

Conexão Letras

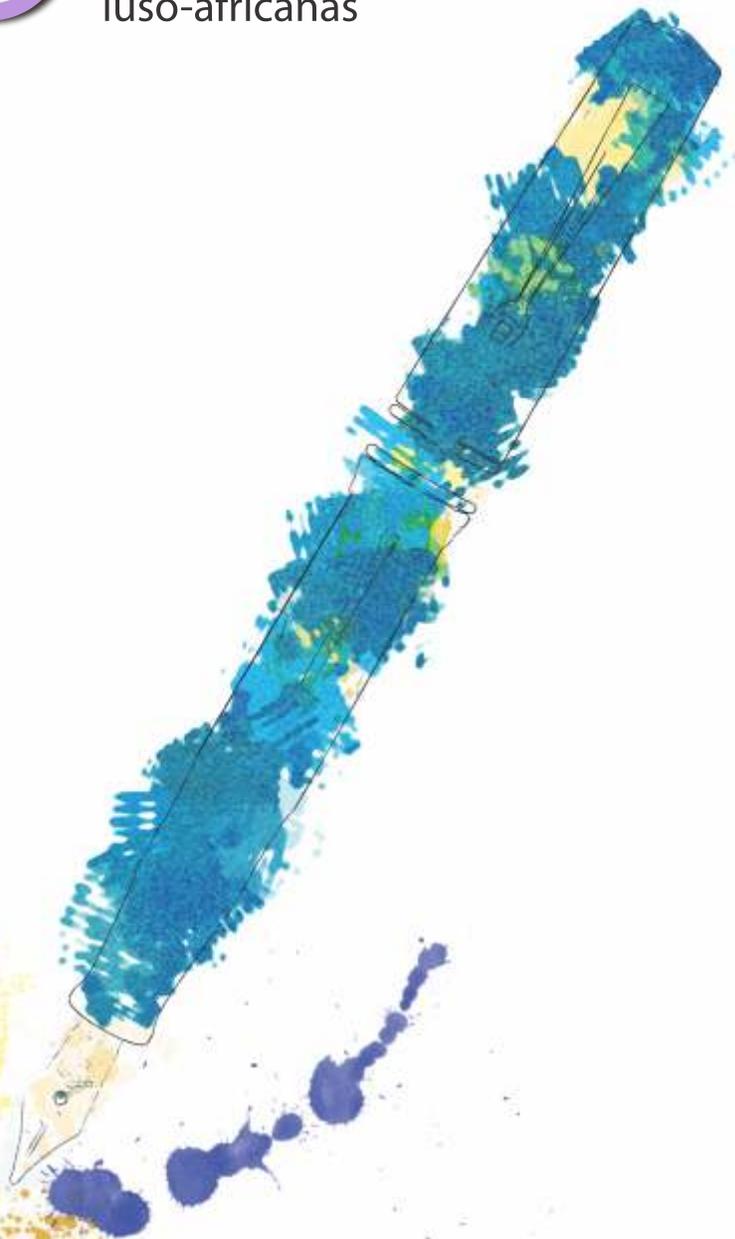
9 Quando foi o pós-colonial? Diálogos, perspectivas e limiars nas literaturas luso-africanas



PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO
EM LETRAS



INSTITUTO
DE LETRAS
UFRGS



Conexão Letras

9 Quando foi o pós-colonial?
Diálogos, perspectivas e
limiaries nas literaturas
lusó-africanas

REVISTA CONEXÃO LETRAS

**Programa de Pós-Graduação em Letras da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul**

Volume 8, Número 9, 2013



PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO
EM LETRAS

Porto Alegre, 2013

Copyright © 2013 PPG-Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Vol. 8, n. 9, 2013.

TÍTULO ORIGINAL: Conexão Letras 9 - Quando foi o pós-colonial? Diálogos, perspectivas e limiares nas literaturas luso-africanas.

CTP: Núcleo de Editoração Eletrônica do Instituto de Letras da UFRGS.

IMPRESSÃO E ACABAMENTO: Gráfica da UFRGS

COORDENADORA EDITORIAL: Jane Fraga Tutikian

COMISSÃO EDITORIAL: Ana Zandwais, Jane Tutikian

EDITORIAÇÃO: Leandro Bierhals Bezerra

REVISÃO: Jane Tutikian, Ana Zandwais

CAPA: Adaptação sobre capa de Dirlene Possani

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

C747 Conexão Letras. As línguas & as literaturas de língua portuguesa e brasileira / Programa de Pós-Graduação do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. - Vol. 8, n. 9. - Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2013. 16x23cm, 176p.
Semestral Início: 2005
ISSN 1980-332x

1. Linguística. 2. Literatura. 3. Tradução.

I. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Letras. II. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Programa de Pós-Graduação do Instituto de Letras

CDU 81'1(05) 81'37(05) 801(05) 801.54(05)

Bibliotecária Responsável: Denise Pazetto CRB-10/1216

É PROIBIDA A REPRODUÇÃO

Nenhuma parte desta obra poderá ser reproduzida, copiada, transcrita ou mesmo transmitida por meios eletrônicos ou gravações, assim como traduzida, sem a permissão, por escrito, do autor. Os infratores serão punidos pela Lei n° 9.610/98.

Impresso no Brasil / Printed in Brazil

CONSELHO EDITORIAL - CONEXÃO LETRAS

PRESIDENTE DO CONSELHO

Ingrid Finger (Coordenadora PPG - LET, UFRGS)

MEMBROS

Arnaud Laster (Un de Paris III) | Carlos Reis (Un. de Coimbra)
Eduardo Guimarães (UNICAMP) | Françoise Gadet (Sourbonne Nouvelle)
Freda Indursky (UFRGS) | Gilda Campos (UFRJ)
Henri Béhar (Un de Paris III) | Jean-Jacques Courtine (Un de Paris III - Sourbonne Nouvelle)
Jorge Campos (PUCRS) | Juraci Saraiva (UNISINOS)
Luiz Dias (UFMG) | Kanavillil Rajagopalan (UNICAMP)
Maria Cristina Leandro Ferreira (UFRGS) | Maria Lúcia Dalfarra (UFSE) |
Maria Marta Negroni (Un. de Buenos Aires) | Maria Marta Furlanetto (UNISUL-SC)
Mônica Graciela Zoppi-Fontana (UNICAMP) | Nelly Carvalho (UFPE)
Pedro Brum Santos (USFM) | Rita Terezinha Schmidt (UFRGS)
Robert Ponge (UFRGS) | Simone Schmidt (UFSC)
Vânia Chaves (Universidade de Lisboa) | Zilá Bernd (UFRGS)

INSTITUTO DE LETRAS

DIRETORA

Jane Fraga Tutikian

VICE-DIRETORA

Maria Lúcia Machado de Lorenci

COORDENADOR DO PPG-LETRAS

Ingrid Finger

VICE-COORDENADORA DO PPG-LETRAS

Márcia Ivana de Lima e Silva

COMISSÃO EDITORIAL

Ana Zandwais (UFRGS)

Jane Tutikian (UFRGS) - (Coordenadora)



SUMÁRIO

Apresentação	7
A literatura e a arte em Angola na Pós-Independência <i>Carmen Lucia Tindó Secco</i>	9
A modernidade na escrita de Goa – um lugar de busca em José Eduardo Aguilusa, Antonio Tabucchi e Guido Gozzano <i>Roger Friedlein</i>	23
A África no discurso colonial português <i>Regina Zilberman</i>	33
Teatro angolano: <i>O grande circo autêntico</i> , de José Mena Abrantes <i>Agnaldo Rodrigues da Silva</i>	45
(Des)silêncios <i>Daniel Conte</i>	53
Na canoa de Mia Couto: a poética da travessia em <i>O outro pé da sereia</i> <i>Amilton José Freire de Queiroz</i>	65
Travessias, antropofagia e hibridismos: novas tessituras literárias <i>Neiva Kampff Garcia.</i>	83
História e identidade angolana em Luandino Vieira: quem é o nosso de <i>nosso</i> <i>musseque</i> <i>Gustavo Henrique Rückert</i>	97
A face angolana revelada pelas letras insubmissas de João Melo <i>Rejane Seitenfuss Gehlen</i>	105
A poética knopfliana: de sussurros abafados à alongada voz do silêncio <i>Paula Terra Nassr.</i>	113
Memória, História e Sociedade: a incomum <i>Varanda do frangipani</i> <i>Luciana Morais da Silva</i>	123
Literatura e ensino: o imperialismo da imagem eurocêntrica <i>Luzia Aparecida Oliva dos Santos, Antonio Aparecido Mantovani e Genivaldo</i> <i>Rodrigues Sobrinho</i>	139
Ynari e o poder das palavras <i>Marinês Andrea Kunz</i>	147

Entrevista: Mia Couto: garimpeiro da terra, das gentes, das palavras. <i>Entrevista concedida a Jane Tutikian</i>	157
Resenha: Nelson Mandela: modesto pleito a Madiba <i>Maria Manuela Araújo</i>	163
Resenha: Memórias de um sobrevivente: o fato que cria o escritor, e o escritor que recria os fatos <i>Tiago Lopes Schiffner</i>	169

A PRESENTAÇÃO

Temos o prazer de trazer a público o número 9 da Revista Conexão, intitulada “Quando foi o pós-colonial? Diálogos, perspectivas e limiares nas literaturas luso-africanas”.

Através desta temática, propusemos a reflexão em torno de um dos temas mais polémicos das literaturas de língua portuguesa hoje. Margarida Calafate Ribeiro (CALAFATE RIBEIRO, 2004, p. 1-3) diz que não há um pós-colonialismo, há pós-colonialismos. Hamilton evoca Russell Jacoby e Appiah para mostrar as diferenças relativas ao entendimento do pós-colonialismo: para uns refere-se a sociedades surgidas com a chegada dos colonizadores, para outros, ao período que se inicia com a independência. Para uns, o termo “colonial” refere-se apenas à América Latina, África e regiões da Ásia, para outros abrange também Canadá, Nova Zelândia e Austrália e EUA. Russel Hamilton esclarece que pós-colonial (assim, com hífen) refere-se a depois do período colonial, enquanto pós-colonial inclui elementos do colonialismo ou rejeita as instituições por ele impostas. Esta é uma das questões mais complexas em relação à situação africana. Se do ponto de vista temporal (histórico) reconhecer o pós-colonialismo é o maior respeito que se pode prestar àquelas nações, por outro, quando africanistas e africanos o negam, então, é preciso buscar suporte para a negação que vai além do econômico, não está vinculada unicamente à condição dos países no pós-independência, está na relação com o Ocidente e na visão de si próprio. Assim, embora o conceito pós-colonial tenha se tornado uma palavra chave para afirmar nossa parte como sociedades multicultural e multirracial, sua importância é atualmente mais profunda.

Os textos que nos chegaram são instigantes. Carmen Lúcia Tindó Secco, uma das grandes referências das Literaturas Africanas da atualidade, levanta questões acerca do conceito de pós-colonialismo, traçaremos um percurso da poesia angolana na pós-independência; e evidencia tendências da literatura e pintura angolanas-pós 1975.

Roger Friedlein, em seu artigo, toma três relatos de viagem ao território indiano de Goa, de Guido Gozzano (*Verso la cuna del mondo*, 1917), Antonio Tabucchi (*Notturmo indiano*, 1984) e do angolano José Eduardo Aqualusa (*Um estranho em Goa*, 2000), e analisa como as viagens narradas se constroem como uma busca de um sujeito misterioso, ao mesmo tempo em que fazem com que a velha cidade, pelas técnicas de narração, se torne um lugar de modernidade narrativa.

Em “A África no discurso colonial português”, Regina Zilberman estabelece um percurso em que demonstra que discurso colonial emerge nas primeiras produções épicas da literatura portuguesa, como os poemas de Luis de Camões (*Os Lusíadas*) e Jerônimo Corte Real (*O naufrágio do Sepúlveda*) e após a expansão do capitalismo no século XIX, na ficção de Eça de Queiroz (*A correspondência de Fradique Mendes; A ilustre casa de Ramires*).

Aginaldo Rodrigues da Silva analisa, do ponto de vista político, *O grande circo autêntico*, do grande dramaturgo angolano José Mena Abrantes.

“(Des)silêncios”, por sua vez, trata da abordagem que Daniel Conte dá às relações imagéticas existentes entre Portugal, Brasil e Angola, apoiando-se nas narrativas de Petetela: *Lueji, o nascimento dum império* e *A geração da utopia*, colocando em evidência marcas significativas entre os imaginários dessas nações.

Em “Na canoa de Mia Couto: a poética da travessia em *O outro pé da sereia*, de Mia Couto”, Amilton José Freire de Queiroz examina a poética da travessia no romance, a partir de um olhar que se ancora na lição de que ler e analisar um texto literário é saber que ele esgarça a fronteira literária, convocando a moldura de outros campos do saber.

Neiva Kampff Garcia também revisita Mia Couto em seu artigo, para isso, parte do entendimento de que o trabalho de criação, recriação e ressignificação elaborado pelo autor tem de ser visto como uma nova tessitura literária, que se fundamenta nos sentidos de travessia, antropofagia e hibridismo.

Gustavo Henrique Rückert, por sua vez, se desloca para Angola, para perguntar “quem é o nosso do nosso musseque” na obra de Luandino Vieira. A partir de fundamentos teóricos do Pós-colonialismo, assume a função das literaturas africanas no entendimento e na reconstrução da história, bem como na busca por uma noção de identidade nacional. Dessa forma, o estudo parte de aspectos formais desse romance, como o próprio gênero, a narração e, por fim, a diegese, para refletir sobre os significados que esses elementos assumem nessa perspectiva.

Outro grande nome da literatura angolana contemporânea é trazido a este número da *Conexão* por Rejane Seitenfuss Gehlen. A pesquisadora analisa a representação da identidade angolana revelada pela personagem do conto “O elevador”, de João Melo, considerando as interfaces entre literatura e contexto histórico através da postura ideológica assumida pelo narrador que revela um sujeito marcado indelevelmente pelo processo de colonização.

Paula Nassr trabalha com a poética de Rui Knopfli, descendente de europeus, nascido em Moçambique, que fixou, ao largo de sua poética, um discurso híbrido no intento de escapar da ameaça permanente de diluir-se em migrações íntimas. Fica latente em seus poemas um sujeito cindido que luta contra o silenciamento sistemático trazido pela revolução anticolonial.

Mia Couto retorna, ainda, na análise de Luciana Morais da Silva, que visita o espaço de elementos míticos e mágicos, proposto pelo autor moçambicano em *A Varanda do Frangipani*.

Os três professores da UNEMAT-SINOP, Luzia Aparecida Oliva dos Santos, Antonio Aparecido Mantovani e Genivaldo Rodrigues Sobrinho trazem uma séria reflexão sobre a literatura e o ensino, com o imperialismo da imagem eurocêntrica, enquanto Marines Andrea Kunz se debruça sobre a Lei 10.639/03 e a análise de “Ynari e o poder das palavras”.

Completam este número da *Conexão* uma entrevista concedida pelo escritor Mia Couto à Jane Tutikian em dezembro de 2012, e as resenhas de Maria Manuela Araújo, que homenageia Mandela e de Tiago Lopes Schiffner, que apresenta de Luiz Alberto Mendes – *Memórias de um sobrevivente*.

Evidentemente que a discussão sobre “Quando foi o pós-colonial? Diálogos, perspectivas e limiares nas literaturas luso-africanas” não se esgota aqui, mas o que, agora, oferecemos ao leitor são textos de qualidade inequívoca para que se faça essa reflexão. O assunto continua candente.

Ana Zandwais
Jane F. Tutikian
Organizadoras

A literatura e a arte em angola na pós-independência

Carmen Lucia Tindó Secco¹

Abstract: We divide our work into three sections: first, we will raise questions about the concept of post-colonialism; then we will trace a route of Angolan poetry in post-independence, and the last section discusses some important painters of Angola. Our intention is to highlight some trends in Angolan post-1975 literature and painting.

Keywords: Postcolonialism, coloniality, post-independence, literature, painting.

Resumo: Dividimos nosso trabalho em três momentos: inicialmente, levantaremos questões acerca do conceito de pós-colonialismo; a seguir, traçaremos um percurso da poesia angolana na pós-independência; na última parte, apresentaremos alguns pintores importantes de Angola. Nossa intenção é evidenciar algumas tendências da literatura e pintura angolanas-pós 1975.

Palavras-chave: - Pós-colonialismo, Colonialidade, Pós-independência

“Pós-colonialismo”, “Colonialidade”, “Pós-Independência”: conceitos e questionamentos

Com suas independências, as ex-colônias portuguesas, politicamente, puseram fim ao colonialismo que as subalternizou durante séculos. No domínio cultural, entretanto, não se libertaram totalmente; até hoje, ainda persistem diferentes formas de “colonialidades internas”, uma vez terem sido, durante os anos de dominação, introjetadas diversas heranças do colonialismo não só nos modos de pensar e conhecer, mas também nos de sentir e desejar de grande parte das elites urbanas coloniais.

Aníbal Quijano, Walter Dignolo, Boaventura de Sousa Santos, dentre outros pensadores das questões coloniais e “pós-coloniais”, demonstram como alguns legados advindos do colonialismo foram preservados por determinadas “geopolíticas do conhecimento”, cujas ações foram, entre outras, as de levarem as burguesias assimiladas das ex-colônias da América do Sul e da África a reduplicarem, muitas vezes, formas de saberes e poderes eurocêntricos.

Boaventura de Sousa Santos (2002), analisando o colonialismo português, concluiu que este foi semiperiférico: Portugal colonizou o Brasil, Moçambique, Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe, de modo predatório; contudo, ao mesmo tempo, também foi colônia da Inglaterra. Essa ambivalência revela, de um lado, o autoritarismo

¹ UFRJ e CNPq

português em relação às colônias e, de outro, a submissão de Portugal frente aos ingleses. Devido a essa ambiguidade, podemos perceber que o término do colonialismo português no Brasil e nas ex-colônias em África não determinou o fim das relações de *subalternidade*.

Após alertar para essa questão, passamos a definir os significados de “pós-colonialismo”, bem como a enumerar algumas críticas que lhe têm sido atribuídas atualmente.

O primeiro sentido de “pós-colonialismo” se prende ao significado do prefixo “pós”, referindo-se a tudo que sucedeu as independências das colônias. A crítica que se faz ao termo é que, hoje, vivemos outras formas de “colonialismos”, os chamados “neocolonialismos”.

O primeiro significado do termo é meramente cronológico e, para os Estudos Culturais surgidos no fim dos anos 1980 e início dos 1990, não tem relevância, pois o mais importante para o campo teórico das reflexões pós-coloniais é o seu caráter transversal que perpassa a Literatura, a História, a Filosofia, a Psicanálise, a Antropologia, a Política. Tal caráter se encontra intimamente relacionado ao segundo significado do termo “pós-colonial” que diz respeito a um “conjunto de práticas e discursos que desconstroem as narrativas coloniais escritas pelos colonizadores, procurando substituí-las por narrativas escritas do ponto de vista dos colonizados”. De acordo com essa concepção, o “pós-colonialismo” consiste, portanto, em uma crítica que aponta para as consequências danosas da colonização em culturas colonizadas, buscando subverter as relações de opressão e propiciando visibilidade aos segmentos periféricos. Tal “descentramento” de perspectiva traduz a opção por “ouvir as margens”, ou seja, os marginalizados da História. Nesse sentido, enquanto reescrita poética descentrada e disfórica de Angola, a poesia angolana produzida após a Independência pode ser considerada, teoricamente, “pós-colonial”.

Todavia, também esse segundo significado de “pós-colonialismo” sofre, contemporaneamente, questionamentos. Um deles é o de que, ao dar voz aos excluídos, faz com que a representação do outro seja segregada em uma espécie de “gueto cultural”. O “pós-colonialismo”, deixando “falar” somente as margens, acaba por enfatizar o processo de supressão dos subalternos. Ao acirrar a antinomia EU X OUTRO, pode marcar ainda mais a submissão de um em relação ao outro.

Boaventura de Sousa Santos também põe em questão o conceito de “pós-colonial”, indagando criticamente: “Será que estes discursos e estas práticas em países (como o Brasil, Angola) colonizados por Portugal, país semiperiférico, não estarão ainda presos a um estatuto colonial de subalternidade, tendo introjetado valores, modelos e cânones eurocêntricos?!?”

Diante de tais críticas, preferimos a designação “poesia angolana da pós-independência”, embora essa terminologia também não seja ideal, uma vez se centrar num critério temporal, cronológico.

1 Trilhas da Poesia Angolana pós-1975

A Independência e os anos imediatamente a seguir geraram em Angola uma euforia que contaminou grande parte do povo, dos intelectuais, dos poetas, dos escritores, dos pintores. Os dez primeiros anos após o 11 de novembro de 1975 foram o período em que a poesia e as artes em geral deixaram a clandestinidade assumida durante a luta armada para ocuparem um lugar na reconstrução do país.

O movimento editorial cresceu, tendo cabido à União dos Escritores Angolanos, fundada em 10 de dezembro de 1975, um papel de destaque. Isto porque, devido à censura do regime colonial, os poetas, artistas e escritores eram, até então, pouco conhecidos tanto

dentro, como fora de Angola. No país, muitos eram lidos em exemplares copiografados, o que impedia uma maior divulgação pública. Grande parte dos poetas se inseria tanto no movimento literário, como nas lutas políticas de Independência e na organização do Estado angolano. Agostinho Neto, Costa Andrade, António Cardoso, Jofre Rocha, entre outros, são nomes representativos da poesia revolucionária, nacionalista. Houve, entretanto, poetas que, nesse período, celebraram o 11 de Novembro, intuindo não só a complexidade do momento histórico que envolvia o contexto da Independência angolana, mas também a importância de um trabalho estético renovador. Poemas como “Manhã de 11 de novembro”, de Manuel Rui, “Últimas Águas de Novembro”, de David Mestre, são textos que, embora tenham cantado a libertação, lançaram um olhar crítico à volta e primaram pela elaboração da linguagem poética.

Podemos afirmar que a Independência despertou o aparecimento de vários textos poéticos celebratórios. Mas, simultaneamente a estes, os anos 1970 em Angola foram também palco da chamada “poesia do gueto” (LARANJEIRA, 1995, p. 134), que se afastava da poética engajada dos anos de luta e se esmerava no labor estético dos versos, sem esquecer, todavia, os conteúdos político-sociais inerentes a diferentes momentos históricos vivenciados pelo contexto angolano. David Mestre – com seu corrosivo humor social –, Ruy Duarte de Carvalho, Arlindo Barbeitos, Jorge Macedo, Manuel Rui, sem dúvida, são poetas representativos dessa “geração 70”, não obstante, tenham continuado a escrever pelas décadas subsequentes.

Constatamos, desse modo, que os anos logo a seguir à Independência de Angola foram, de um modo geral, de regozijo e euforia com a liberdade conquistada. O sonho se realizara e a certeza da pátria a ser reconstruída animava grande parte do povo angolano. Até meados de 1985, essa predisposição utópica, até certo ponto, persistiu, refletindo-se, inclusive, num movimento literário novo que se alastrou, com força e entusiasmo, por quase todo o país, principalmente entre os anos de 1980 e 1988: as Brigadas Jovens de Literatura. Surgiu em Luanda, em 5 de julho de 1980, a Brigada Jovem de Literatura de Luanda – BJL, fundada pelo poeta São Vicente, tendo-se constituído como homenagem ao poeta Agostinho Neto, falecido em setembro de 1979. Para saudar a memória do Presidente-Poeta, foram editados por essa Brigada folhetos mimeografados intitulados “Aspiração” e “Caminho das Estrelas”, títulos estes inspirados em conhecidos poemas de Neto.

O Movimento das Brigadas foi contagiante e espontâneo, tendo-se espalhado não apenas por diversas províncias angolanas (Luanda, Lubango, Huambo, Cabinda, Uíge e outras), mas também entre angolanos que se encontravam no exterior: em Cuba e na Rússia, por exemplo. Das Brigadas, três foram as mais representativas: a de Luanda; a do Lubango – da Huíla (fundada em 1982) –, cujas produções literárias e ensaísticas circularam no folheto “Hexágono”; e a do Huambo (criada em 1984), denominada “Brigada Jovem de Literatura Alda Lara”, cujos poemas e ensaios foram divulgados no folheto “Gênese”.

Funcionando como autênticas oficinas literárias, as Brigadas congregaram jovens poetas, mantendo viva e acesa a importância do constante e renovador processo do fazer poético. Tais centros literários serviram não só à discussão crítica e ao repensar dos ideais ideológicos legados por Agostinho Neto e pelas lutas em prol da Independência, mas também ao exercício da liberdade de cada cidadão e ao desenvolvimento da pesquisa estética rumo à renovação da poesia angolana. A poética produzida pelas Brigadas se afastou do tom épico dos poemas de combate que dominaram a cena literária entre 1960 e 1975, abraçando um viés lírico e uma reflexão profunda acerca de questões humanas e literárias, na esteira da “poesia do gueto” que, nos anos 1970, optou pelo exercício e refinamento da

elaboração estética, em busca de metáforas dissonantes e surpreendentes. A contribuição dos poetas da geração-1970 (Ruy Duarte de Carvalho, David Mestre, Arlindo Barbeitos) foi fundamental para o desenvolvimento não só da produção literária das Brigadas, como da poesia angolana mais jovem.

Não foi por acaso que grandes poetas hoje consagrados – entre os quais João Maimona, João Tala, Conceição Cristóvão, Fernando Kafukeno e muitos outros – saíram das Brigadas. E destas também emergiram representativos nomes em diversos campos: da Arte, da Política, da Economia, da Administração angolanas, entre outros.

Alguns poetas e intelectuais angolanos mais velhos, entre os quais: Uanhenga Xitu, António Jacinto, Boaventura Cardoso, Jorge Macedo, Luandino Vieira reconheceram a importância das Brigadas. Luandino, inclusive, quando foi Secretário-geral da UEA, deu apoio financeiro a esses movimentos.

No início das Brigadas Jovens, havia ainda uma certa visão utópica em relação à poesia, sendo esta concebida como arma de resistência e conscientização dos jovens, como instrumento de manutenção dos sonhos socialistas preconizados pela Revolução. Porém, após 1985, com o acirramento da guerra desencadeada entre a UNITA e o MPLA, e, especialmente na década de 1990, depois da queda do Muro de Berlim e da dissolução da antiga União Soviética, um tom melancólico passou a envolver a produção poética das Brigadas Jovens, havendo um clima de desencanto em razão do não cumprimento de muitos dos ideais preconizados pela Independência.

Do final dos anos 1980 até 2002, entretanto, as disputas internas entre o MPLA e a UNITA esfacelaram, em grande parte, o crescimento econômico de Angola, destruindo, em grande parte, algumas regiões do país. Nesse período, tanto a poesia das Brigadas Jovens como a de poetas não vinculados a esses Movimentos também se esgarçaram, caracterizando-se por forte distopia em relação aos sonhos libertários. A certeza revolucionária foi, assim, substituída pela instabilidade e pelas incertezas.

No campo da linguagem, a poética pós-1985, de um modo geral, propôs a radicalização do projeto de recuperação da língua literária, aproveitada em suas virtualidades intrínsecas e universais, sem os regionalismos característicos da literatura dos anos 1950. Erigiu a metaconsciência e o traço crítico como estratégias estéticas prioritárias, afastando-se completamente do panfletarismo ideológico frequente nos anos 1960. Elegeu a ironia e a paródia como artifícios literários de denúncia da corrupção e das contradições do poder. Dialogando com poetas de gerações anteriores, essa lírica acusou a crise das utopias, fundando um lirismo que cantava, prioritariamente, os sentimentos existenciais. Procedeu a uma intensificação poética, através da depuração da linguagem literária que, em alguns casos, se manifestou por experimentalismos, por corporizações plásticas de palavras, por metáforas surrealistas, por jogos verbais que acentuaram a relação entre ética e estética.

Profunda melancolia recobre, desse modo, grande parte da poética angolana produzida entre 1985-2002 (que abarca tanto o Movimento das Brigadas Jovens e o do Brigadismo Literário, como a poesia produzida fora desses Movimentos).

A par da decepção frente a um social cheio de contradições, muitos poetas continuaram a escrever versos, a maioria dos quais funcionando como instâncias críticas de reflexão acerca dos sofrimentos do povo angolano. Foi, portanto, como resistência que a poesia sobreviveu, ora trilhando os caminhos da sátira e da paródia, ora os da metalinguagem, do erotismo e do amor, ora o dos mitos e dos sonhos. Estes nutriram o sistema literário angolano e, nos tempos presentes, embora um tanto dilacerados, ainda constituem uma espécie de energia subterrânea que impulsiona a imaginação criadora, combatendo o imobilismo e a descaracterização cultural.

Arlindo Barbeitos – surgido nos anos 1970, mas continuando a escrever até hoje – pode ser identificado como um “poeta dos sonhos”, pois é autor, entre tantas obras, de *Nzaji* – que significa sonho em quimbundo – e *Fiapo de sonhos*. Usando uma linguagem cortante e surreal, o poeta aponta para: *escuras nuvens grossas de outros céus vindas/ enrançando-se por entre asas de pássaros canibais/ e/ chuva de feiticeiro/ em sopro/ de arco-íris dependurada*². Nesse poema, o sujeito poético confessa a desilusão por saber dilacerados os antigos sonhos que, no presente, se tornaram difíceis e quase impossíveis de se transformarem em realidade.

Luis Kandjimbo designou como “geração das incertezas” a poesia dos anos 80 e também a dos anos 90, cujos traços constantes são as temáticas da decepção e da angústia diante da situação de Angola frente à fome e à miséria social exacerbadas pela guerra civil entre a UNITA e o MPLA. No entanto, essa poesia pós-1980 não vai, na maioria das vezes, se ater explicitamente às questões sociais. As inquirições por ela feitas não são apenas cognitivas, mas principalmente sensitivas, buscando apreender as paixões humanas em diferentes dimensões. Paula Tavares, José Luís Mendonça, João Melo, Eduardo Bonavena, António Gonçalves, Maria Amélia Dalomba, João Maimona, João Tala, Fernando Kafukeno, Conceição Cristóvão, Lopito Feijó, Luis Kandjimbo são, por exemplo, alguns desses poetas. Os seis últimos citados pertenceram a Brigadas Jovens de Literatura.

Além das Brigadas, em meados dos anos 1980, há que ressaltarmos o papel da revista *Archote*, cuja maior contribuição foi a de divulgar, como fizeram nos anos 1950 as revistas Mensagem e Cultura, uma literatura de qualidade. José Luis Mendonça, por exemplo, e outros, como Ana de Santana, publicaram aí alguns de seus textos.

Para João Maimona, poeta que fez parte da Brigada Jovem de Literatura do Huambo, a trajetória da liberdade foi obliterada pela corrupção e as utopias foram mutiladas. Por isso, ele questiona: *De quem são os desertos que anunciam lágrimas?*³

A poesia de Maimona opta pelos caminhos das ruínas e da morte. Esqueletos enchem as mãos do poeta. São imagens alegóricas da fome e da guerra que ocuparam os espaços dos sonhos. Há, todavia, nesses poemas, a par do desencanto, da solidão, da dor, a procura de elementos cósmicos: o ar, o vento, as aves, as abelhas, metafóricas imagens do tecido tênue e aéreo da poesia.

José Luis Mendonça, autor de *Chuva novembrina*, livro de poemas galardoado com o prêmio de poesia “Sagrada Esperança – 1981” do concurso de literatura “Camarada Presidente”, é um dos grandes poetas da novíssima poesia angolana surgida após a Independência, embora não tenha sido membro de nenhuma das Brigadas Jovens de Literatura. Seus poemas produzidos entre os anos 1980 e 1990 apresentam uma visão noturna e melancólica, embora, também, trabalhem com a alegoria da aurora dos sonhos e do amanhecer da poesia.

Alguns poemas de Paula Tavares – grande poetisa que também desponta logo após o 11 de novembro de 1975 e funda uma nova dicção para o discurso poético feminino em Angola – põem em cena, de modo contundente e alegórico, o universo de dor existente no contexto social angolano das guerras pós-independência. O onirismo de seus versos é revelador dos absurdos do próprio real:

2 BARBEITOS, Arlindo. *Angola angolê angolema*. 2. Ed. Lisboa: Sá da Costa, 1977, p.72.

3 MAIMONA, 1997, p. 81.

Um homem com o coração nas mãos
correu pela borda da noite
para officiar as trevas
(...)
Perdeu a capacidade do gesto
(...)
as mãos já não são mãos
mas um tecido de veias
que pingam sangue no útero da floresta⁴

Paula Tavares é autora de obras de poesia: *Ritos de passagem* (1985), *O lago da lua* (1999), *Dizes-me coisas amargas como os frutos* (2001), *Ex-votos* (2003) e *Manual para Amantes Desesperados* (2007), além de um romance e de dois livros de crônica em prosa poética. Sua *poiesis*, embora surgida nos anos 1980, guarda muitas características comuns à poesia angolana dos anos 1970, isto é, da geração de David Mestre e Ruy Duarte de Carvalho.

Outras vozes poéticas femininas também despontaram após 1980, como Ana de Santana, Lisa Castel, Maria Alexandre Dáskalos, Amélia Dalomba.

Ao lado dessa significativa produção poética feminina, vários poetas continuaram escrevendo. Lembro o nome de João Melo que vem publicando desde os anos 1980 e, embora não tenha saído das Brigadas Jovens, tem sido atuante na consolidação da poesia contemporânea angolana. João Melo foi Secretário da União dos Escritores Angolanos, tendo organizado o *I Seminário da Literatura Angolana* em dezembro de 1997, onde se discutiram os rumos da literatura de Angola. O erotismo em sua poesia é marcante e se faz arma de resistência para enfrentar medos e dores do passado e do presente povoados por fantasmas, pesadelos, gemidos. Poeta da paixão, elege o amor como forma de se manter vivo e de poder sonhar.

Outra vertente que caracterizou o panorama da poesia angolana pós-1980 foi a de poetas como Lopito Feijó e Frederico Ningi, cuja linguagem poética rompeu iconoclastamente com os cânones estéticos tradicionais, valendo-se de metáforas dissonantes e experimentalismos visuais. Tais poetas assumiram claramente um viés poético paródico, transgressor e irreverente, através do qual denunciaram pesadelos sociais. Frederico Ningi, ironicamente, optou por uma poética, na qual palavras, imagens e símbolos gráficos interagem criticamente. Sua poesia sempre se mostrou discordante e agressiva.

Mais recentemente, em Luanda, como também tem ocorrido em diversas partes do mundo, começaram a surgir alguns movimentos de poesia performática: o grupo LEV'ARTE e o POESIA AO VIVO. Já há publicações desses jovens poetas: *ControVerso* é um livro de poesia de autoria de Kardo Bestilo, um dos pseudônimos literários de Kussi Bernardo, membro executivo do LEV'ARTE, grupo artístico que dramatiza poemas ao som de guitarra em bares da noite luandense. Dilemas, paradoxos existenciais e sociais, sentimentos são ali declamados e encenados.

2 A Pintura em Angola, após a Independência

Gostaríamos de poder abordar uma gama maior de obras literárias, mas como também iremos dar uma ideia da pintura em Angola pós-independente, trazemos aqui telas de alguns pintores angolanos que privilegiamos para esta apresentação: Eleutério Sanches,

4 TAVARES, 2001, pp. 16-17.

Etona, Jorge Gumbe, Francisco Van-Dúnem, nos alongando um pouco mais na análise de telas dos dois últimos, em razão de as pinturas deles fazerem parte do *corpus* da pesquisa que desenvolvemos, no Brasil, junto à UFRJ e ao CNPq.

De Eleutério Sanches, convoco a *alquimia da árvore* [Tela 1], série em que o imbondeiro protagoniza a cena pictural, transbordando o espaço da tela, com majestática imponência e convulso cinetismo que expressam, plasticamente, a resistência africana, plasmada por intermédio de múltiplos entrelaçamentos e intensas cores. Como metáforas de vida, os galhos do imbondeiro apresentam oscilação propiciadora de uma imaginação em movimento; se assemelham a vigorosos tentáculos que alegorizam a força telúrica africana, cujas profundas raízes mergulham no chão ancestral, conotando resistência. Por trás das voluptuosas formas do imbondeiro, podem ser facilmente apreendidos o mistério e o encantamento próprio às histórias orais, contadas sob as árvores milenares da tradição. É, por conseguinte, evidente a presença de um gosto de narrar africano, que se expressa, picturalmente, pela revisitação de mitos e símbolos da terra, muitos dos quais reinventados, retorcidos, como os galhos dessa árvore sagrada, plasticamente representada.

Embora possua uma linguagem artística bastante diferente, Etona – nome artístico do pintor Tomás Ana, pertencente à “novíssima geração das artes plásticas angolanas” – também partilha do prazer estético de reescrever Angola. É interessante como o tempo em que foi cartógrafo se reflete em sua pintura, cujos traços formam ângulos, desenhando mapas estéticos que põem em diálogo paisagens angolanas diversas, com cores contrastantes, reveladoras da pluralidade de geografias, etnias, costumes e crenças em Angola. [Tela 2] Conforme Adriano Mixinge, crítico e historiador de Arte, há, na obra de Etona, uma « poética do pontiagudo, das cores (avermelhadas e azuis) [que] se unem à poética da (re)memorização histórica e/ou morfológica, no intuito de (re)interpretação e modernidade (...) ». (MIXINGE, Adriano)

A pintura de Etona realiza uma iconografia sociocultural de Angola, na medida em que pinta tipos humanos e cenários do país, com tintas de um pincel preocupado em dar visibilidade ao povo, em seu cotidiano; representa personagens anônimas, “sem rosto”, que eterniza e problematiza em suas telas. Triangularizações delineiam uma cartografia pictórica plural, que contempla não apenas variadas paisagens e regiões de Angola, mas também personagens em movimento, em busca da própria identidade.

De Jorge Gumbe, invoco uma fase de sua pintura, que é caracterizada pela ressemantização do universo mítico luandense relacionado à Kianda. A água, o ar, o fogo, a terra e divindades de alguns dos sistemas mitológicos angolanos são presentes na obra desse pintor, principalmente na sua produção pós-1997, designada como “a fase dos imbondeiros e das *Yàndà*”. Nas telas desse período, os elementos primordiais da natureza são reinventados segundo um estilo próprio e original. Com domínio das técnicas, o pintor recria mitos, tempos e temporalidades; gera, com traços leves, rápidos e com a dispersão das cores, figuras em rotação ascensional, que, em ritmo de fuga e antifuga, parecem se mover em rodopios que metaforizam o movimento giratório da criação, sempre em constantes mutações e metamorfoses dentro do universo.

O culto às *Yàndà*, nas populações quimbundas de Angola, é milenar, tendo continuado a existir secretamente, mesmo após a colonização, como forma de sobrevivência do imaginário mítico angolano. As *Yàndà* são entidades reguladoras de tudo que se relaciona ao oceano; são consideradas entes benéficos que alertam as pessoas para os perigos vindouros. Tanto podem ser representadas por peixes como por imbondeiros ou, também, pelo arco-íris e pelos flamingos (denominados *ndeles* em quimbundo), aves que metafo-

ricamente simbolizam a esperança e o sonho, pois, segundo uma lenda, empurram a noite para o outro lado da Terra, de onde trazem o sol para iluminar os dias.

Nos quadros de Jorge Gumbe, frequentes espirais configuram a ideia de movimento em torno de imbondeiros que, antropomorfizados, bailam com galhos para o alto. Incorporando a sacralidade própria às *Yàndà*, a pintura de Gumbe realiza plasticamente um ritual telúrico de cores e míticas ofertas.

Vários críticos já ressaltaram esse *vertiginoso movimento das imagens* projetadas *no espaço abstraizante das telas de Gumbe*, como se as figuras pintadas captassem as ininterruptas metamorfoses do cosmo.

Em *Oferendas para Kiàndà* [Tela 3] é focalizado um típico ritual à deusa angolana do mar. Um imenso flamingo azul contracena com um imbondeiro humanizado que tem braços para cima e se agita ao vento. Tanto a árvore, como o pássaro são duplos míticos da *Kyàndà* e, como ela, simbolizam os sonhos, remetendo, por conseguinte, à busca dos sentidos poéticos da vida, à paz e à leveza da imaginação criadora. No coração do imbondeiro, nada uma tartaruga enorme, metáfora da ancestral sabedoria africana. Em acrobática posição, um ser humano tenta galgar uma escada para alcançar o corpo azulado e onírico do *ndele*, ave que, como o arco-íris, traz a magia das *Yàndà*.

Nessa perspectiva de reinventar mitos da tradição, fazendo-os interagir com modernas técnicas picturais, encontramos também a obra de Francisco Van-Dúnem. Suas telas recriam fábulas e histórias, provérbios e adivinhas, animais totêmicos da ancestralidade angolana e ideogramas desenhados na areia. Riscos das tradições dos povos da Lunda que, embora, em parte, fissuradas, devido aos longos anos de guerras e opressões, resistem ao tempo e se apresentam renovadas, por intermédio de traços híbridos que mesclam técnicas antigas de pintar com outras mais contemporâneas e universais.

Referindo-se à pintura de Van, Irene Guerra Marques declara que o pintor “projeta símbolos da ancestralidade numa contemporaneidade africana capaz de compatibilizar tradições com realidades atuais de Angola”.

De acordo com José Redinha, os povos *cokwe*, antigos habitantes da Lunda, tinham o hábito de desenhar em terrenos arenosos; utilizavam o solo para explicar, graficamente, suas viagens, suas crenças, seus mundos, seus itinerários e seus mapas. Cartografar a terra era, para esses povos, uma forma de melhor conhecer o próprio solo identitário. Este era, assim, concebido como “*mesa e assento*”, local onde se dispunham em círculo e aclaravam, com figuras traçadas na areia, suas conversas, costumes, conflitos, histórias, mitos. De um modo geral, esses povos usavam os dedos e o chão como se fossem, respectivamente, lápis e papel. Os desenhos na areia dos *cokwe* podem ser entendidos, portanto, como narrativas que “*escrevem a terra angolana*”.

Ao optar por inserir ideogramas *cokwe* em suas telas, recriando-os em sua pintura, Van, com a plasticidade criativa de sua arte, empreende também uma reescrita de Angola, de seus ritos, mitos e práticas culturais.

Segundo Ana Paula Tavares, os desenhos em areia dos povos *cokwe* de Angola ilustram a íntima ligação entre os riscos e a palavra. Esta, na ancestralidade africana, acompanhava os movimentos de quem desenhava no chão. A palavra era, então, preñe de magia e sacralidade. Havia uma harmonia intensa entre o que era contado e o traçado gráfico da história na areia.

Com as imposições coloniais, as sucessivas guerras, as novas tecnologias, o contato com o desenho do risco foi-se perdendo. A arte de Van impõe-se, então, na modernidade, como uma forma consciente de tentar evitar perdas cada vez mais crescentes. Na obra do

pintor, os animais totêmicos – a tartaruga, o antílope, o pássaro –, símbolos da tradição angolana, são motivos temáticos e, junto com os ideogramas na areia, servem para afirmar traços identitários angolanos que lutam para não serem totalmente apagados. Nos quadros do referido pintor, fábulas e palavras da tradição se fazem riscos, traços, imagens. Riscos na terra, sulcos profundos no chão das raízes. Riscos gráficos que buscam combater o risco das perdas.

Riscos, cores, linguagens: Arte. Pinceladas que se elevam no ar. [Tela 4] Pássaros e voos, metáforas da liberdade de uma escrita pictórica, que, enquanto produção artística, se descola do solo, ganhando altitude e densidade, ao mesmo tempo em que mergulha nas sombras da areia, à cata das próprias origens esmaecidas, em razão de tantos apagamentos impostos. Paisagens na areia, paisagens da memória, que retraçam caminhos da história, da cultura, preservando ritos ancestrais e traços identitários de povos originários de Angola.

Essa ideia do voo como imagem visual e plástica da liberdade artística está presente também nas telas de Van Dúnem. A figura do pássaro remete não só às asas da imaginação criadora, porém, também, à ludicidade dos desenhos na areia da arte *tchókwe*, cujo traçado constitui uma escrita pictográfica intimamente relacionada às tradições locais. Há, em Van, um labor da linguagem que contracena com marcas das tradições culturais dos povos da Lunda. Leveza e liberdade permeiam, assim, a pintura de Francisco Van Dúnem. Essa leveza, entretanto, não implica fuga da realidade. Em Van, o voo e o pássaro representam essa profunda engenharia da arte, estando relacionados à beleza estética, ao mistério da própria criação artística. Conclui-se, portanto, que, a par do desencanto e do desespero causados por tantos anos de guerra em Angola, a arte busca uma constante renovação estética por intermédio de um trabalho crítico e artístico.

Concluindo, observamos, de acordo com o filósofo camaronês Jean Bidima, que há, hoje, uma nova geopolítica das artes africanas, segundo as quais as africanidades devem ser entendidas como processo, estando sempre em travessia. Para Bidima, é preciso lembrar que os campos metafóricos das artes, atualmente, se encontram, de modo geral, em entrelaçamentos intermináveis que fundem e recriam, sem parar, tradições e modernidades. As artes trabalham, desse modo, com identidades e memórias em movimento. Daí, as recorrentes metáforas do retorcer e do caminhar, do rodopiar e do voar que, nas obras dos pintores analisados, expressam, plasticamente, não só a procura de identidades locais, mas também a busca de liberdades existenciais e estéticas mais amplas.

Referências

- ABDALA Jr., Benjamin. **Literatura, história e política**. SP: Ática, 1989.
- AHMAD, Aijaz. **Linhagens do presente**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.
- ANDRADE, Mário Pinto de. **Antologia temática da poesia africana**. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1975, v. I (**Na Noite Grávida de Punhais**) e V.II (**Canto Armado**).
- AUGUSTO, Rui. **O amor civil**. Luanda: União Cooperativa Editora, 1991. (Coleção Lavra & Oficina, 92), 64 p.
- BACHELARD, Gaston. **O Ar e os sonhos**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1990.
- BARBEITOS, Arlindo. **Angola, angolê, angolema**. 2. Ed. Lisboa: Sá da Costa Ed., 1977 75 p..
- _____. **Nzaji (sonhos)**. Lisboa: Sá da Costa Ed., 1979. 54 p.
- _____. **Fiapos de sonho**. Lisboa: Ed. Vega, 1992. 46 p.

- BIDIMA, Jean-Godefroy. **Palabre, une juridiction de la parole**. Paris: Edition Michalon, 1998.
- _____. **L'art négro-africain**. Paris: PUF, 1997.
- CARVALHO, Ruy Duarte. **A decisão da idade**. Lisboa: Sá da Costa, 1976. 97 p.
- _____. **Observação directa**. Lisboa: Cotovia, 2000. 126 p.
- _____. In: **António Ole: Retrospectiva 1967-1997** (Catálogo da Exposição). Luanda: Centro Cultural Português de Angola e Instituto Camões, 1997. p. 12.
- CRISTÓVÃO, Conceição. **Amores elípticos (entre o amor e a transparência)**. Luanda: Edição do Autor, 1996.
- ERVEDOSA, Carlos. **Roteiro da literatura angolana**. Lisboa: Edições 70, 1979. 164 p.
- FEIJÓO, Lopito. (Org., selecção e notas). **No caminho doloroso das coisas. Antologia de jovens poetas angolanos**. Luanda: U.E.^a, 1988. 147 p.
- _____. **Meditando (textos de reflexão geral)**. Luanda: Maboque, 1994.
- FERREIRA, Manuel. **Literaturas africanas de expressão portuguesa**. SP: Ática, 1987. 220 p.
- _____. **No reino de Caliban**. Vol. 2. Lisboa: Seara Nova, 1976.
- GIOVETH, Mena e SANTOS, Seomara. **Nuvem passageira**. Luanda: UEA, 2005.
- GONÇALVES, António. **Buscando o homem. Antologia poética**. Luanda: Kilombelombe, 2000. 127 p.
- HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- HAMILTON, Russell. **Literatura africana, literatura necessária**. Lisboa: Ed.70, 1981 e 1983.
- KAJIMBANGA, Victor. **A alma sociológica na ensaística de Mário Pinto de Andrade**. Luanda: Instituto Nacional das Indústrias Culturais, 2000. 253 p.
- KANDJIMBO, Luís. “Breve Panorâmica das Recentes Tendências da Poesia Angolana”. **Austral Revista de Bordo da TAAG**, nº 22, 1997, p. 27.
- _____. **Apologia de Kalitangi**. Luanda: INALD, 1997. 245 p.
- _____. **A Nova Geração de poetas angolanos**. In: **Austral. Revista de Bordo da TAAG**. Nº 22. Luanda, outubro a dezembro de 1997. p. 21. Total: 61 p.
- LABAN, Michel. **Angola: Encontro com escritores**. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1991. 2 v.
- LARANJEIRA, Pires. **Literaturas africanas de expressão portuguesa**. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.
- LEITE, Ana Mafalda. **Oralidades & escritas nas literaturas africanas**. Lisboa: Colibri, 1998.
- _____. **Literaturas africanas e formulações pós-coloniais**. Lisboa: Colibri, 2003.
- MAIMONA, João. **As abelhas do dia**. Luanda: UEA, 1990. 62 p.
- _____. **Idade das palavras**. Luanda: INALD, 1997. 87 p.
- MARGARIDO, Alfredo. **Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa**. Lisboa: A Regra do Jogo, 1980.
- MATA, Inocência. **Literatura angolana: silêncios e falas de uma voz inquieta**. Lisboa: Mar Além, 2001. 280 p.
- _____. **Catálogo da Exposição Colectiva d e Pintura: António Ole, Jorge Gumbe, Massongi Afonso, Van**. Luanda: Centro Cultural Português, 1999. p. 23.
- MELO, João. **Tanto amor**. Luanda: UEA, 1989. 64 p.
- _____. **O Caçador de nuvens**. Luanda: UEA, 1993.
- MENDONÇA, José Luís. **Quero acordar a Alba**. Luanda: INALD, 1997. 62 p.
- MESTRE, David. “Voz off”. In: _____. **Subscrito a giz: 60 poemas escolhidos (1972-1994)**. Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1996. 130 p.
- _____. **Nem tudo é poesia**. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1989. 77 p.
- MIGNOLO, Walter. **Histórias locais, projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. Belo Horizonte: Ed. Da UFMG, 2003.

- MIXINGE, Adriano. Prefácio ao livro... **na máscara do litoral**, de Fernando Kafukeno. Luanda: Delegação Provincial de Luanda da Cultura, 1997. pp. 11-16.
- NETO, AKIZ (Coordenador). **O sabor pegadiço das impressões labiais**. Huíla: Brigada Jovem de Literatura de Angola, 2003.
- OLE, António. In: PEDRO, Francisco. “O Corpo da Pintura”. **Jornal de Angola**. Ano 24. Nº. 7889. **Vida & Cultura**: Suplemento de Artes, Letras e Ideias do Jornal de Angola. Lisboa, 20/06/ 1999. p. II.
- PADILHA, Laura. “Cartogramas: Ficção Angolana e o Reforço de Espaços e Paisagens Culturais”. Revista **Alea**. Vol. 7, nº 1. Rio de Janeiro, jan.-jun. de 2005.
- PANGUILA, António. **O vento do parto**. Luanda: s.Ed., 1993.
- _____. **Amor mendigo**. Luanda: Governo Provincial de Luanda, 1997. 22 p.
- PEDRO, Francisco. “O Corpo da Pintura”. **Jornal de Angola**. Ano 24. Nº. 7889. **Vida & Cultura**: Suplemento de Artes, Letras e Ideias do Jornal de Angola. Lisboa, 20 de junho de 1999. p. III.
- QUEIROZ, Carla. **Os botões pequenos sonham com o mel**. Luanda: INIC, 2001.
- QUIJANO, Aníbal. “Colonialidade, Poder, Globalização e Democracia”. Revista **Novos Rumos**. Ano 17, nº37. Caracas, 2002. pp. 4-28.
- RUI, Manuel. **Cinco vezes onze: poemas em novembro**. Lisboa: Edições 70, 1985.
- _____. In: SANCHES, Eleutério. **UniVERSO transVERSO**. Luanda: Nzila, 2003. p.9
- SAID, Edward. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SANTANA, Ana de. **Sabores, odores & sonhos**. Luanda: UEA, 1985. 47 p.
- SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. “Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade”. In: RAMALHO, Irene e RIBEIRO, António Sousa (Organizadores). **Entre ser e estar: raízes, percursos e discursos da identidade**. Porto: Afrontamento, 2002.
- SANTOS, Milton. **A natureza do espaço. Técnica e tempo. Razão e emoção**. 2. Ed. São Paulo: Hucitec, 1997.
- SECCO, Carmen Lucia Tindó. **Antologia do mar na poesia africana do século XX. Angola**. Luanda: Editorial Kilombelombe, 2000. 257 p.
- _____. **A Magia das letras africanas**. Rio de Janeiro: ABE Graph Editora, 2003.
- SEPÚLVEDA, M. C. e SALGADO, M. T. **África & Brasil: Letras em laços**. Rio: Ed. Atlântica, 2000. 351 p.
- SERRANO, Mafalda. Catálogo Viteix: obras de 1958 a 1993. Culturgest, março 2004 http://www.mafaldaserrano.com/introt_tarotart/catalogos/protected_Id_catalogv_p.htm
- SOARES, Francisco. **Notícia da literatura angolana**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2001. 352 p.
- _____. (org.) **Antologia da nova poesia angolana (1985-2000)**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2001.
- TALA, João. **O gasto da semente**. Luanda: INIC; Instituto Nacional das Indústrias Culturais, 2000. (Coleção “A Letra”, 2ª. Série, nº 19), 23 p.
- _____. **Lugar assim**. Luanda: UEA, 2004.
- _____. **A Vitória é uma ilusão de filósofos e de loucos**. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 2005.
- TAVARES, Ana Paula. **O sangue da buganvília**. Praia; Mindelo: Embaixada de Portugal; Centro Cultural Português, 1998. p. 49.
- _____. **Ritos de passagem**. Luanda: UEA, 1985. 36 p.
- _____. **O lago da lua**. Lisboa: Caminho, 1999. 55 p.
- VASCONCELOS, Adriano Botelho. **Abismos de silêncio**. Luanda: União dos Escritores Angolanos; ABV Editora, 1996. 40 p.



Tela 1: Eleutério Sanches
“Alquimia da árvore” (motivação Imbondeiro)
Técnica: óleo têmpera sem tela – Ano: 1991



Tela 2: Etona
Sem título. Técnica: óleo sobre tela
Sem data



Tela 3: Jorge Gumbe
“Ofertas para Kiàndà”. Técnica: acrílico sobre tela
Ano: 1999



Tela 4: Francisco Van Dúnem
Ideograma *versus* realismo – *Ave em voo I*
Técnica: mista s/ papel
Dimensões: 70 x 50 cm
Ano: 2001

A modernidade na escrita de Goa – Um lugar de busca em José Eduardo Agualusa, Antonio Tabucchi e Guido Gozzano

Roger Friedlein¹

Resumo: Drei Reiseerzählungen in das indische Goa, von Guido Gozzano (*Verso la cuna del mondo* 1917), Antonio Tabucchi (*Notturmo indiano*, 1984) und José Eduardo Agualusa (*Um estranho em Goa*, 2000), erzählen diese Reise als die Suche nach einer mysteriösen Person. Sie scheitern im Schrecken, münden in ein perspektivisches Spiel oder schaffen Perplexität in Hinsicht auf das endlich gefundene Individuum. Ohne eine intertextuelle Beziehung im engen Sinne einzugehen, lassen die drei Texte jeder auf seine Weise Goa zum geheimnisvollen Szenario einer Suche werden, die ins Unbekannte und Unerklärliche führt. Die alte Stadt wird so mit Hilfe der narrativen Technik zu einem Ort der narrativen Moderne.

Palavras-chave: Reiseliteratur, italienische Literatur des 20. Jhds., lusophone Literaturen (Angola), Goa als literarisches Motiv, (Post-) Moderne.

Resumo: Três relatos de viagem ao território indiano de Goa, de Guido Gozzano (*Verso la cuna del mondo*, 1917), Antonio Tabucchi (*Notturmo indiano*, 1984) e José Eduardo Agualusa (*Um estranho em Goa*, 2000), narram essa viagem como uma busca de um sujeito misterioso. Eles fracassam com espanto, desembocam num jogo perspectivístico ou criam perplexidade com respeito ao indivíduo por fim achado. Sem relação intertextual no sentido mais restrito do termo, os três textos, cada um à sua maneira, fazem de Goa o cenário misterioso de uma busca que leva ao desconhecido e inexplicável, e fazem com que a velha cidade, pelas técnicas de narração, se torne um lugar de modernidade narrativa.

Palavras-chave: Narrativas de viagem, literatura italiana séc. XX, literaturas lusófonas (Angola), Goa motivo literário, (pós-) modernidade.

A ideia da viagem como busca, que parece tão típica da prosa do Romantismo, não se limita somente à prosa ficcional e de viagens do século XIX. Antiga colônia portuguesa na costa ocidental da Índia e hoje Estado federal indiano, Goa é o cenário de uma viagem e de uma busca em três narrativas breves modernas que causam perplexidade. Guido Gozzano, Antonio Tabucchi e José Eduardo Agualusa são os autores dum trio de relatos fascinante

¹ Ruhr-Universität Bochum

tanto no seu conjunto quanto na modernidade singular de cada um deles. Porém, todos eles apresentam os seus traços de modernidade para além da moldura em que se movem os narradores viajantes.

Já no mais antigo dos três relatos, do início do século XX, a moldura abrange tanto o núcleo urbano da Velha Goa colonial quanto a cidade nova de Pangim, além de mais algumas outras povoações goesas, também presentes ocasionalmente nos três textos. Numa pesquisa desde a perspectiva da imagologia, o retrato de Goa que neles se desenha, revelaria portanto, mais do que uma ‘cidade’ propriamente falando, um ‘lugar’ heterogêneo. Ele seria composto por um lado de uma Velha Goa que é tudo menos moderna, e que se encontra até nos antípodas da modernidade, caracterizada pelos prédios coloniais, as igrejas e mosteiros, e uma biblioteca povoada por frades e figuras bizarras. Por outro lado, também surgiriam as outras localidades goesas, e elas sim ostentam certa modernidade com os seus cinematógrafos e cafés no caso de Gozzano, e hotéis de turismo nos casos de Tabucchi e Agualusa. O ponto de vista imagológico, porém, não revelará o que há de interessante no que diz respeito à modernidade nessas três narrativas. Modernas e pós-modernas são, antes, as características da narração da qual Goa é o cenário. Por conseguinte, haverão de ser essas características o foco da análise a seguir. Com isso, porém, o cenário narrativo goês não fica arbitrário nem descartável ou alterável, mas sim desempenha uma função específica nestes três textos. A ligação entre cidade e modernidade produz-se, portanto, *à cheval* entre *histoire* e *discours* dos três relatos, como se demonstrará a seguir.

Uma restrição convém ser feita a priori. O trio de narrações de Gozzano, Tabucchi e Agualusa, apesar dos paralelos entre os três textos, não será analisado com o objetivo de se procurar um possível parentesco genético. Nem sequer uma relação intertextual no sentido estrito parece dar-se entre eles, se entendermos por relação intertextual o fato de se ter que ter conhecimento de um dos textos para uma leitura adequada dos outros: o conhecimento do relato de viagens de Gozzano não é imprescindível para uma leitura plenamente válida do breve romance de Tabucchi, e apesar das semelhanças entre Tabucchi e Agualusa, o romance de Agualusa não forma qualquer ‘resposta’ à narração de Tabucchi, antes ganha o seu sentido por si mesmo. Mais do que descobrir uma intertextualidade, o contributo da análise a seguir é chamar a atenção para o surpreendente retorno dum motivo que é a busca literária em Goa por uma personagem misteriosa, cuja identidade permanece no escuro e, em cada caso, é causa de insegurança e perplexidade, de jeito distinto, mas sempre indicadora de (pós-)modernidade.

O parêntese no duplo termo acabado de mencionar serve para salientar que a questão, tão debatida, de diferenciar os dois conceitos de modernidade e pós-modernidade, não será o objeto deste estudo.² Já as coordenadas cronológicas evidenciam que a narrativa de Gozzano, do ano de 1917, e as de Tabucchi e Agualusa, de 1984 e 2000, respectivamente, por certo não dizem respeito ao mesmo conceito de modernidade. Usa-se o termo aqui, portanto, no sentido duma ‘modernidade’ abrangente, caracterizada pela perda de certa linearidade na constituição do sentido, em favor de maiores ambiguidades semânticas.

1 Guido Gozzano: *Verso la cuna del mondo*

Tanto a Goa Velha quanto a Cidade Nova são visitadas no ano de 1912 por Guido Gozzano (Torino 1883-1916), o maior expoente do crepuscularismo na lírica italiana do

² Veja-se para uma conceituação epocal da pós-modernidade baseada na sua “estética da superfície” (conceito tirado de JAMESON. *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*) o estudo de REGN. *Postmoderne und Poetik der Oberfläche*, e contra uma tal diferenciação, WELSCH. *Wege aus der Moderne*.

final do século XIX, episódio que forma parte duma viagem de dois meses à Índia: ela devia levar à cura da tuberculose do autor. Depois dessa viagem aparecerão as *Lettere dall'India* em vários jornais, até serem reunidas numa colectânea com a epígrafe *Verso la cuna del mondo*, essa já póstuma, porque Gozzano morreu já em 1916.

Todos os três livros de Gozzano, Tabucchi e Agualusa foram procedidos duma viagem real do seu autor. Mesmo assim, é somente o livro de Gozzano que costuma ser lido claramente de modo factual. Isso, apesar do fato da pesquisa ter salientado que o itinerário de *Verso la cuna del mondo* a) não corresponde ao percurso da viagem real de Gozzano, e b) grandes partes das suas *Lettere* estão muito mais próximas do famoso livro de viagens *L'Inde (sans les anglais)*, de Pierre Loti, do que das experiências de viagem pessoais do autor.³

Um indício disso pode reconhecer-se na voz do narrador viajante quando ela não esconde, de modo nenhum, que a Índia, e especialmente Goa, é apercebida através do olhar de outros textos literários. Já na viagem de barco de ida, o narrador afirma:

Qui tutto è poetico, e la mia nostalgia può sognare d'essere ai tempi di Vasco da Gama, di navigare alle Terrae Ignotae [...]⁴

Aqui tudo é poético, e a minha nostalgia pode sonhar de estar nos tempos de Vasco da Gama, de navegar para as Terrae Ignotae [...].

Pouco depois, é uma edição d'*Os Lusíadas* que chega às mãos do narrador. Ele decifra o texto em português, com admiração da sua forma poética, mas entende-o como uma apologia “académica” do Império português esfumado, e o texto camoniano servirá afinal de contas como um modelo para distanciamento.⁵

Mais decisivo será um soneto procedente de *Les trophées* (1893) de José-Maria de Heredia, mencionado no início e no final do episódio goês. Originalmente, esse soneto tinha sido dedicado à cidade colombiana de Cartagena de Indias na costa caribenha, sob o título “À une ville morte”⁶. O narrador de Gozzano afirma ter sido o encanto desse poema, o motivo principal da sua viagem a Goa. É o estado de ânimo desenhado nesse poema que condiciona as esperanças, o percurso e a percepção ao longo da viagem. No final do episódio, o poema será citado na íntegra para exprimir a ‘intima nostalgia’ causada por Goa, no narrador.

Concretamente, esta nostalgia reporta-se à própria infância. Teria sido então que o irmão dum colega de escola do narrador actuava como missionário na Índia, e teriam sido as suas cartas que deram a conhecer ao narrador, a longínqua Goa. Agora, ele encontra-se na busca daquele missionário, nunca conhecido pessoalmente. As impressões da viagem confirmam e reforçam a nostalgia. Efeitos especialmente ‘nostalgénicos’ resultarão dos coqueiros da costa indiana, e logo, mais ainda, dos mosteiros e palácios decadentes da Goa

3 WOLFZETTEL. (1990) *Fin de siècle und Moderne*, 3, menciona os trabalhos de GRISAY. *L'India di Guido Gozzano e quella di Pierre Loti* e de MONDO. *Esotismo di Gozzano*, em que a relação entre os relatos de Loti e Gozzano é pesquisada.

4 GOZZANO. *Verso la cuna del mondo*, 80.

5 WOLFZETTEL. *Fin de siècle und Moderne*, 2-18.

6 Morne Ville, jadis reine des Océans ! / Aujourd'hui le requin poursuit en paix les sombres / Et le nuage errant allonge seul des ombres / Sur ta rade où roulaient les galions géants. // Depuis Drake et l'assaut des Anglais mécréants, / Tes murs désesparés croulent en noirs décombres / Et, comme un glorieux collier de perles sombres, / Des boulets de Pointis montrent les trous béants. // Entre le ciel qui brûle et la mer qui moutonne, / Au somnolent soleil d'un midi monotone, / Tu songes, ô Guerrière, aux vieux Conquistadors ; // Et dans l'énervement des nuits chaudes et calmes, / Berçant ta gloire éteinte, ô Cité, tu t'endors / Sous les palmiers, au long frémissement des palmes (HEREDIA. *Œuvres poétiques complètes*, 143).

antiga, “la più strana, la più triste delle città morte”.⁷ A memória dos edificadores desses monumentos perdeu-se já, e assim, serão os pensamentos de efemeridade e da morte, que se apoderam do narrador:

Ancora una volta tocco l’ultime limite della delusione, sconto la curiosità morbosa di voler vedere troppo vicina la realtà delle pietre morte, di voler constatare che le cose magnificate dalla storia, dall’arte, cantate dai poeti, non sono più, non saranno mai più, sono come se non siano state mai!⁸

Chego outra vez no último limite da desilusão, pago para a curiosidade morbosa de querer ver demasiado perto a realidade das pedras mortas, de querer constatar que as coisas agrandecidas pela história, pela arte, cantadas pelos poetas, não existem mais, não existirão nunca mais, são como se nunca tivessem existido!

“La malincolia della città morta” acompanhará o narrador no seu percurso através dos mosteiros, passando pela tumba de São Francisco Xavier, até à biblioteca, onde o Padre Superior da Direção Eclesiástica revisará o seu arquivo na pesquisa por algum rasto do missionário italiano de nome religioso desconhecido. A notícia aterradora de que Vico Verani, com nome de Padre Miguel, falecera há alguns anos, provoca no narrador um impulso de fuga:

La solitudine mi par più completa, più vivo il desiderio di andarmene, ora che so di aver seguita la traccia d’un morto nella città morta.⁹

A solidão parece-me mais completa, mais vivo o desejo de ir embora, agora que sei de ter seguido o rasto dum morto numa cidade morta.

A notícia cai como uma bomba no narrador: “distruito il velo meraviglioso del sogno, della nostalgia, la realtà svela un volto di morte”.¹⁰ É só na cidade nova de Pangim, *Goa moderna*, para onde o narrador se desloca precipitadamente, onde a visita a um cinematógrafo e a um café fazem esvanecer o horror da morte. O narrador volta a si, e o horror cede o seu lugar à dominante nostálgica dessa breve visita a Goa.¹¹ É agora que o soneto de Heredia sobre a antiga rainha dos mares – *Morne ville, jadis reine des Océans!* – será citado, e servirá como epítáfio para Goa, a cidade morta.¹²

Ora, os tons de nostalgia e melancolia, a presença da efemeridade e da morte marcam o livro indiano de Gozzano na sua totalidade. No episódio goês, eles concentram-se de maneira especial. Mas não é só decadência e morte a característica particular deste relato, também o é um elemento de insegurança acerca da sorte e da identidade onomástica do objeto da busca, que o narrador nunca conheceu pessoalmente e nem conhecerá. A busca dirige-se, portanto, não só ao ‘onde’, mas também ao ‘quem’.

Em Gozzano, a viagem como busca de uma cidade sonhada na infância e de alguém cuja identidade se desconhece, pode-se dizer que fracassa – uma vez que aquilo que afirmamos para o episódio goês se pode expandir à totalidade das *Lettere dall’India*, nas quais a busca da infância perdida e a busca do Eu fracassam, do mesmo modo que o conhecimento da Índia, que fica incompreendido.¹³ Ao lado dos tons dominantes do Fim-

7 GOZZANO. (2008) *Verso la cuna del mondo*, 84s.

8 GOZZANO. *Verso la cuna del mondo*, 87.

9 GOZZANO. *Verso la cuna del mondo*, 90.

10 SANGUINETI. *Guido Gozzano. Indagini e lettere*, 162.

11 A imagem do antigo rei D. Carlos, encontrada num selo, “chiude con un’ultima tristezza questa sosta portoghese, giornata malinconica tra le più malinconiche del mio pellegrinaggio” (GOZZANO. *Verso la cuna del mondo*, 91).

12 Veja-se o texto fundador para o motivo da cidade morta, RODENBACH. *Bruges-la-Morte*.

13 “Das Durcheinander, dem Gozzano begegnet, hält keinen Schlüssel zum Erschließen mehr bereit [...] Das

-do-século, é o fracasso e a impossibilidade dessa busca que podem ser assinalados neste texto, e são eles que apontam para a sua modernidade.

2 Antonio Tabucchi: *Notturmo indiano*

A segunda busca que leva a Goa é contada no breve romance *Notturmo indiano*, mundialmente conhecido, de Antonio Tabucchi. Não é preciso resumir as suas doze etapas aqui. Só será preciso lembrar que o objeto da busca do narrador é aqui um misterioso amigo de nome Xavier: o narrador vai seguindo o seu rasto por várias cidades e lugares da Índia do Sul, até a sua chegada em Goa. Aquilo que relacionou os dois no passado não é mais do que aludido em algumas indicações. O parentesco entre essa busca e o relato de viagem de Gozzano parece que nunca foi explicitamente assinalado, e efetivamente, uma especulação sobre a possível relação genética entre os dois textos não levaria a nenhum lugar. Mais importante será a configuração paradoxal, insinuada ao longo do relato e culminante na sua cena final num hotel de luxo goês, que foi amplamente comentada em pesquisas.¹⁴ O eu narrador, que aparentemente é o mesmo eu das cenas anteriores, apresenta-se nesta cena final à sua acompanhante de mesa Christine como sendo escritor de profissão. Na continuação da conversa, o romance que ele diz andar a escrever revela-se como sendo aquilo que o leitor já leu nos onze capítulos precedentes, mas com a diferença de que o autor na mesa de hotel conta as etapas da busca à sua acompanhante partindo do ponto de vista de Xavier, que é o objeto da busca – ao passo que algumas alusões dão a entender que um senhor numa mesa vizinha poderia ser o sujeito da busca. Porém, nenhum confronto pessoal entre os dois ocorrerá; e quem foi que pudesse ter pago o jantar do narrador com a sua acompanhante, ficará por esclarecer. Abrem-se, portanto, múltiplas interrogantes sobre quem busca, quem narra, e quais as circunstâncias do que é real ou não, que parecem alterar-se segundo a escolha da moldura. No ‘mundo’ da última cena, a personagem do escritor no jantar em Goa, parece ser o objeto buscado, ao passo que do ponto de vista do leitor que conhece as páginas precedentes do romance, o eu parece ser o sujeito da busca.¹⁵ O jogo de imagens duplas, o *Vexierbild*, entre os dois níveis diegéticos produz-se porque os acontecimentos dos dois níveis se correspondem, e com essa coincidência, são os próprios níveis que parecem coincidir. Por conseguinte, quando a personagem do narrador, na conversa com a sua acompanhante, continua tecendo o seu romance iniciado, ele parece tocar a sua própria realidade. A narração parece ir sendo desenrolada ‘sob os olhos’ do leitor. Este efeito marca uma variante específica de narração que se tem chamado

Versagen der herkömmlichen Hermeneutik des impliziert zuallererst das Versagen des historischen Wissens” (WOLFZETTEL. *Fin de siècle und Moderne*, 9) – “A confusão com que se encontra Gozzano já não oferece nenhuma chave para o seu deciframento [...] o fracasso da hermenêutica convencional implica em primeiro lugar o fracasso do saber histórico”.

14 Veja-se HEMPFER. (*Pseudo-*)*Performatives Erzählen im zeitgenössischen französischen und italienischen Roman* e RAJEWSKY. *Intermediale Systemreferenzen in Texten Antonio Tabucchis*. Na sua análise de *Notturmo indiano* Rajewsky aponta para o paralelismo entre as estratégias de autenticidade e de ambiguidade que levam o texto a ser paradoxal, e o leitor para incerteza e dúvida da própria capacidade de leitura. Também METER. *Wege und Aporien der Selbstsuche* salienta a insolubilidade em Tabucchi, junto com o elemento da busca sem êxito, frequente nas suas personagens. KUHN. *Antonio Tabucchi: Notturmo indiano* reconhece no romance uma estrutura correspondente à uma fita de Moebius.

15 O autor e Christine mencionam esse mesmo efeito decisivo e potencialmente traicionero da escolha do enquadramento quando da sua conversa sobre fotografia (“Méfiez-vous des morceaux choisis”, TABUCCHI. *Notturmo indiano*, 102).

‘pseudoperformativa’.¹⁶ Mais além da pergunta “O que foi que aconteceu mesmo?”, as dúvidas do leitor referem-se, à distribuição entre realidade e ficção neste texto, e são, por assim dizer, ‘ontológicas’.¹⁷ Pós-moderno na busca em *Notturmo indiano* será, portanto, o seu desfecho num jogo de imagens duplas perspectivista que leva a busca ao absurdo. Ou se calhar nem tanto: em vez da busca se dirigir à identidade e ao paradeiro do objeto buscado, ela passa a ser uma busca do nível de realidade onde ele se encontra: a busca expande-se, de Goa para outra dimensão.

3 José Eduardo Agualusa: *Um estranho em Goa*

José Eduardo Agualusa (Huambo 1960), sendo actualmente um dos autores de sucesso em língua portuguesa, tem os seus primeiros romances desde o final da década de oitenta, e eles suscitaram, entretanto uma certa atenção nas ciências literárias, em primeiro lugar pela sua ambientação na Angola histórica.¹⁸ Ela surgiu também no seio dos estudos pós-coloniais, e dirigiu-se no geral, e não sem razão, para a questão das identidades desenhadas em e por meio dos textos do autor angolano.¹⁹ No entanto, essa atenção, que já foi levada também para o romance breve *Um estranho em Goa* de 2000, ainda não apreciou os valores literários do texto. Não faltam os comentários jornalísticos acerca da proximidade temática com o *Notturmo indiano* de Tabucchi, mas ainda está por fazer um estudo integral deste romance de Agualusa. Numa primeira aproximação, as semelhanças entre os dois textos parecem ser espantosas: elas dizem respeito ao formato, ao ambiente geográfico em Goa, ao apelo ao género do relato de viagem e o seu transcender, ao motivo da busca duma personagem misteriosa e finalmente, também, à perplexidade causada pela leitura.

O relato de Agualusa consta duma série de episódios, nos quais o eu narrador trava conhecimento com várias pessoas na ocasião de uma viagem de pesquisa jornalística a Goa. Entre eles encontra-se um sujeito de nome Plácido Domingo, que teria sido, sob o nome de ‘Comandante Maciel’, um vulto ambíguo da Angola em tempos de luta de libertação e da primeira independência. O motivo da viagem teria sido a procura duma conversa com Plácido Domingo, desaparecido há vários anos da vida pública angolana. Com anterioridade da viagem a Goa, o narrador afirma já ter escrito um conto – então, um texto ficcional – no qual ele procura Plácido Domingo num outro lugar que é o seu suposto exílio brasileiro, em Corumbá. Desse relato ficcional anterior, cita-se uma passagem de várias páginas. E dela depreende-se que Plácido Domingo tivesse sido um trânsfuga, um desertor que tivesse abandonado o exército colonial português, juntado-se aos revolucionários, mas desaparecido depois da tomada do poder em circunstâncias não esclarecidas. São essas circunstâncias que o narrador do conto tenciona esclarecer em Corumbá. Ali fica a saber de Plácido Domingo que ele sempre tinha sido um infiltrado dos portugueses nas fileiras dos independentistas: daí o seu misterioso desaparecimento para o exílio brasileiro após a tomada do poder pelo

16 HEMPFER. (*Pseudo-*)*Performatives Erzählen im zeitgenössischen französischen und italienischen Roman*. Hempfer analisa lúcidamente o paradoxismo da situação narratológica em que se baseia a escrita pseudo-performativa.

17 MACHALE. *Postmodernist fiction* identifica as perguntas ‘ontológicas’ como constituintes de pós-modernismo na literatura: ‘que mundos são esses? o que deve ser feito com eles? qual dos meus eus deve fazer isso?’

18 Veja CHAVES. Angola e Moçambique, 60; GUTERRES. *History and Fiction in José Eduardo Agualusa’s Novels*; SALGADO. *José Eduardo Agualusa: Uma Ponte entre Angola e o Mundo*, e PESTANA. *A História na Estória em Angola*.

19 Veja PHAF-RHEINBERGER. *Myths of Early Modernity* e MEDEIROS. *Post-Colonial Identities*. Somente este último está centrado em *Um estranho em Goa*, e analisa as características ‘pós-coloniais’ das personagens.

MPLA – até aqui o relato ficcional citado. Agora, porém, o narrador de *Um estranho em Goa* encontra-se com o Plácido Domingo ‘real’ em Goa, e tal como na sua narração sobre o seu exílio brasileiro, o jornalista mostra ao revolucionário umas fotos antigas:

Eu esperava que ele ficasse surpreendido ao ver as fotografias. Esperava até que não ficasse surpreendido (podem voltar às primeiras páginas e reler o conto). Não esperava aquilo. [...] ²⁰

Uma das surpresas será que Plácido Domingo afirma ter lido o livro com o relato do ‘seu’ exílio brasileiro. Outra surpresa, que ele mesmo também anda ocupado na escrita dum livro: uma biografia do diabo.

– Uma biografia do Diabo, – repetiu, e um sorriso divertido iluminou-lhe o rosto. – Ou talvez eu deva dizer uma autobiografia. Ficava bem, como título, O Diabo, Uma Autobiografia. O Diabo sou eu, o Diabo somos todos nós, não é verdade? Sentada numa outra cadeira, ao lado esquerdo dele, Lili estremeceu ²¹.

Não é só a acompanhante do narrador que sente esse pavor difuso, sempre vagamente associado com a personagem de Plácido, e que nem sempre tem motivos muito claros, e faz com que a figura pareça ainda mais misteriosa. Após esse primeiro encontro, a coerência da figura de Plácido Domingo como traidor do movimento independentista e encarnação do Mal parece confirmar-se, ainda que o narrador admita achar o buscado surpreendentemente simpático, apesar de tudo. Num segundo encontro com ele, na Basílica do Bom Jesus, onde existe a tumba do santo da Índia, São Francisco Xavier, vários temas da conversa reforçam a impressão de Plácido Domingo ser relacionado com o Mal e com a metafísica de modo inquietante: a sua responsabilidade pela morte de muitos angolanos, a sua aura diabólica, ou os seus conhecimentos sobre o culto das relíquias de Francisco Xavier, praticado em Goa. No terceiro encontro, Plácido afirma ter hipnotizado o narrador no encontro na basílica: agora convencido das intenções inocentes do jornalista, oferece-lhe a chave da história da sua vida, com a condição de ele partir de Goa em seguida. Assim o leitor fica a saber que o próprio Plácido Domingo teria sido a vítima duma conspiração, quando ele descobrira que o movimento independentista em Angola estava infiltrado por portugueses. Com essa revelação, a imagem que o narrador e os leitores tiveram dele parece mudar radicalmente: já não aparece mais como infiltrado, e sim como vítima das intrigas dos infiltrados no MPLA que conseguiram tornar-lhe, em Angola, na figura dum traidor.

Já tinha a verdadeira história de Plácido Domingo. Podia, como lhe prometera, regressar ao Rio de Janeiro. Era uma boa história, embora, de certo modo, lamentasse o seu desfecho. Teria preferido que o velho fosse realmente um traidor. Seria perfeito como metáfora do Diabo – o supremo traidor. ²²

No entanto, o narrador jornalista conhece, além de Plácido Domingo, mais outros habitantes de Goa; também com o objetivo de se familiarizar com a complexa estrutura social da sociedade goesa. Entre esses habitantes encontra-se Jimmy, o dono dum bar de reputação suspeita, que oferece ao narrador a compra duma relíquia de Francisco Xavier. Trata-se, nada mais nada menos do que o seu coração, vivo e palpitante. Por motivos diferentes, falharão duas tentativas de entrega da caixa fechada. Pouco tempo depois, Jimmy, o dono do bar, é encontrado morto, e com o coração arrancado. No entanto, o narrador tinha encontrado Plácido Domingo mais uma vez, e a conversa sobre a compra falhada da relíquia havia levado Plácido Domingo a entregar os seus conhecimentos sobre mumificação,

20 AGUALUSA. *Um estranho em Goa*, 47.

21 AGUALUSA. *Um estranho em Goa*, 51.

22 AGUALUSA. *Um estranho em Goa*, 119.

e sobre as formas de culto de serpentes e dragões – e de novo, a conversa desembocara no diabo. Na despedida final de Plácido Domingo, o narrador julga reconhecer a caixa que ele nunca chegou a receber, no corredor da casa de Plácido Domingo, agora porém, ela está vazia. Será somente no avião da viagem de regresso que receberá das mãos da hospedeira um pacote que foi deixado para ele: o que é que ele contém, o leitor do livro nunca o saberá. Em vez disso, o capítulo final consta duma enumeração sem comentário de várias dúzias de nomes do diabo em língua portuguesa.

A perplexidade provocada pelo texto goês de José Eduardo Agualusa pode-se atribuir a várias incertezas, relacionadas com diferentes níveis do texto. Em primeiro lugar, é favorecida pela falta de informações, condicionada pela perspectiva estreitamente ligada à personagem do narrador e ao seu presente. O próprio narrador, e mais do que ele, o leitor, enfrentam uma quebra-cabeças, um *puzzle*, de acontecimentos que não encontram uma solução de coerência. Eles parecem referir-se uns aos outros sem convergirem para uma imagem clara ou uma narrativa única. Uma sucessão de acontecimentos que num primeiro momento sugere, mas afinal de contas recusa, a construção de sentido coerente, poderia ser considerada como uma realização da assim chamada ‘estética de superfície’ pós-moderna (“Oberflächenästhetik”).

A incerteza concentra-se, porém, na figura de Plácido Domingo – simplesmente uma vítima cínica duma intriga no seio do MPLA, ou sim um diabo intrigante que tem, nas suas mãos, os fios duma sequência de sucessos à primeira vista incoerente? Tal como oscila a sua pertença ao lado português ou angolano na guerra da independência, oscila a sua pertinência ao Bem ou ao Mal e – em termos de sugestão vaga – o seu *status* ontológico como homem: se calhar, afinal, ele é outra coisa?

As estratégias de desconcertamento neste texto não se limitam, porém, à perspectiva e à acção narrada. À incerteza da trama acrescenta-se a incerteza acerca do *status* do texto. Como no clássico pós-moderno de Tabucchi, também em *Um estranho em Goa*, parece existir a possibilidade de leituras alternativas. A busca por Plácido Domingo e a sua identidade bem poderia ser matéria dum romance. Porém, essa denominação é inexistente na capa do livro. No entanto, tantos indícios apontam para ele ser o relato duma viagem jornalística ‘real’ a Goa: não faltam as informações relacionadas com a sociedade e história cultural, típicas duma reportagem de viagens. Além do ‘effet de réel’ causado pela abundância de informações fornecidas, aparentemente supérfluas para o decorrer do relato ficcional, é a estreita identificação do narrador com o autor Agualusa, detentor de uma bolsa de viagem para autores da Fundação Oriente, que aponta para uma leitura factual. O texto nunca deixa de favorecer que esta atitude se transfira, também para a avaliação da personagem de Plácido Domingo. A coincidência do nome dele com o conhecido cantor de ópera não tem qualquer motivação dentro do relato, e portanto, parece não ser capaz de ter outra explicação que um acaso ‘real’. Tal como o leitor fica na dúvida constante acerca da existência de um tal ‘Comandante Maciel’ ou Plácido Domingo na fase de fundação do Estado angolano, duvida acerca do tipo de texto que tem entre as mãos.

Finalmente, são as técnicas da escrita pseudoperformativa que contribuem para a incerteza. Essa técnica fica patente, por exemplo, após o primeiro encontro com Plácido Domingo, quando o narrador jornalista, tomando as suas notas da conversa, especula sobre a possível homossexualidade do seu interlocutor. Quando mergulhado nesse pensamento, ele parece ‘deslizar’ das suas notas para uma ficção, construindo uma história a partir dos dados que ele tem, mas censurando ele próprio esse deslize:

Ocorre-me de repente a possibilidade de Plácido Domingo ser homossexual. Isso explicaria muita coisa. Começo imediatamente a associar frases soltas, ocorrências, pormenores. É um vício intelectual. Dêem-me dois ou três factos, ou nem isso, apenas vagos

indícios, e eu construo um romance. Aliás, quanto menos factos melhor, a realidade atrapalha a ficção. Digo para mim próprio, ‘pára, José!’, e releio o que escrevi nestes últimos dias.²³

Segue-se a lembrança – sem mais comentários – de duas observações feitas na conversa com Plácido Domingo que parecem indicar a sua homossexualidade. O que aconteceu então? Essas observações são os dados anotados, ou já formam parte de uma identidade homossexual de Plácido, a ser construída, também aqui, ‘sob os olhos do leitor’? Também essa situação ambivalente permanecerá sem solução e contribui à perplexidade causada por *Um estranho em Goa*.

Ora, aos paradoxos e incertezas que no relato de Tabucchi se encontram ao nível ontológico, em Agualusa são acrescentados por uma incerteza ética. Em qualquer caso dos três, os traços da narração que geram a vacilação semântica, num primeiro momento poderiam parecer ser independentes do lugar de ambientação dos relatos. Mesmo assim, eles são favorecidos por esse lugar. São as incógnitas culturais de Goa que intensificam o clima de incerteza em relação à identidade que as pessoas têm ou podem ter. Goa é o cenário dumas buscas em que tudo permanece oscilante. No exemplo de Gozzano, da primeira modernidade, o encontro do Eu com o conhecimento já é problemático; depois, os exemplos de Tabucchi e Agualusa demonstram como a viagem a Goa, sob as condições da pós-modernidade, já conduz a um jogo de incertezas sem solução.

Referências

AGUALUSA, José Eduardo. **Um estranho em Goa**. Lisboa: Cotovia / Fundação Oriente, 2000.

CHAVES, Rita. **Angola e Moçambique. Experiência colonial e Territórios literários**. Cotia – SP: Ateliê, 2005.

GOZZANO, Guido. **Verso la cuna del mondo. Lettere dall’India, a cura di Roberto Carnero**. Milano: Bompiani, 2008.

GRISAY, Aletta. L’India di Guido Gozzano e quella di Pierre Loti. In: **Rassegna della letteratura italiana** 71 (1967), 427-437.

GUTERRES, Maria. History and Fiction in José Eduardo Agualusa’s Novels. In: **Fiction in the Portuguese-speaking World. Essays in Memory of Alexandre Pinheiro Torres**. Charles M. Kelley, Cardiff: University of Wales, 2000, 117-135.

HEMPFER, Klaus W. (Pseudo-)Performatives Erzählen im zeitgenössischen französischen und italienischen Roman. In id.: **Grundlagen der Textinterpretation**, ed. Stefan Hartung. Stuttgart: Steiner, 2002, 185-208.

HEREDIA, José-Maria de. **Œuvres poétiques complètes I. Les trophées**. Édition critique par Simone Delaty. Paris: Société d’Éditions “Les Belles Lettres”, 1984.

HUYSSSEN, Andreas; SCHERPE, Klaus R. (eds.): **Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels**. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1989, 45-102. [= Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism, Durham: Duke Univ. Press, 1991].

KUHN, Barbara. Antonio Tabucchi: Notturmo indiano. In: **Italianische Romane des 20. Jahrhunderts in Einzelinterpretationen**. Berlin.: Schmidt, 2005, 325-348.

MACHALE, Brian. **Postmodernist fiction**. New York, London: Methuen, 1993. [New York: Methuen]

23 AGUALUSA. *Um estranho em Goa*, 57.

- MEDEIROS, Paulo de. PostColonial Identities. In: BUESCU, Helena Carvalhão (ed.): **Literatura e viagens póscoloniais**. Lisboa: Colibri 2002, 4962.
- METER, Helmut. **Wege und Aporien der Selbstsuche**. Drei Romane Tabucchis. In: Projekte des Romans nach der Moderne, eds. Ulrich SCHULZ-BUSCHHAUS e Karlheinz STIERLE. München: Fink, 1997, 237-262.
- MONDO, Lorenzo. Esotismo di Gozzano. In: **Da Dante al Novecento. Studi critici offerti... a Giovanni Getto**. Milano: Mursia, 1970, 555-568.
- PESTANA, Nelson. A História na Estória em Angola: Henrique Abranches e José Eduardo Agualusa. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (eds.): **Marcas da Diferença. As Literaturas Africanas de Língua Portuguesa**. São Paulo: Alameda, 2006, 227241.
- PHAF-RHEINBERGER, Ineke. Myths of Early Modernity: Historical and Contemporary Narratives on Brazil and Angola. In: **AfricAmericas. Itineraries, Dialogues, and Sounds**, eds. PHAF-RHEINBERGER, Ineke e OLIVEIRA PINTO, Tiago de. Madrid / Frankfurt: Vervuert, 2008, 125-150.
- RAJEWSKY, Irina O. Intermediale Systemreferenzen in Texten Antonio Tabucchis: Die Kategorie der Systemerwähnung. In id.: **Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne**. Von den giovani scrittori der 80er zum pulp der 90er Jahre. Tübingen: Narr, 2003, 89-145.
- REGN, Gerhard. Postmoderne und Poetik der Oberfläche. In: HEMPFER, Klaus W. (Hg.): *Poststrukturalismus Dekonstruktion Postmoderne*. Stuttgart: Steiner, 1992, 52-74.
- RODENBACH, Georges. **Bruges-la-Morte**. Présentation, notes et dossier documentaire par Jean-Pierre Bertrand et Daniel Grojnowski. Paris: Flammarion, 1998.
- SALGADO, Maria Teresa. **José Eduardo Agualusa: Uma Ponte entre Angola e o Mundo**. In:
- SEPÚLVEDA CAMPOS, Maria do Carmo; SALGADO, Maria Teresa; HAMILTON, Russell (eds.): **Africa & Brasil: Letras em Laços**. São Caetano do Sul (Brasil): Yendis, 2006, 175197.
- SANGUINETI, Edoardo. Verso la cuna del mondo. Le città morte. In: **Guido Gozzano. Indagini e letture**. Torino: Einaudi, 135-164.
- TABUCCHI, Antonio. **Notturmo indiano**. Palermo: Sellerio, 2008 [1984].
- WELSCH, Wolfgang (ed.). **Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion**. 2. ed. Berlin: Akademie, 1994.
- WELSCH, Wolfgang. **Unsere postmoderne Moderne**. 4. ed. Berlin: Akademie, 1993.
- WOLFZETTEL, Friedrich. Fin de siècle und Moderne: Zur intertextuellen Stellung der Indienreise von Guido Gozzano. In: **Italienisch** 24 (1990), 2-18.

A África no discurso colonial português

Regina Zilberman¹

Abstract: The colonial discourse is depicted in the first productions of epic Portuguese literature such as the poems of Luís de Camões (*Os Lusíadas*) and Jerônimo Corte Real (*O naufrágio do Sepúlveda*). It returns, after the growth of capitalism in the nineteenth century, in the fiction of Eça de Queiroz (*A correspondência de Fradique Mendes*, *A ilustre casa de Ramires*), but it takes particular tinction to the extent that the novelist devises a utopia for Portuguese Africa.

Keywords: colonial discourse; Camões; Jerônimo Corte Real; Eça de Queiroz.

Resumo: O discurso colonial emerge nas primeiras produções épicas da literatura portuguesa, como os poemas de Luís de Camões (*Os Lusíadas*) e Jerônimo Corte Real (*O naufrágio do Sepúlveda*). Ele retorna, após a expansão do capitalismo no século XIX, na ficção de Eça de Queiroz (*A correspondência de Fradique Mendes*; *A ilustre casa de Ramires*), mas toma coloração particular na medida em que aquele romancista formula uma utopia para a África portuguesa.

Palavras-chave: discurso colonial; Camões; Jerônimo Corte Real; Eça de Queiroz.

1 Poemas épicos e discurso colonial

1. A África apresentou-se como objeto de desejo dos portugueses desde o século XIV, com projeções no século XV. Seus primeiros conquistadores, liderados por D. João I na conquista de Ceuta, em 1415, provavelmente já se autodesignavam portugueses, pois a nação e o Estado haviam tomado forma ainda no século XIII; mas esqueciam que muitos deles descendiam dos africanos, provenientes do norte ainda ocupado pelos árabes, que pretendiam dominar.

No começo do século XV, o foco eram as províncias árabes ou mouras, acusadas de heréticas conforme a literatura posterior procedeu, especialmente a dos séculos XVI e XVII. Mas, com o avanço sobre a costa africana ocidental, graças à ação de navegadores como Gil Eanes, em 1435, que contorna o cabo Bojador, Diogo Gomes, que ocupa o Cabo

Verde, Diogo Cão, que chega ao rio Zaire, em 1482, e Bartolomeu Dias, que atinge o cabo das Tormentas, em 1487, outro objetivo mostra-se atraente: o comércio de escravos, próspero já no século XV.

Conforme observa Martin Page, em *A primeira aldeia global*, D. Henrique, o da Escola de Sagres, foi “o primeiro a promover o comércio de escravos oriundos da África Negra”.² Depois complementa, “antes da morte do infante D. Henrique, em 1460, cerca de 1000 escravos eram anualmente desembarcados em Lagos, vindo a constituir a maioria da população do Algarve e cerca de dez por cento da de Lisboa.”³

Para justificar o avanço sobre o norte da África, aliás, nem sempre bem sucedido, os lusitanos encontraram uma justificativa na religião, sendo os árabes qualificados de mouros, heréticos e até de parceiros de Satanás. A poesia épica dos séculos XVI e XVII, a começar por Luís de Camões, foi fértil na variação com que empregava adjetivos pejorativos para qualificar o povo de onde parte de sua história procedia.

Também os homens de pele escura foram qualificados de modo específico, e “cafres” foi o substantivo escolhido para nomeá-los genericamente. O nome fora utilizado originalmente, conforme o *Dicionário Aurélio*, “pelos islamitas”, que assim designavam “gentios e idólatras”, por extensão “negros pagãos da África oriental”: “aplica-se, sobretudo, às populações bantas de Moçambique, da África do Sul e dos demais países do S. E. da África.” Cafre, porém, significa, além do “natural ou habitante da Cafraria, denominação que, no passado, se dava à região entre o rio Kei e os limites da província de Natal, na África do Sul”, uma “pessoa rude, bárbara, ignorante”⁴.

De um modo ou de outro, os africanos eram rebaixados por meio de uma substantivação depreciativa.

2. Os episódios ocorridos entre os séculos XIV e XVII, relativos ao processo de ocupação da África meridional pelos portugueses, constituíram matéria da poesia, da historiografia e dos relatos de viagem, aparecendo não apenas na epopeia de Camões, mas também nas *Décadas*, de João de Barros, inspiradores, conforme vários estudiosos desde o século XVII a XIX, de *Os Lusíadas*.⁵ Essa matéria compõe um corpus que se poderia observar sob a perspectiva do que Walter Mignolo define enquanto “discurso colonial”, a saber, “todos os tipos de produção de discurso relacionado ou emergente de situações coloniais”.⁶

É esse discurso que se acompanha, registrado em dois poetas coetâneos: Luís de Camões, já citado, em *Os Lusíadas*, e Jerônimo Corte Real, em *O naufrágio do Sepúlveda*, quando narram um mesmo acontecimento, sumariado no título da obra do segundo.

Luís de Camões, em *Os Lusíadas*, foi um dos que ajudaram a fixar em versos a denominação “cafre”, ainda que em poucas oportunidades o substantivo apareça. Na primeira delas, no Canto V, é Adamastor, o sul-africano, habitante da região que geograficamente

2 PAGE, Martin. *A primeira aldeia global*. Trad. Gustavo A. Palma. Cruz Quebrada: Casa das Letras, 2008. p. 107. Cf. também VENANCIO, Renato Pinto. *Cativos do Reino*. A circulação de escravos entre Portugal e Brasil, séculos 18 e 19. São Paulo: Alameda, 2012.

3 PAGE Martin. Op. cit. p. 118.

4 *Novo Dicionário Eletrônico Aurélio* versão 7.0. 5. ed. Curitiba: Positivo, 2010.

5 Cf. DENIS, Ferdinand. *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal, suivi du Résumé de l'histoire littéraire du Brésil*. Paris: Lecointe et Durey, Libraires, 1826.

6 MIGNOLO, Walter. Colonial and postcolonial discourse: Cultural critique or academic colonialism? *Latin American Research Review*, Vol. 28, No. 3. (1993), pp. 120-134. <http://links.jstor.org/sici?sici=0023-8791%281993%2928%3A3%3C120%3ACAPDCC%3E2.0.CO%3B2-V>. Acesso em 14 de janeiro de 2008.

poderia ser identificada à Cafraria, que o menciona, anunciando o triste episódio vivido por Sepúlveda e sua esposa, depois do naufrágio do barco comandado por aquele nobre português. Entre outras desgraças ocorridas ao casal, informa Adamastor:

Verão morrer com fome os filhos caros,
Em tanto amor gerados e nascidos;
Verão os Cafres, ásperos e avaros,
Tirar à linda dama seus vestidos;
Os cristalinos membros e perclaros
À calma, ao frio, ao ar, verão despidos,
Depois de ter pisada, longamente,
Cos delicados pés a areia ardente.⁷

Na segunda oportunidade, igualmente os cafres são mencionados por meio de uma profecia. Agora é a divina Tétis, no Canto X, que anuncia o destino de Francisco de Almeida, militar e então ex-vice governador da Índia, que morreu em confronto com os nativos do sul da África:

Ali, Cafres selvagens poderão
O que destros imigos não puderam;
E rudos paus tostados sós farão
O que arcos e pelouros não fizeram.
Ocultos os juízos de Deus são;
As gentes vãs, que não nos entenderam,
Chamam-lhe fado mau, fortuna escura,
Sendo só providência de Deus pura.⁸

Sublinhe-se a adjetivação empregada para qualificar as criaturas que não apresentam outra identidade: Leonor de Sá é atacada por indivíduos “ásperos e avaros”, Francisco de Almeida, por “selvagens”. Os primeiros comportam-se como *voyers*, testemunhando a “linda dama” despir-se; os segundos empregam “rudos paus”.

Na epopeia assinada por Corte Real, *O naufrágio e lastimoso sucesso da perdição de Manuel de Sousa Sepúlveda*, publicada postumamente, em 1594, essas imagens se adensam. O poema narra o naufrágio do título e as tentativas do fracassado comandante – uma espécie de Vasco da Gama *raté* – para sobreviver na região onde soçobrou seu barco, entre os atuais África do Sul e Moçambique, estabelecer contato com os locais e salvar a família. Nenhuma dessas providências dá certo.

As qualificações da população local são todas negativas, e citam-se aqui alguns trechos. Nesta cena, o narrador descreve a chegada dos nativos:

Correndo a pressa vem do mato espesso
Cafres, que roubar tem só por ofício
Saltam matos daqui, e dali saltam
Com terríveis medonhas e altas gritas.⁹

7 CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. São Paulo: Jackson, 1956. p. 178-179.

8 CAMÕES, Luís de. Op. cit. p. 339.

9 CORTE REAL, Jerônimo. *Naufrágio de Sepúlveda*. In: *Obras*. Introdução e revisão de M. Lopes de Almeida. Porto: Lello & Irmãos, 1979. p. 849.

Nesta outra cena, tal como mostrara Camões, Leonor é exposta ao olhar dos inimigos, que não se constroem em contemplar a nudez da moça:

Chegam com denodada fúria os cafres
A desarmada gente que num ponto
Por eles despojada foi de todo
Sem roupa lhes ficar, ou cobertura.
Tal fica Leonor, qual na montanha
Troiana, a Citereia foi julgada
Pelo frígio pastor, e das formosas
Três, o preço levou com razão justa.¹⁰

Repetem-se a selvageria, a barbárie e a baixa tecnologia por parte desse grupo étnico que, de certo modo, se converte em metonímia do lugar onde reside: os “cafres” pertencem à África e estão autorizados a traduzi-la simbolicamente. Mas, ao fazê-lo, desqualificam-na, destacando-se as propriedades indicadas: a primitividade no comportamento, na linguagem e na sociabilidade. Com isso, ficam praticamente desprovidos de humanidade.

2 Outra África, outro discurso?

A África representada por Camões e Corte Real, na esteira dos historiadores do século XVI, ainda não é problema, porém, ainda que faça vítimas, como o malfadado Sepúlveda e sua família. Pelo contrário, mostra-se bastante rentável, já que continuou a sustentar a lucratividade do tráfico de negros, iniciado no século XV, antes da exploração da mão de obra escrava nas *plantations* da América, estendendo-se até meados do século XIX, e até mesmo o alvorecer do século XX. E, quando esse se tornou ilegal, aquele continente acolheu as expectativas portuguesas, já que era o que restava do império lusitano conquistado entre os séculos XV e XVI.

O século XIX desvenda, porém, outra África, porque se trata agora de nova etapa do imperialismo. Ao imperialismo dos séculos XIV ao XVII interessam as riquezas da América; ao do século XIX, as matérias-primas da África, cuja exploração torna-se vital para a indústria europeia em expansão. Portugal e Espanha dominaram o primeiro movimento; agora a Inglaterra vitoriana impõe as regras.

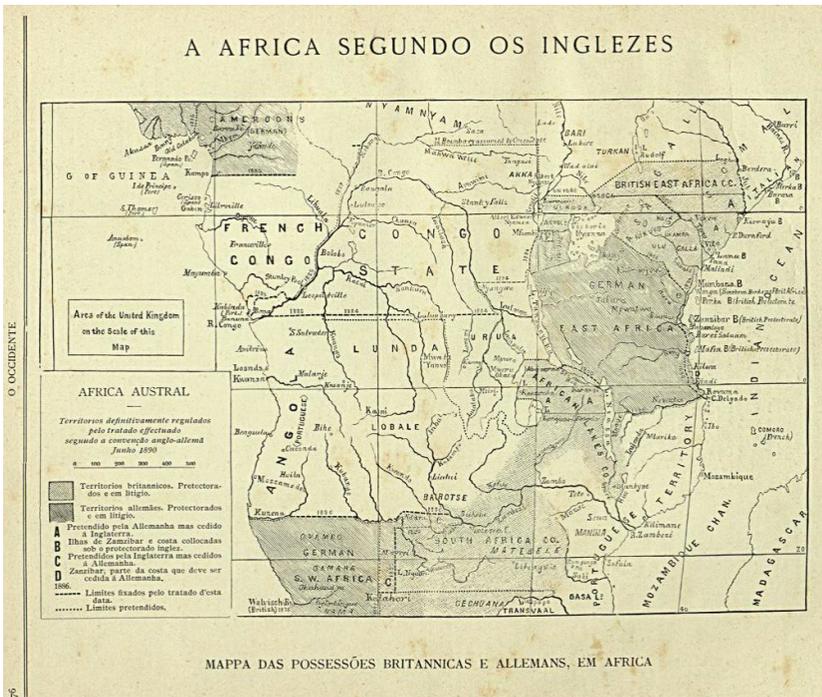
Não apenas os povos africanos são vítimas do novo estágio da economia capitalista, que distribui o território entre colônias de ingleses, e, em menor proporção, de franceses, alemães, belgas, italianos, conforme a geografia nacional do Velho Continente a partir de meados do século XIX. Também os portugueses são objeto do poder britânico, como mostra o processo que levou ao Ultimato, em 1890, na sequência da Conferência de Berlim, de 1884-1885.

Dois mapas do período indicam a nova distribuição geográfica do continente africano, publicados em *O Ocidente*: revista ilustrada de Portugal e do estrangeiro.¹¹ Vale observá-los, porque dão conta da percepção do problema àquele momento histórico.

O primeiro deles, publicado em 1º de janeiro de 1890, exhibe as possessões portuguesas na África:

10 CORTE REAL, Jerônimo. Op. cit. p. 849-850.

11 Cf. http://pt.wikipedia.org/wiki/O_Ocidente. Acesso em 3 de novembro de 2011.



MAPPA DAS POSSESSÕES BRITANNICAS E ALLEMANS, EM AFRICA

Fonte: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/Ocidente/1890/N418/N418_item1/P8.html¹⁴

O novo estágio das discussões sobre a África, opondo britânicos e portugueses, repercute sobre a literatura, onde se verifica não apenas a retomada da representação da população local, mas também a introdução daquele espaço continental como matéria discursiva. Assim, a África se faz presente em obras de Eça de Queiroz, produzidas ao final do século XIX, na esteira das consequências do Ultimato dos ingleses, de 11 de janeiro de 1890.

A correspondência de Fradique Mendes começou a ser publicada na imprensa em 1888, complementando-se sua edição em 1890, na *Revista de Portugal*, periódico dirigido por Eça de Queiroz. Mas a impressão do livro é póstuma, datando de 1900. Na maioria de suas cartas, Fradique dá conta de suas viagens, que se estendem pela Europa e pela América, chegando ele “ao Brasil, aos Pampas, ao Chile e à Patagônia.”¹⁵ A África não ficou de fora de suas andanças, pois o narrador, que o apresenta na primeira parte do livro, destaca sua trânsito pela África Austral e pela “na região do Zambeze”, onde recolheu “notas muito flagrantes, muito vivas, sobre os cultos nativos – que são divinições dos chefes mortos, tornados pela morte *mulungus*, espíritos dispensadores das coisas boas e más, com residência divina nas cubatas e nas colinas onde tiveram a sua residência carnal”¹⁶

Antes, porém, o narrador refere-se a seu encontro com Fradique Mendes no Cairo, memória ficcional que remete provavelmente à viagem do próprio Eça de Queiroz à Palestina e ao Egito, por ocasião da inauguração do Canal de Suez:¹⁷

14 Acesso em 3 de novembro de 2011.

15 QUEIROZ, Eça de. *A correspondência de Fradique Mendes*. Lisboa: Livros do Brasil, s. d. p. 53.

16 QUEIROZ, Eça de. *Op. cit.* p. 103-104.

17 Cf. ARAÚJO, Luis Manuel de. A viagem oriental de Eça. *Revista Camões* n. 9/10. 2000. p. 68-74.

Ao outro dia, que era o da festa do Beiram, recolhi ao Cairo pela hora mais quente, quando os muezins cantam a terceira oração. E ao apear do meu burro, diante do Hotel Sheperd, nos jardins do Ezbekieh, quem hei-de eu avistar? Que homem, de entre todos os homens, avistei eu no terraço, estendido numa comprida cadeira de vime, com as mãos cruzadas por trás da nuca, o «Times» esquecido sobre os joelhos, embebendo-se todo de calor e de luz? Fradique Mendes.

(...)

Durante o curto e doce momento que ali conversamos, soube que Fradique chegara havia uma semana de Suez, vindo das margens do Eufrates e da Pérsia, por onde errara, como nos contos de fadas, um ano inteiro e um dia; que tinha um debarieh, com o lindo nome de «Rosa das Águas», já tripulado e amarrado à sua espera no cais de Boulak; e que ia nele subir o Nilo até ao Alto Egito, até à Núbia, ainda para além de Ibsambul...

Todo o sol do mar Vermelho e das planícies do Eufrates não lhe tostara a pele láctea. Trazia, exatamente como no Hotel Central, uma larga quinzena preta e um colete branco fechado por botões de coral. E o laço da gravata de cetim negro representava bem, naquela terra de roupagens soltas e rutilantes, a precisão formalista das ideias ocidentais.¹⁸

Reconhece-se na descrição do narrador o posicionamento que Edward Saïd poderia qualificar “orientalista”:¹⁹ o Cairo é o do “muezins” ou almuadens que anunciam o horário das preces; o viajante Fradique provém de Suez, após ter errado, junto às margens do Eufrates e na Pérsia, “como nos contos de fadas” por “um ano inteiro e um dia”, e já se prepara para subir o Nilo e alcançar o Alto Egito e a Núbia. Mas esse *flâneur* internacional não se deixa contaminar pelo ambiente nada europeu, já que sua indumentária “representava bem, naquela terra de roupagens soltas e rutilantes, a precisão formalista das ideias ocidentais”.

A África austral, que Fradique também visita, é aquela para onde se dirige mais adiante, na carreira literária de Eça de Queiroz, o protagonista de *A ilustre casa de Ramires*. Mas, antes disso, o escritor conheceu o continente por meio da ficção, ao traduzir, e publicar em 1891, *As minas do rei Salomão*.

O romance do britânico H. Rider Haggard fora lançado em 1885, obtendo grande êxito. Narrativas de aventuras transcorridas em locais distantes, de preferência desconhecidos do público leitor europeu, à moda de *A ilha do tesouro*, do escocês Robert Louis Stevenson, de 1883, mobilizavam o mercado editorial do período. A África austral estimulava particularmente o imaginário europeu, de um lado, por mobilizar interesses imperialistas e comerciais, de outro, por aureolar personalidades que se aventuravam por aqueles territórios distantes, como o expedicionário Richard Francis Burton, que desceu às fontes do rio Nilo, no Lago Vitória, ou o milionário Cecil Rhodes, que se adonou de boa parte das regiões que medeiam Angola e Moçambique, hoje correspondentes a Botswana, Zimbábue, Zâmbia e Malawi.

Não surpreende a circunstância de que um romance como *As minas do rei Salomão* fosse bem sucedido: o protagonista, Allan Quatermain, corresponde, como Richard Francis Burton, ao aventureiro destemido que adentra a África profunda, alcançando as proximidades do Zambeze e o Transvaal; a expedição que lidera estabelece o elo entre o passado mítico, representado pelo bíblico rei Salomão, e o presente, justificando, por esse meio, a posse das riquezas depositadas, pela natureza, no coração da África (matéria, mas

18 QUEIROZ, Eça de. Op. cit. p. 33-34.

19 Cf. SAÏD, Edward. *Orientalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

em outro registro, de Joseph Conrad, cuja ficção, inaugurada por volta de 1895, explora filão similar), nada muito distinto, pois, do que fazia o colonialista Cecil Rhodes, que, na mesma ocasião, adquirira minas de diamante na atual África do Sul.²⁰.

Eça de Queiroz responsabiliza-se pela versão de *As minas do rei Salomão* para a língua portuguesa. A edição original, de 1891, atribui ao romancista, de renome entre as Letras lusitanas desde meados da década de 1870, a revisão da obra,²¹ sugerindo que dera a palavra definitiva sobre o texto. Pode-se cogitar que, ao contrário de *A correspondência de Fradique Mendes*, em que o narrador recupera a experiência direta do autor, na juventude turista visitante do Egito e do Oriente Médio, em *A ilustre casa de Ramires*, o escritor tenha sido motivado pela leitura e tradução da novela de Rider Haggard a aceitar a ideia de que seu protagonista podia migrar para Moçambique, ser bem sucedido graças à exploração das riquezas locais e retornar, exitoso, a Portugal.

A hipótese é, de certo modo, referendada pelo romance, já que, em dado momento, Ramires menciona ter intenção de migrar para a África por sugestão da leitura de *As minas do rei Salomão*, leitura, aliás, citada unicamente neste ponto do desenvolvimento do livro: “- Com efeito ando com uma ideia, há dias... Talvez me viesse dum romance inglês, muito interessante, e que te recomendo, sobre as antigas Minas de Ofir, King Solomon’s Mines... Ando com ideias de ir para a África..^{21”}.

Assim como *A correspondência de Fradique Mendes*, *A ilustre casa de Ramires* foi publicada primeiramente em revista literária e só em 1900, após o falecimento do autor, lançada em livro. Talvez Eça de Queiroz ainda buscasse conferir algum acabamento à obra, já que o protagonista desaparece subitamente antes do final da narrativa, a seguir mencionado apenas de modo indireto, por meio dos comentários dos familiares que o reencontram, após retornar da África. De todo modo, a intriga é coerente, já que os elementos que levam ao fechamento da trajetória de Ramires estão plantados ao longo de seu desenrolar.

Gonçalo Mendes Ramires, ao lado de Fradique, o outro Mendes do percurso literário de Eça de Queiroz, pertence a uma família que, como personagens e narradores fazem questão de sublinhar, é mais antiga que a nação portuguesa:

Gonçalo Mendes Ramires (como confessava esse severo genealogista, o morgado de Cidadelhe) era certamente o mais genuíno e antigo Fidalgo de Portugal. Raras famílias, mesmo coevas, poderiam traçar a sua ascendência, por linha varonil e sempre pura, até aos vagos Senhores que entre Douro e Minho mantinham castelo e terra murada quando os barões francos desceram, com pendão e caldeira, na hoste do Borguinhão. E os Ramires entroncavam limpidamente a sua casa, por linha pura e sempre varonil, no filho do Conde Nuno Mendes, aquele agigantado Ordonho Mendes, senhor de Treixedo e de Santa Ireneia, que casou em 967 com Dona Elduara, Condessa de Carrion, filha de Bermudo, o Gotoso, Rei de Leão.²².

Com efeito, seus antepassados já dominavam a região antes de D. Afonso Henriques, herdeiro de Henrique de Borgonha e fundador do reino, mover as guerras contra leoneses e castelhanos, visando garantir a autonomia do Condado Portucalense, futuro Portugal. Contudo, em seu estágio presente, a família Mendes Ramires está à beira da falência, e

20 A respeito da ação predatória de Cecil Rhodes, cf. ARENDT, Hannah. *As origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

21 Cf. HAGGARD, Rider. *As minas de Salomão*. Tradução revista por Eça de Queiroz. Porto: Livraria Internacional de Ernesto Chardron, 1891.

22 QUEIROZ, Eça de. Op. cit. p. 11-12.

seu representante atual não parece apto a reabilitá-la financeiramente: Gonçalo é indolente, depende do arrendamento das terras por agricultores mais capazes e empreendedores, e almeja um cargo político, que lhe permita viver comodamente em Lisboa, às custas do erário público. Para tanto, precisa recuperar a notabilidade e credibilidade do clã, o que espera alcançar por meio da literatura, redigindo então um romance histórico baseado nas proezas dos ancestrais à época da fundação do Estado lusitano.

Nada, porém, do que Ramires faz é em princípio honesto: não mantém a palavra dada a José Casco, o rendeiro que primeiramente o procurou para alugar as terras aráveis do fidalgo; sua novela, *A torre de D. Ramires*, é uma adaptação de um poema elaborado por um tio materno, que transcreve para a prosa da narrativa histórica, emulando o estilo de Alexandre Herculano:

E o trabalho, a composição moral dos vetustos Ramires, a ressurreição arqueológica do viver Afonsino, as cem tiras de almaço a atulhar de prosa forte - não o assustavam... Não! porque felizmente já possuía a “sua obra” - e cortada em bom pano, alinhavada com linha hábil. Seu tio Duarte, irmão de sua mãe (uma senhora de Guimarães, da Casa das Balsas), nos seus anos de ociosidade e imaginação, de 1845 a 1850, entre a sua carta de Bacharel e o seu Alvará de Delegado, fora poeta - e publicara no Bardo, semanário de Guimarães, um Poemeto em verso solto, o Castelo de Santa Ireneia, que assinara com duas iniciais D. B. Esse castelo era o seu, o Paço antiquíssimo de que restava a negra torre entre os limoeiros da horta. E o Poemeto cantava, com romântico garbo, um lance de altivez feudal em que se sublimara Tructesindo Ramires, Alferes-Mor de Sancho I, durante as contendas de Afonso II e das senhoras Infantas.²³

Por sua vez, sua eleição só é bem sucedida porque aceita a aliança com o até então adversário político André Cavaleiro, e isso à custa da honra de sua irmã, Gracinha: “Ele vendia, pois, o sossego da irmã, por uma cadeira em S. Bento.”²⁴

Ramires ocupa seu tempo entre a redação preguiçosa de uma novela que não o entusiasma e as conversas com os companheiros de jantares e serenatas noturnas: o Administrador do Concelho João Gouveia, Antônio Vilalobos, o Titó, e Videirinha, ajudante da farmácia, poeta e fadista. Nessas ocasiões, discutem-se a política nacional e o futuro da pátria, constando entre os temas a situação da África portuguesa, em especial a de Moçambique, manifestando-se o administrador favorável à venda de Lourenço Marques aos ingleses, e o fidalgo contra toda e qualquer atitude do governo vigente:

Depois, apenas ele findou, aclamado, e enquanto acertava as cravelhas, o Fidalgo da Torre e João Gouveia, com os cotovelos na mesa, os charutos fumegando, conversaram sobre essa venda de Lourenço Marques aos ingleses, preparada sorratamente (conforme clamavam, arrepiados de horror, os jornais da Oposição) pelo Governo de S. Fulgêncio. E Gonçalo também se arrepiava! Não com a alienação da colônia – mas com a impudência de S. Fulgêncio! Que aquele careca obeso, filho sacrílego dum frade que depois se fizera merceeiro em Cabecellos, trocasse a libras, para se manter mais dois anos no poder, um pedaço de Portugal, torrão augusto, trilhado heroicamente pelos Gamas, os Ataídes, os Castros, os seus próprios avós – era para ele uma abominação que justificava todas as violências, mesmo uma revolta, e a Casa de Bragança enterrada no lodo do Tejo!²⁵

23 QUEIROZ, Eça de. Op. cit. p. 20.

24 QUEIROZ, Eça de. Op. cit. p. 108.

25 QUEIROZ, Eça de. Op. cit. p. 32.

Na sequência da discussão, complementa o narrador, valendo-se do discurso indireto livre:

Mas o sr. Administrador do Conselho afirmou que as consentia, e rasgadamente... porque também ele, como Governo, venderia Lourenço Marques, e Moçambique, e toda a Costa Oriental! E às talhadas! Em leilão! Ali, toda a África, posta em praça, apregoada no Terreiro do Paço! E sabiam os amigos por quê? Pelo são princípio de forte administração – (estendia o braço, meio alçado do banco, como num parlamento)... Pelo são princípio de que todo o proprietário de terras distantes, que não pode valorizar por falta de dinheiro ou gente, as deve vender para consertar o seu telhado, estrumar a sua horta, povoar o seu curral, fomentar todo o bom torrão que pisa com os pés... Ora a Portugal restava toda uma riquíssima província a amanhar, a regar, a lavar, a semear – o Alentejo!²⁶.

De tema de debates em jantares nas tascas do local, a África converte-se em horizonte para Ramires, quando, temeroso da vingança de José Casca, a quem prometera, mas não cumprira, o arrendamento das terras, ameaça migrar para aquele continente:

- Ora se uma coisa destas se atura! Um homem que me quis matar! E agora, por cima, é sobre mim que desabam as lágrimas, e as cenas, e a criança doente! Não se pode viver nesta terra! Um dia vendo casa e quinta, emigro para Moçambique, para o Transvaal, para onde não haja maçadas... Bem, dize à mulher que já desço.²⁷

Essa medida concretiza-se ao final do romance, quando Ramires, enfim eleito para as Câmaras e completada a novela histórica, descobre que deveria confiar mais em suas próprias energias, em vez de se deixar conduzir pelos outros. É quando decide buscar na África sua salvação moral e econômica. Assim, ao final do capítulo XI, o narrador informa:

Gonçalo Mendes Ramires, silenciosamente, quase misteriosamente, arranjava a concessão dum vasto prazo de Macheque, na Zambézia, hipotecara a sua quinta histórica de Treixedo, e embarcava em começos de junho no paquete Portugal, com o Bento, para a África.²⁸

A decisão surpreende, não apenas por ser tomada subitamente, mas porque a informação provém do narrador onisciente. Não se mostra qualquer participação da personagem, que se manifesta com assiduidade, em outros momentos do enredo, por meio seja do discurso direto, seja do discurso indireto livre. A partir desse ponto, Ramires desaparece da intriga, sendo o sucesso de seu empreendimento apresentado no capítulo XII, o último do romance, primeiramente por intermédio do narrador, de novo onisciente, que comenta: “Gonçalo na África, na vaga África, mandando raras cartas, mas alegres, e com um entusiasmo de fundador de Império”.²⁹

Em duas cenas subsequentes, são as demais personagens que aludem ao protagonista do romance. Na primeira delas, Ramires é citado em carta de uma personagem feminina, que mistura observações sobre moda e a aparência neo-africana do herói:

26 QUEIROZ, Eça de. Op. cit. p 33.

27 QUEIROZ, Eça de. Op. cit. p 120.

28 QUEIROZ, Eça de. Op. cit. p. 252.

29 QUEIROZ, Eça de. Op. cit. p. 253.

Creio que fui eu a primeira que avistou o primo Gonçalo, na plataforma do Sud-Express. Não imaginas como vem... ótimo! Até mais bonito, e sobretudo mais homem. A África nem de leve lhe tostou a pele. Sempre a mesma brancura. E duma elegância, dum apuro! Prova de como se adianta a civilização da África! dizia o primo Arega, este é estilo novo de tangas em Macheque!... [...] À noite, o José e eu jantamos em família, com o primo Gonçalo, no Bragança, para conversar da Torre e dos Cunhais. Ele contou muitas coisas interessantes da África. Traz notas para um livro, e parece que o prazo prospera. Nestes poucos anos plantou dois mil coqueiros. Tem também muito cacau, muita borracha. Galinhas são aos milhares. É verdade que uma galinha gorda em Macheque vale um pataco. Que inveja! Aqui em Lisboa custa seis tostões, só com ossos - porque tendo também alguma carne no peito, salta para cá dez tostões, e agradece! No prazo já se construiu uma grande casa, próximo do rio, com vinte janelas e pintada de azul. E o primo Gonçalo declara que já não vende o prazo nem por oitenta contos. Para felicidade completa até achou um excelente Administrador.³⁰

A segunda cena extrapola o teor realista da narrativa, pois Gonçalo Mendes Ramires metamorfoseia-se em alegoria da nação portuguesa, conforme a interpretação de João Gouveia, um dos companheiros do protagonista, ao tempo de suas serestas e noitadas:

- Pois eu tenho estudado muito o nosso amigo Gonçalo Mendes. E sabem vocês, sabe o Sr. Padre Soeiro quem ele me lembra?

- Quem?

- Talvez se riam. Mas eu sustento a semelhança. Aquele todo de Gonçalo, a franqueza, a doçura, a bondade, a imensa bondade, que notou o Sr. Padre Soeiro... Os fogachos e entusiasmos, que acabam logo em fumo, e juntamente muita persistência, muito aferro quando se fila à sua ideia... A generosidade, o desleixo, a constante trapalhada nos negócios, e sentimentos de muita honra, uns escrúpulos, quase pueris, não é verdade?... A imaginação que o leva sempre a exagerar até à mentira, e ao mesmo tempo um espírito prático, sempre atento à realidade útil. A viveza, a facilidade em compreender, em apanhar... A esperança constante nalgum milagre, no velho milagre de Ourique, que sanará todas as dificuldades... A vaidade, o gosto de se arrebicar, de luzir, e uma simplicidade tão grande, que dá na rua o braço a um mendigo... Um fundo de melancolia, apesar de tão palrador, tão sociável. A desconfiança terrível de si mesmo, que o acovarda, o encolhe, até que um dia se decide, e aparece um herói, que tudo arrasa... Até aquela antiguidade de raça, aqui pegada à sua velha Torre, há mil anos... Até agora aquele arranque para a África... Assim todo completo, com o bem, com o mal, sabem vocês quem ele me lembra?

- Quem?...

- Portugal.³¹

Na primeira cena, Ramires parece reproduzir Fradique, ao não se deixar contaminar pelo espaço africano, já que nem mesmo a pele sofreu qualquer alteração. Poder-se-ia concluir que, igualmente em *A ilustre casa de Ramires*, Eça aderiu ao “orientalismo” da obra anterior. Mas a segunda cena produz um descolamento entre as personagens, já que Gonçalo Mendes passa a sintetizar as características da nação lusitana, presa, de uma parte, ao passado heroico, de outro, a auspiciosas perspectivas futuras possibilitadas pela aventura africana.

A África integra-se, assim, à utopia que Eça de Queiroz constrói para Portugal, incorporando-se à identidade lusitana. E contraria, embora à distância do ponto de vista

30 QUEIROZ, Eça de. Op. cit. p. 258.

31 QUEIROZ, Eça de. Op. cit. p. 263.

cronológico, a tradição originária do projeto colonialista nascido no bojo da modernidade, que lançava colonizados e adversários para o âmbito da barbárie e da primitividade.

O discurso colonial pode não ter desaparecido, mas arrefece, porque é a uma África portuguesa que Eça de Queiroz se refere. Pode requerer a desconstrução pós-colonial, mas nos termos de um resíduo, como Robert J. C. Young propõe, enquanto “um assunto não concluído, a projeção contínua dos conflitos passados na experiência do presente, a persistência insistente das imagens da memória histórica que leva ao desejo de transformar o presente”.³²

32 YOUNG, Robert J. C. Postcolonial Remains. *New Literary History*, v. 43, Winter 2012, p. 19-42.

Teatro angolano: *O grande circo autêntico*, de José Mena Abrantes

Agnaldo Rodrigues da Silva¹

Abstract: This article makes the ideological analysis of *O Grande Circo Autêntico*, of the Angolan playwright Mena Abrantes, revealing the piece as a instrument to combat alienation of the people.

Keywords: Abrantes, history, politics, alienation

Resumo: Este artigo faz a análise ideológica de *O Grande Circo Autêntico*, do dramaturgo angolano Mena Abrantes, revelando a peça como instrumento de desalienação do povo.

Palavras-chave: Abrantes, história, política, desalienação

1 *O Grande Circo* e os aspectos políticos

A História dirá um dia a sua palavra, não a História ensinada em Bruxelas, Paris, Washington ou nas Nações Unidas, mas a que se ensinará nos países libertados do colonialismo e dos seus fantoches. A África escreverá a sua própria História, que será – ao Norte e ao Sul do Sahara – uma História de glória e dignidade.

(PATRICE LUMUMA).

As peças de José Mena Abrantes trazem aspectos sociopolíticos, econômicos e culturais estruturados em forma de provocação, em aberto, de situações vigentes em determinado período da história de Angola. Por essa razão, este texto pode ter seu início no direcionamento do ponto de vista de Szondi (2004), quando, em *Teoria do Drama Burguês*, indicou que “o poeta político nos é tão estranho quanto o orador” (p.162). A esse pensamento de representação social na obra de criação literária, o teórico discute a ideia de sentido da obra que se relaciona aos assuntos políticos, cujo eco se daria pela voz da liberdade de expressão, o que causaria o efeito político do enfrentamento social.

O pensar político no ato de construção e interpretação da obra literária eleva o escritor a uma posição de legislador, e por que não juiz? Isto porque ele leva ao público uma situação contemporânea, em que a plateia exercerá um julgamento, como se fosse um júri diante de um fato que precisa obter uma sentença, posição regular quando se trata do teatro

¹ Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT

e seus pressupostos, pois o grande mundo (mundo da realidade/macro) observa e emite um parecer a respeito dos acontecimentos do pequeno mundo (mundo da ficção/micro/o palco).

Frente a esse processo que põe em relação mundo do teatro e mundo da realidade, obtendo-se uma apreciação de situações a que se quer discutir, o dramaturgo, e porque não também os atores, exercem um tipo de vingança pública. É por isso que Silva (2011, p. 21) afirma que

[...] o texto cênico necessita do palco para se completar. É o palco que o atualiza e concretiza, assumindo, de certa forma, por meio dos atores e dos cenários, as funções, que, no romance ou no conto, são do narrador. Há também as funções das rubricas, rudimento narrativo que é inteiramente absolvido pelo palco.

Todos esses aparatos são responsáveis pela interlocução entre o texto teatral e o público. Em *O Grande Circo Autêntico*, as características que buscam essa interação atingem patamares que colocam em diálogo as personagens com os seus interlocutores, por meio de falas que se pretende, à luz da representação social na obra literária, repercutir na sociedade:

Líder Popular: Homens e mulheres do meu povo, que haveis lutado e conquistado este espaço que agora é nosso, eu vós saúdo!

Nenhum de nós poderá algum dia esquecer que este lugar só foi conquistado com luta: uma luta de todos os dias, uma luta de fogo e idealismo, uma luta indispensável para pôr fim à humilhante situação que nos era imposta.

Tudo vai acabar! A nossa querida terra está já nas nossas mãos... Honra aos que deram o seu sangue e lutaram por esta liberdade! (ABRANTES, 1977-78, p.35).

A peça teatral *O Grande Circo Autêntico* se destaca pelo seu caráter político e, sobretudo, pelo uso da metáfora de circo no trato de uma temática altamente delicada: a relação de solidariedade entre as literaturas e o compromisso intercultural e político entre nações. Trata-se de um dos primeiros textos cênicos do autor (senão o primeiro), não levado à cena na época de sua produção, por causa de questões sociopolíticas que conduziram a peça a um tipo de autocensura.

Os escritores africanos, que chamaríamos fundacionais, participam (como já outros tinham feito noutros contextos) nas lutas políticas do seu tempo no âmbito do nacionalismo, e também, de forma muito importante, contribuem à constituição e à consolidação de estruturas de poder institucional – são, em simultâneo, criadores e elementos de planificação cultural (PORTUGAL, 2007, p.355).

No entanto, *O grande Circo* traz uma peculiaridade: a peça traz como contexto um ambiente externo a Angola, uma tentativa de denunciar, por meio do tragicômico, um espetáculo de circo, o processo neocolonial na República Democrática do Congo (antiga Zaire). A peça está estruturada em 6 (seis) etapas, 6 (seis) momentos de transição e 1 (um) epílogo (“talvez inacabado?”), como questiona o próprio autor: “O grande Circo autêntico é uma farsa tragicômica sobre o processo neo-colonial na ex-República do Zaire, com recurso a situações, personagens e técnicas circenses” (ABRANTES, 1999, p. 10).

Produzida entre 1977-78, *O Grande Circo* constitui-se em uma farsa tragicômica, um gênero misto que, segundo Pavis (1999, p. 420), “as personagens pertencem às camadas populares e aristocratas, apagando, assim, a fronteira entre comédia e tragédia. A ação,

séria e até mesmo dramática, não desemboca numa catástrofe e o herói não perece.” Parafraçando Abrantes (1999, p. 19), nas palavras iniciais do texto, indica-se que a peça conta, com seriedade, mas também por meio de brincadeiras, como um modesto tratador de leopardos ascendeu, sem quaisquer escrúpulos, a dono de circo e que ainda por aquela década do Século XX continuava a obter vantagens em uma sociedade fictícia que, na verdade, era um país em crise, em determinado período histórico.

É nesse sentido, portanto, que o dramaturgo dispõe uma nota inicial de esclarecimento, em que salienta que: “a ação desta peça situa-se, por razões óbvias, num país fictício que se calhar até existe... por essa razão, qualquer semelhança entre os seus personagens e/ou situações e factos e/ou figuras da vida real NÃO PODE SER pura coincidência” (ABRANTES, 1999, p. 19). (Grifos do autor).

A relação que o teatro de Abrantes faz com a sociedade vem ao encontro do que Gassner (1997) discutiu sob o prisma de “dramaturgia moderna”. O corpo central dessa dramaturgia, segundo o teórico, concentra-se na reação às especulações e aos impulsos revolucionários, ligada a uma escola idealista que aclama o princípio da liberdade e de todas as questões a ela associadas. O resultado é um teatro realista que discute problemas socioculturais e econômicos, pautados em um projeto sociológico e filosófico capaz de discutir, pela criação literária, aspectos históricos: “[...] esta não é propriamente uma peça de texto, mas antes de situações que se pretendem espectaculares. Sendo uma obra eminentemente visual e sonora, a sua leitura deverá apenas servir de suporte para que a imaginação de cada um a recrie” (ABRANTES, 1999, p. 23).

O Grande Circo é uma peça teatral produzida em forma de um espetáculo de circo, dando lugar a palhaços, lutadores, feras, bailarinas e outros elementos circenses. A riqueza dos símbolos e das alegorias, associada às ações das personagens, cria uma referência consistente aos fatos históricos que levaram Mobutu à conquista do poder. Lembremos de Boal (1975) quando afirmou que

[...] os que pretendem separar o teatro da política, pretendem conduzi-lo ao erro – e esta é uma atitude política [...] O teatro é uma arma. Uma arma eficiente. Por isso é necessário lutar por ele. Por isso, as classes dominantes permanentemente tentam apropriar-se do teatro e utilizá-lo como instrumento de dominação. Ao fazê-lo, modificam o próprio conceito do que seja o ‘teatro’. Mas o teatro pode igualmente ser uma arma de libertação. Para isso é necessário criar as formas teatrais correspondentes. É necessário transformar (p.01).

Pela metáfora de um elemento popular, o circo, Abrantes (1999) parece engajar-se (ou estava engajado) em uma mordaz crítica sociopolítica e existencial das relações que se estabeleceram na ex-república do Zaire, bem como às consequências herdadas pelo processo neocolonial. Na busca de inserir o trato popular no desenvolvimento das ações, há visitação ao teatro grego, uma vez que a peça apresenta o coro constituído pelo povo, em que todas as personagens usam máscaras. “O coro (= ao povo)” (ABRANTES, 1999, p.20).

De quatorze componentes destacam-se figuras como: o Líder Popular e o Novo Líder Popular, em uma alusão à renovação da administração nacional. Desses componentes, o coro faz alusão à população, cujos elementos (personagens do coro) reforçam o apelo (pedido de ajuda) à comunidade internacional com palavras emitidas de forma mecânica (ditas de modo silábico): “SOLICITAMOS ENVIO URGENTE DE AJUDA STOP NOSSO PEDIDO JUSTIFICADO TENTATIVA FRAGMENTAÇÃO NOSSO ESPAÇO VITAL STOP SOMOS AGREDIDOS DO EXTERIOR STOP EXTREMA URGÊNCIA STOP” (ABRANTES, 1999, p. 39). (Grifos do autor).

Amplamente alegórica, com elementos carnavalescos, no sentido Bakhtiniano, conforme se discutiu em *Problemas na Poética de Dostoiévski* (2002a), também em *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento* (2002b), desfilam-se, no texto, personagens como: domador, mago, palhaço rico, palhaço pobre, tratador de Leopardos, Bailarina, Leopardos (feras) e o próprio povo (coro). O Circo, metáfora de uma nação em um determinado período, o coro afirma: “é a nossa terra, é a nossa pobre gente, a quem transformaram a independência numa jaula” (ABRANTES, 1999, p. 43).

O fato de Abrantes construir *O Grande Circo* por um viés satírico, com elementos que pudessem suscitar o riso a partir de um drama da realidade corrente, indica uma premissa teatral: a encenação. O texto cênico tem como finalidade o espetáculo propriamente dito, momento quando as rubricas são materializadas pela cenografia e trilha sonora e os atores atribuem vida às personagens que, até então, eram seres de papel. Desse modo, o teatro oferece ao espectador a possibilidade de entrar em contato com a ficção como se estivesse diante de uma realidade, causando, por isso, um impacto maior. Em *O Grande Circo* são correntes os chamamentos ao público com a intenção de, pelos recursos da encenação, interagir texto e plateia:

Bravo! Bravo! Caros espectadores e excelentíssimo público, acabam de ver uma das mais audaciosas façanhas dos últimos cem anos em África. Apenas com a sua coragem e a sua nunca desmentida fê nos valores da civilização, o nosso indomável DOMADOR acaba de conquistar mais um precioso espaço vital para os nossos ensaios de circo... (ABRANTES, 1977-78, p. 28). (Grifos do autor).

Magaldi (2001) quando discute a *Commedia Dell'Arte* chama a atenção para um aspecto fundamental do gênero teatral. Ele afirma que a atividade cênica se define, diferente das demais artes, pela presença física do ator no palco. “Nessa caracterização cênica simples e fundamental está o cerne da polémica há longo tempo travada a respeito dos elementos que formam o espetáculo” (p. 85). Nessa direção, o teatro se realiza pela síntese dos diversos elementos artísticos, que tomam sentidos com a atuação totalizadora do intérprete (ator) e dará ênfase maior ou menor ao conteúdo que o texto cênico discute.

O fato de *O Grande Circo* não ter sido levado à cena naquele período não o diminui como literatura, mas impediu que ele tivesse, pelo âmbito do espetáculo, o impacto sociopolítico no momento quando fora produzido. A autocensura, pelo temor em contribuir no abalo das relações entre nações, transformou a peça em um texto cênico destinado à leitura, já que, mesmo sendo encenado a *posteriori*, o sentido e os objetivos seriam outros. Quem sabe esse não seria o foco principal do teatro político, quer dizer, a encenação no ato de sua produção, perante os aspectos históricos correntes no momento, a fim de causar os “abalos sísmicos” da discussão social nos seus mais variados setores.

Estávamos numa fase avançada da montagem da obra, com o grupo Xilenga, quando o Presidente Neto se deslocou em 1978 a Kinshasa, buscando dessa forma esvaziar as razões para a constante instabilidade que era criada nas nossas fronteiras pelos responsáveis desse país. A aproximação foi tão frágil e precária que qualquer tentativa de a pôr em causa podia ser interpretada na delicada situação política desse momento como uma provocação gratuita. Foi com a consciência plena desse facto que suspendemos voluntariamente a montagem, sem qualquer imposição do exterior. Um acto de autocensura, no fundo, mas que derivava do nosso desejo de ver o país pacificado a todos os níveis. Acabámos por nunca a pôr em cena, embora imodestamente considere que ela continua actual e se pode aplicar a qualquer processo neocolonial. (<http://angola-luanda-pitigrili.com/who%E2%80%99s-who/j/jose-mena-abrantes>).

Pensando sobre a relação que se estabelece entre a produção artística, literária e a sociedade, *O Grande Circo*, assim como boa parte da produção dramática angolana da década de 1970, traz elementos que faz do teatro um tipo de ação social. Ação social pensada pelo viés discutido por Federico García Lorca, quando, por meio de uma peça, o público adquire conhecimentos e novas vivências, tendo em vista que o teatro se torna um dos meios mais expressivos na edificação de uma mensagem. Por isso, destaca-se a responsabilidade na produção teatral, pois “um teatro sensível e bem-orientado em todos os seus aspectos, da tragédia ao *vaudeville*, pode em poucos anos transformar a sensibilidade de um povo; e um teatro desorganizado, sem asas para voar, pode destruir e adormecer uma nação inteira” (PEIXOTO, 2008, p. 24).

2 *O Grande Circo* e os aspectos cômicos (ou tragicômicos?)

Peixoto (2008), ao citar García Lorca, afirma que um teatro que não acolhe o grito histórico de um povo, o drama de sua gente e a verdadeira cor de sua paisagem, “não tem o direito de chamar-se teatro”. Essa afirmação aponta a estrita relação entre a literatura, a obra de arte e a sociedade, em que as duas primeiras, na instância da criação humana, representam, pela mimese, aspectos da terceira. O aspecto social representado, seja político, econômico ou existencial, inevitavelmente se permeia pelas correntes científicas (históricas, sociológicas, filosóficas, psicológicas, entre outras) contemporâneas ao ato de criação.

Em *O Grande Circo Autêntico*, Abrantes trata de questões de cunho político, mas de um modo tragicômico. O cômico, porém, está pensado, na construção dessa peça, sob a perspectiva de Reñones (2002), em que tanto a tragédia quanto a comédia são criações que indicam anseios de uma coletividade, pois discutem paradoxos da existência e do sofrimento humano, visando uma mudança profunda na sociedade. Nesse sentido, pode-se dizer, então, que o cômico traz no seu bojo toda uma carga político-ideológica e, sobretudo, existencial, tendo em vista que o riso torna a manifestação de um drama interior que assola um determinado grupo social.

O texto cênico de Abrantes faz o público questionar o estatuto da comédia, onde, pelo pensamento aristotélico, a comédia seria um gênero que não comportaria dor nem seriedade, sendo representada por seres inferiores, ao contrário da tragédia, cujas personagens seriam de alta psique, portanto, superiores. Algumas questões se fazem necessárias: seria cômico somente o que é engraçado? A comédia teria algo além de um mero sarro sobre um fato ou grupo de pessoas?

Questões como essas indicam novos rumos quando entramos em contato com textos construídos sob formas tragicômicas, cujas referências históricas são pontuadas sobre um drama sociopolítico de um período histórico identificável. Portanto, podemos chegar à concepção de que a comédia trata de coisas sérias, “não no tratamento do tema, visivelmente irônico, sarcástico ou cínico, mas no objetivo final do espetáculo, de levar o espectador a outra possibilidade de compreensão do conflito” (REÑONES, 2002, p.171).

Não se pode descartar, nesta discussão, um aspecto fundamental da comédia e que habita as cenas de *O Grande Circo*, quando se pensa na discussão fomentada por Aristóteles a respeito do cômico. Quer dizer, a comédia imita o que há de mais baixo no homem, no sentido risível, perante os absurdos encenados que, na verdade, são os absurdos de nossa existência.

Desse modo, personagens comuns são referências a pessoas complexas, alegorias escondem cargas simbólicas amplamente políticas, o uso da carnavalização constrói mundos invertidos onde se quebram tabus e violam regras, atitudes não permitidas no

mundo extracarnavalesco. Na peça, o carnavalesco une-se à alegoria para expressar uma ampla carga simbólica de uma provocação em aberto. Desse modo, seres humanos são confundidos com animais, colocando em cheque os valores construídos ao longo da história humana.

Palhaço rico: O que é isto... Será gente?

Domador (categórico): Qual gente! São bichos!...

O MAGO não diz nada, mas trata – por entre as pernas do DOMADOR – de ‘ler’ na bola de cristal, que traz na mão desde o princípio, o que são os elementos do CORO, O PALHAÇO RICO, que entretanto foi a medo examinar de perto uma daquelas criaturas, volta rapidamente para junto do DOMADOR:

Palhaço rico: Parece gente...

Domador: São bichos! (empurra o PALHAÇO RICO para dentro do Círculo) Temos que salvar a jaula...

O PALHAÇO RICO avança cauteloso em direção à jaula, mas não consegue lá chegar, com medo. Volta a recuar e convida o DOMADOR a ir lá em seu lugar. O DOMADOR faz estalar o chicote e entra no círculo decidido:

DOMADOR: Fora daqui! Precisamos deste local para ensaiar (ABRANTES, 1977-78, p.26). (Grifos do autor).

Para Bakhtin (2002a) a linguagem carnavalesca requer habilidade para lidar com as formas concreto-sensoriais simbólicas em grandes e complexas ações que, geralmente, abrangem uma ação em massa. Da festividade do carnaval ao fenômeno literário, observado em *O Grande Circo*, manifesta-se uma cosmovisão de acontecimentos sociopolíticos, onde as imagens artísticas se articulam com a linguagem literária, dinamizando a ação das personagens e clamando do público sua participação. Essa é uma tática muito utilizada no teatro político, pois o público, que constitui o povo (a massa), torna-se parte do espetáculo, a partir do momento em que é chamado a construir opiniões sobre questões sociais. Pode-se, então, dizer que:

No carnaval todos os participantes são ativos, todos participam da ação carnavalesca. Não se contempla e, em termos rigorosos, nem se representa o carnaval, mas vive-se nele, e vive-se conforme as suas leis enquanto estas vigoram, ou seja, vive-se uma vida carnavalesca. Esta é uma vida desviada de sua ordem habitual, em certo sentido uma ‘vida às avessas’, um ‘mundo invertido’. As leis, proibições e restrições, que determinavam o sistema e a ordem da vida comum, isto é, extra carnavalesca, revogam-se durante o carnaval: revogam-se antes de tudo o sistema hierárquico e todas as formas conexas de medo, reverência devoção, etiqueta, etc., ou seja, tudo o que é determinado pela desigualdade social hierárquica e por qualquer outra espécie de desigualdade (inclusive a etária) entre os homens (BAKHTIN, 2002, p.122-123).

A utilização da metáfora de circo na construção de *O Grande Circo Autêntico* foi uma técnica literária que possibilitou uma provocação, em aberto, de um fato extremamente grave e político, por meio da banalização. A sátira e o escárnio, o ridículo e o engraçado, articulados na construção do cômico (o circo), certamente acarretaram mais efeito do que se estivesse diante de um teatro inteiramente trágico (tragédia). O circo, metáfora de uma nação cujos componentes são seus habitantes e administradores, gozou de total liberdade para tratar das questões políticas subjacentes, sem a prisão das convenções sociais e nem da hierarquização entre personagens, conforme permite o mundo carnavalesco.

Tratador (para si próprio): Agora que isto é tudo meu, vou chamar a isto tudo como me der na real gana. Para já esta terra passa a chamar-se ‘Mamãlândia’, em homenagem à santa que me pôs neste mundo. O circo deixa de ser circo e passa a ser ‘cerco’, que exprime muito melhor a realidade dos que cá estão dentro. Pela mesma razão a sociedade das minhas minas, que todos conheciam por ‘SO-MINAS’, fica a partir de agora a chamar-se ‘SÓ-MINHAS’. E muito minhas!... Quem duvidar que me desminta... Ou que me desmante... Ou que me desbote... Ou que me dê o bote... (ri-se perdidamente com as suas próprias graças) (ABRANTES, 1977-78, p. 54). (Grifos do autor).

O escárnio é uma arma poderosa quando se fala em confrontos políticos, sociais e religiosos. O riso, no intento de desqualificar, tornou-se uma prática constante na arte e na literatura desde a Idade Média, quando a Igreja chegou ao auge do poder em diversos lugares do mundo. Para Minois (2003), artistas e escritores, ao longo dos séculos, utilizaram-se dessa tática para enfraquecer a posição de quem ocupa o poder, de modo que o riso habitou as diversas revoluções nacionais e internacionais, visando a uma discussão ideológica. Desse modo, “o riso reencontra sua velha vocação de insulto, de agressão verbal e visual, de exclusão e zombaria humilhante” (p. 461).

O teatro como um meio, instrumento de ação política que, por isso, atinge a um fim, transforma-se em uma produção ideológica expressiva. Os anseios coletivos são representados por categorias teatrais marginais, como é o caso do circo, em que as estruturas dramáticas complexas são substituídas por montagens mais simples, por isso, mais esclarecedoras.

A luta pela desalienação social do ser humano evolui para a construção de uma utopia, um sonhar acordado que é perseguido constantemente pelas personagens, como se o mundo criado não se esgotassem nas cenas. Não é à toa que *O Grande Circo* encerra-se com uma interrogação: “O fim do circo?” (Nome da última cena). Soma-se a isso, o indicativo da rubrica esclarecendo que a música e a confusão devem continuar até os espectadores abandonarem o teatro. Indicativo que sugere que a discussão política suscitada na peça não teria fim no momento em que se baixasse o pano.

Referências:

ABRANTES, José Mena. Entrevista concedida a Aguinaldo Cristovão. Retirado de: <http://angola-luanda-pitigrili.com/who/%E2%80%99s-who/j/jose-mena-abrantes>. Data de acesso: 30/06/2013, às 09 horas.

_____. **Teatro**. Primeiro Volume. Coimbra: Cena Lusófona, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo: ANNABLUME, 2002b.

_____. **Problemas na Poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002a.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

GASSNER, John. **Mestres do Teatro I**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

MAGALDI, Sábado. **O Texto no Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

MINOIS, Georges. **História do Riso e do Escárnio**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEIXOTO, Fernando. “Teatro ao encontro do povo”. In RAMOS, Alcides Freire *et al.* **A História Invade a Cena**. São Paulo: HUCITEC, 2008, p. 16-25.

PORTUGAL, Francisco Salinas. “As literaturas africanas de língua portuguesa na procura da identidade”. In MATA, Inocência; GROSSO, Maria José. **Pelas Oito Partidas da Língua Portuguesa**. Macau: Universidade de Macau, 2007, p. 351-367.

REÑONES, Albor Vives. **O Riso Doído – atualizando o mito, o rito e o teatro grego**. São Paulo: Ágora, 2002.

SILVA, Agnaldo Rodrigues. **Escritos Culturais – literatura, arte, movimento**. Cuiabá: Editora de Liz, 2011.

SZONDI, Peter. **Teria do Drama Burguês**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

(Des)Silêncios

Daniel Conte¹

Resumen: El texto busca evidenciar las relaciones imaginéticas existentes entre Portugal, Brasil y Angola, apoyándose en las narrativas de Pepetela: *Lueji, o nascimento dum império* y *A geração da utopia*. Pretende dialogar con eventos históricos que evidencian las relaciones entre Brasil, África y Portugal y demostrar que existen marcas significativas entre los imaginarios de esas naciones.

Palabras-clave: África, Portugal, Brasil, Literatura, Pepetela.

Resumo: O texto busca evidenciar as relações imagéticas existentes entre Portugal, Brasil e Angola, apoiando-se nas narrativas de Pepetela: *Lueji, o nascimento dum império* e *A geração da utopia*. Pretende dialogar com eventos históricos que evidenciam as relações entre Brasil, África e Portugal e mostrar que existem marcas significativas entre os imaginários dessas nações. Palavras-chave: África, Portugal, Brasil, Literatura, Pepetela.

O caminho

É pouco provável que pensemos, atualmente, a organização imaginário-representativa dos países colonizados/colonizadores desde um aspecto de “(im)pureza cultural”, isso nos conduziria à redutora bipolaridade “origem/cópia” e relegaria à insignificância empreendimentos significativos que fizeram parte do processo emancipatório das literaturas das ex-colônias de Portugal. A ideia de considerar a permeabilidade do Outro nas representações da identidade nacional é já comum àqueles que se propõem olhar a escritura literária como produto de embates significativos entre o sujeito social e os procedimentos que o colocam na condição de redizer-se sistemicamente para, em verdade, renovar-se e fazer, ainda, respirar a própria ossatura representativa em que se inserem. Portanto é natural que, em nosso caso, ao considerar as literaturas da África lusófona como “paradigmáticas” desse [re]enunciar, direcionemos nosso olhar de modo a vê-las como resultado de uma marcha emancipatória – antes sussurrada, e organizadamente iniciada com as independências, vindo até a atualidade.

¹ FEEVALE

É nesse sentido que temos de pensar o caminho simbólico constituidor das nações da África lusófona, representado também na malha ficcional, uma vez que o pós-independência favoreceu a erosão das fronteiras rigidamente demarcadas pela imposição político-imagética do colonialismo.

A necessidade de redizer a oficialidade da História que se lhe foi à África imposta, encontra nas Artes e na Literatura um campo profícuo de ação e de possibilidade de assunção do sujeito colonizado, antes relegado a uma violenta condição silenciante. Esse fazer literário está muito próximo de nós, de nossa cultura, de nossa religiosidade e de nossa produção literária – principalmente do nosso Regionalismo, a partir dos anos 40. É um caminho pensado em nível simbólico e prático. Uma edificação referencial de Nações emergentes que se erguem depois de séculos de um sistema colonialista devastador.

A literatura da África colonizada, dessa forma, é uma escritura que exerceu uma tarefa fundamental para a organização de uma sociedade que se sonhou mais justa, solidária e fraterna e que, sob a égide da igualdade, conquistou sua liberdade – alheia, em tempos, à rede simbólica que lhe foi imposta durante os anos de gesta colonial. A literatura, aí, teve o papel de organizar os anseios dos cidadãos dos novos Estados de Direito, de repensar a tradição e de apontar, ainda, o caminho experimental do socialismo com valores, agora, permeados pela sensação de estarem os africanos libertos, em parte, dos mecanismos colonialistas.

Já nas primeiras décadas do século XX, estendendo-se aos anos que seguem, a produção literária africana vai elevar o negro a um patamar de audibilidade dentro do fazimento produtivo de uma literatura de cunho marxista. Escritores como Pepetela, Agostinho Neto, José Luandino Vieira, Manuel Ferreira, Orlando Mendes, entre outros, vão, através de suas obras, denunciar não só as contradições do sistema colonial, mas fazer com que a imagem do negro migre do silêncio histórico à habitação do signo da revolução.

Essa literatura é já influenciada pelo neo-realismo português e pelo romance social do Brasil e erguerá a voz contra as injustiças da máquina social. Laranjeira (2001, p. 38) observa que esta proximidade entre as literaturas brasileira e luso-africana, deu-se por um lado, pela “quantidade e variedade de obras”; por outro, pela “continuidade de produção ao longo das décadas, sobretudo a partir dos anos 30 deste século”. É a partir da solidificação desse dialogismo político/estético entre os escritores que perceberemos as influências literárias que se vão intensificar ao longo dos anos que seguem até as independências.

Pepetela está entre os escritores que leram a literatura brasileira, antes mesmo de engendrar sua atuação seja como quadro orgânico do MPLA, seja como agente do Ministério da Educação em Angola. Em entrevista a Carlos Brazil e Guilherme Azevedo, quando perguntado em que o Brasil lhe tinha influenciado, responde:

Parte da família da minha mãe veio do Brasil para Angola em meados do século XIX. Portanto, o Brasil sempre fez parte da família e muito novo tive contacto com a sua literatura e música, através delas chegando à alma brasileira. Na tradição da minha família havia comidas que hoje sei serem de origem brasileira. E quanto às influências, fatalmente quem começa a ler Jorge Amado e José Lins do Rego com 13 anos de idade tem de ter sido influenciado por essa literatura. Pouco mais tarde, Graciliano [Ramos] e Érico Veríssimo. Será difícil distinguir o que o Brasil moldou na minha sensibilidade, pois a própria sensibilidade brasileira já tinha sido influenciada pela africana, angolana em particular. Mas digamos que o facto de essa literatura mostrar realidades sociais, por exemplo do nordeste, muito próximas das que eu vivia em Benguela, exactamente na mesma latitude de Salvador da Bahia, levou-me a ser mais sensível às injustiças que via todos os dias e a querer lutar contra elas, o que comecei a fazer com 17 anos de idade de forma consciente.

As palavras do escritor são contundentes e evidenciam a imaterialidade das relações do imaginário, das significações conceituais de colonizador/colonizado, do ser brasileiro, africano ou português e dos elementos referenciais que estruturam as condições de produção dos discursos nacionais. Não existe, para Pepetela, uma precisão da influência constitutiva daqueles sujeitos que habitaram o espaço colonial, isso é não mensurável. Mas uma coisa afirma, categoricamente: “quem começa a ler Jorge Amado e José Lins do Rego com 13 anos de idade tem de ter sido influenciado por essa literatura”.

A resistência e a literatura

A fase da resistência anticolonial organizada se desenha nos anos 60 com o início das Guerras de Libertação, e o período pós-independências é o momento em que a literatura sofre violentas mudanças, como violentas são as modificações da ossatura social. Rita Chaves (2010, p.14) vai observar que surge, então, “a elevação de uma nova mitologia, capaz de fazer frente aos deuses eleitos pela gesta colonial, [indicando] a necessidade de uma apropriação da história”. Apropriar-se de sua História é, para o sujeito, empoderar-se dos elementos que o estruturaram como indivíduo e, a partir de então, lançar-se à tarefa de ressignificação dos signos ideológicos que o compõem, numa espécie de decantação dos estratos simbólicos que, de fato, significam. Esse movimento é relevante quando pensamos no enleio cultural que vem à tona. E é nessa complexidade, nesse novelo ideológico, que podemos considerar representação de uma rede imaginária lusófona que envolve Brasil, Portugal e Angola no período em que inicia a guerra de resistência à colonização portuguesa no país africano e, com ela, uma profícua produção literária, indo até o pós-independência.

Emerge desse contexto das representações culturais uma funcionalidade imagética que comportará o mosaico lusófono trazido desde uma tradição político-cultural e de seus movimentos de sentido até uma sedimentação efetiva do constructo de suas influências. Lançando um olhar atento às obras de Pepetela, uma das vozes mais expressivas da África contemporânea, notamos a relação dialógica da rede simbólica e a construção de uma organização imagética significante. O autor sempre teve um olhar crítico sobre as relações históricas entre Portugal e suas colônias, especialmente ao liame que envolve Angola e Brasil. É crítico em relação ao conceito de lusofonia e perspicaz quando percebe a herança colonial:

A lusofonia é um mito forjado há pouco e que não vai ter grandes frutos se se continuar em insistir que o que nos une é só a língua. Os países estão cada vez mais integrados em organizações regionais e essa integração é mais forte em interesses que os discursos sobre a amizade de países de língua comum. Acredito que na área da cultura podemos avançar mais na aproximação, se os governos derem às sociedades os meios para o fazerem. Fora da área da cultura, vejo pouco. Os negócios fazem-se preferentemente em inglês. A dita lusofonia servirá para umas viagens e reuniões dos dirigentes, pouco mais. (BRAZIL & AZEVEDO: 2012).

O olhar acentuado de Pepetela mostra uma crítica à política entre os países lusófonos, trazendo à tona um colonialismo simbólico. Colonialismo que favorece ações que priorizam o comércio e relegam os mecanismos culturais a um plano de desinstrumentalização.

Em suas narrativas, o Brasil é norteador de reações e de movimentos de sentidos, uma vez que, no processo de constituição das identidades nacionais emergentes da África lusitana, dialogicamente, Portugal e Brasil aparecem como vetores de verticalização das imagens de nação, trazendo possibilidades de negação/reconhecimento constituintes do sentido sócio-organizacional.

Em tal relação, contrapondo-se à imagem colonizadora de Portugal, o Brasil habitará a História de Angola numa ação desnudante e rompedora do silenciamento patrocinado pela oficialidade histórica, fazendo com que emergja uma possibilidade outra de diálogo entre os dois discursos: o ficcional e o histórico. A análise das tessituras literárias, através de uma aproximação comparativa das formações discursivas, faz com que se possam sistematizar as influências culturais, a gesta de imagens comuns às nações lusófonas componentes deste imaginário e suas repercussões efetivas dentro das práticas culturais portuguesas, brasileiras e africanas, evidenciando em Angola o surgimento e a solidificação de um conceito de nação com acentuado hibridismo cultural, conforme Stuart Hall (1999), e com fronteiras imagéticas tênues e permeáveis, quando trazemos à discussão Homi Bhabha (2007). Ou, ainda, como afirma Maria Manuela Tavares Ribeiro (2002, p. 387), dito “por outras palavras, europeus de primeira hora, os portugueses eram intercontinentais já que a nossa língua e a nossa cultura criaram raízes na África, no Brasil, no oriente”. Nessa relação de dizeres - Brasil, Portugal e Angola - aproximados pela história de suas políticas e de suas literaturas, servem de exemplo para o que aponta Benjamin Abdala Júnior, ao ensinar que quando

comparamos literaturas de um mesmo sistema linguístico, modelos semelhantes de articulação literária tendem a ser utilizados com maior frequência pelas similaridades dos discursos ideológicos e de outras séries culturais. Ao mesmo tempo, a atualização específica de cada país pode facilmente passar para outro, como criações intercambiáveis, se não implicar dependência cultural. Pela proximidade da situação comunicativa, conforme temos desenvolvido, a tendência é africanos lusófonos, brasileiros e portugueses trabalharem literariamente modelos geradores equivalentes, com “estratégias” discursivas igualmente confluentes (ABDALA JUNIOR, 2007, p. 65).

O que evidencia o Abdala é uma constante dentro da organização sistêmica das literaturas de língua portuguesa: as similaridades de discursos, gestados a partir de compêndios imagéticos idiosincráticos, criam um novo ideológico complexo e gestor de configurações significantes, e com maior latência a partir da segunda metade do século XX. É nesse momento importante de contestação do processo colonial que “a imagem do Brasil, em matizes multiplicados iria pesar positivamente na construção de uma identidade cultural comprometida com a libertação” (CHAVES, 2006, p. 34). O mosaico de significações mostrará que o *Eu* e o *Outro*, formadores do imaginário lusófono, vão encontrar-se em imagens comuns de uma funcionalidade que iniciou com a colonização portuguesa no Brasil e na África. Tais aproximações imagéticas se traduzem na matéria prima da literatura dos países lusófonos que comportam em seus imaginários relações de acercamentos produtoras de sentido, embora sejam sentidos, por vezes, que denotem oposições ideológicas.

Quando lançamos um olhar sobre a produção de Pepetela, começamos a compreender sua cartografia imagética e seu esforço em “descobrir” a terra e (re)fundar literariamente seu país. É imprescindível, para tanto, ter em vista as “revoluções” que, a partir da década de 50, pairam sobre a África, especialmente, sobre Angola. Há um sentimento nacionalista de maior intensidade do que qualquer anterior manifestação. Sentimento que foi resultado da observação e da análise da trajetória histórica de mais de cinco séculos de colonialismo português e das reações sociais de outras nações colonizadas, em função da prática colonialista que havia se esgotado historicamente. Pepetela viveu essa intensa manifestação em todas suas nuances: foi numa região fronteira do velho reino de Benguela

que Pepetela nasceu, justamente no limite, onde terminava a cidade branca e iniciava um emaranhado de necessidades criadas pela desorganização colonialista, que denominavam os africanos de Musseque (originalmente terra vermelha, mais tarde os bairros periféricos e pobres de Luanda, as favelas). O autor é constructo, como é a própria cultura angolana, de uma hibridização da base africana civilizacional e da influência euro-ocidental, a portuguesa. E é a partir deste local que propõe, através de sua obra, um posicionamento crítico referente à História angolana e de sua colonização, podendo-se afirmar que o autor procura uma releitura efetiva de sua condição de sujeito dizente; com uma visão não apenas do ponto de vista da colonização, da oficialidade, mas do espaço íntimo do angolano, dando a escutar a voz daquelas populações que viveram a História de fato, longe de uma verticalização nacionalista.

Nesse sentido, o autor introduz ao aspecto historiográfico africano uma questão importante: a “da ampliação da audiência do historiador profissional, de permitir um acesso mais amplo à história de um padrão profissional do que aquele normalmente permitido pelos nobres acadêmicos profissionais e seus alunos” (SHARPE, 1992, p. 55), trazendo as possibilidades ressignificadoras. Sharpe (1992, p. 54) observa que isso cumpre duas importantes tarefas:

A primeira é servir como um corretivo à história da elite [...] A Segunda é que, oferecendo esta abordagem alternativa, a história vista de baixo, abre a possibilidade de uma síntese mais rica da compreensão histórica, de uma fusão da história da experiência do cotidiano das pessoas com a temática dos tipos mais tradicionais da história. Inversamente, poderia ser argumentado que a temática da história vista de baixo, os problemas de sua documentação e, possivelmente, a orientação política de muitos de seus profissionais criam um tipo distinto de história.

É possível apropriarmos-nos desse estudo e ressignificá-lo, inserido nas condições de produção das literaturas lusófonas, dando às imagens gestadas por sua discursividade não uma simples transposição semântica de tais imagens, mas sim uma consistente funcionalidade aos símbolos que as compõem em seus aspectos formais e de conteúdo, suportados pela História que lhes é comum. Tal análise se torna plausível, uma vez que a relação do homem com a História se constrói em seus embates diários ao longo dos anos e sempre haverá uma voz homogeneizante a ser contestada e um discurso totalizador a ser redito por aqueles que o “sofreram”.

As diversas produções literárias dessa rede lusófona são entrelaçadas por suas “atualizações nacionais” eliminando o caráter de dívida entre as literaturas, dando às articulações uma autonomia ideológica, sem perder de vista, obviamente, o caráter interimagético, valorizando as releituras do macrossistema literário, pois “o imaginário recria e reordena a realidade, encontra-se no campo da interpretação e da representação, do real” (LAPLANTINE & TRINDADE, 1997, p. 79). A contraponto da razão canônica colonialista, a literatura de Pepetela traz os mitos e suas nuances como um elemento vivo para o africano e seu pragmatismo aparece como uma espécie de justificativa ideológica, evidenciando o estado condicionante do imaginário e condicionado do Homem. No pensamento do historiador Joseph Ki-Zerbo (1972), a procura da identidade para os africanos faz-se pela reunião dos elementos dispersos na memória coletiva e pelo silêncio primevo que põe homens e mulheres em contato com o espaço sacro, possibilitando a constituição de um espaço para o devaneio.

Os princípios que fazem parte do campo de representações não se mostram como mera transposição imagética, e sim como uma conceituação histórico-literária. Os elementos culturais produtores de sentido da identidade primeira africana, os mitos, influenciam e são influenciados pela diaspórica relação dos signos angolanos, brasileiros e portugueses e de suas significações convergentes. Manuel Alegre (1995, p. 3-4) registra a importância de um escritor como Pepetela, diz que o autor “não é só o maior romancista da África que se exprime literariamente em português. Ele é o escritor da língua portuguesa que mais intensamente e melhor do que nenhum outro, fixou nos seus livros o itinerário e o perfil de uma geração”, seus personagens são ícones de uma ossatura social em evidência. São microsistemas que representam o espaço e a História de Angola e, em menor grau representativo, do Brasil e de Portugal. Transitam estes personagens desde a organização do Império Lunda, em *Lueji, o nascimento dum império* (1989), negando o colonizador e buscando no engendramento de novos signos culturais a síntese da formação da nação angolana. Além de elevar à compreensão do leitor o intento dos brasileiros que buscam na espiritualidade angolana as referências necessárias para o entendimento de sua condição mestiça.

A senda vai até o desencanto do pós-revolução em *A Geração da Utopia* (1992) com as matizes portuguesas geradoras do desprestígio da prática colonialista, uma vez que o “processo de aculturação do colonialismo português visava à *desculturação* dos outros povos. Se Portugal impôs seus padrões, também foi marcado, por sua vez, pelo sistema que estabeleceu ao voltar-se obsessivamente para o sonho do “ultramar” (ABDALA JUNIOR, 2007, p. 37).

Estes arquétipos estabelecem uma organização e funcionalidade da resistência e repensagem que produzem uma guerra civil silenciosa com a corrupção e que transgridem as tradições e que condenam e geram a desolação e o deslocamento. Pepetela é um escritor que relê processual e continuamente sua condição de sujeito histórico, elevando o regional, aquilo que alimenta a aridez das gargantas secas de grito e sede, a um patamar da universalidade condizente à sua existência. É muito pouco provável que se encontre em outro escritor de África um panorama tão amplo, tão pleno e tão falável da História de uma nação e das imagens que o compõem em relação com o *outro* que comporta os movimentos das influências.

Desde essas condições de produção, surge a feitura de uma narrativa sedimentada em um alicerce intercultural, referencializando-se, gestando um leitor já permeado de anseios plenos. Faz, ainda, o que Barthes (1985) ensina n’*O discurso da História*: eleva sua literatura a uma possibilidade de leitura a mais, como fonte documental para os historiadores. Nesta perspectiva, as obras *Lueji, o nascimento dum império* e *A geração da utopia* têm uma significância condizente, porque ao largo da malha narrativa seus personagens se referem a um Brasil que oferece elementos compostos da organização imagética e do rearranjo simbólico da identidade Nacional, que devido aos sucessivos movimentos beligerantes para a libertação, está reordenando-se; importante que se diga, resignificando-se, refazendo-se em mosaico múltiplo.

É relevante, ainda, dizer que, de acordo com a professora Rita Chaves (2006, p. 33), desde

o século XIX, mas, sobretudo, a partir dos anos 1940, os escritores africanos nos territórios ocupados por Portugal alimentam com a literatura brasileira um vivo processo de interlocução, que ganha vitalidade quando se reforçam os projetos de construção de identidade nacional, fenômeno que se estende pelo período das lutas que antecederam a libertação de países como Angola, Cabo Verde e Moçambique. Antônio Jacinto, Mário Antônio, Luandino Vieira, José Craveirinha, Gabriel Mariano, [Pepetela], entre outros autores empenhados na formulação de novos modelos

culturais que servissem de base para o debate sobre a libertação, vão encontrar na obra de Jorge Amado, Graciliano Ramos, Rachel de Queirós, José Lins do Rego, por exemplo, uma fonte de inspiração para as propostas que pretendiam desenvolver, [...]

Assim, contrapondo-se aos modelos impostos por Portugal que tentava, ainda, perpetuar-se culturalmente nas colônias, impondo uma política-cultural em exaustão semântica. Chaves ainda observa que era nos textos brasileiros que iam buscar elementos capazes de refletir novas formas de ver o mundo. Desta relação surgem personagens leitores na tessitura textual que, ao lerem, leem o Brasil e leem Portugal, porque invocam uma malha de imagens fazedora dos países e de suas literaturas.

N^o A geração *da utopia*, o ponto de contato se dá pela literatura, pelo reconhecer-se na linguagem daquele que sofreu um processo semelhante de colonização; o Outro distante geograficamente, em verdade, é um alheio-próximo que se acerca pela via cultural mais importante: a língua e sua configuração sígnica.

- Vê o livro do Viriato da Cruz. Ele marca a ruptura definitiva com a literatura portuguesa. Utilização da voz do povo. Na língua que o povo de Luanda usa. Já não tem nada a ver com tudo o anterior. Em particular com os portugueses. A literatura à frente, a expressar o sentimento popular, de diferença. Os brasileiros fizeram isso há trinta anos (PEPETELA, 1992, p.65).

O angolano que marca a ruptura com os padrões estéticos metropolitanos e valoriza a manifestação do popular, está amparado pela literatura brasileira; segundo o personagem, é o Brasil que legitima o processo de ruptura. É pertinente registrar que foram africanos os primeiros países a reconhecer a independência do Brasil no século XIX. Foi no dia 4 de dezembro de 1824, que passou pelo Rio de Janeiro, a fim de comunicar a Dom Pedro I, o reconhecimento da independência do Brasil, o imperador do Benin e rei de Ajan, vassalo do Obá do Benin. Essa ação diplomática não se dá à revelia, porque “Missões dos Reis de Abomé, de Onim e de Porto Novo tinham sido frequentes durante o período colonial, pois era por meio da Bahia que o governo português mantinha o grosso de suas relações não apenas com os estados africanos, mas também com Angola”, como nos explica Alberto da Costa e Silva (2003, p. 8). Naquela nação, as

relações diretas com o Brasil eram tradicionalmente mais intensas do que as com a metrópole portuguesa, a notícia do 7 de setembro de 1822 teve forte impacto e consequências imediatas. Surgiu, desde logo, em Benguela, uma corrente política favorável à união daquele território ao Brasil. E, dos três deputados angolanos eleitos para as cortes gerais portuguesas, dois, na viagem para Lisboa, aderiram à causa da independência brasileira e ficaram no Brasil: Euzébio de Queirós Coutinho Matoso Câmara e Fernando Martins do Amaral Gurgel e Silva. O terceiro só seguiu para Portugal depois de muito hesitar.

A atitude dos deputados foi de repercussão tal que gerou uma divisão entre os partidos políticos e a opinião pública. Portugal, receoso de que houvesse uma junção entre os territórios brasileiros e angolanos, o que abalaria econômica e socialmente a metrópole e a tornaria insustentável, tranquilizou-se somente à assinatura do Tratado de Reconhecimento da Independência do Brasil, com a mediação da Inglaterra no dia 29 de agosto de 1825. Essa relação se estenderá no imaginário africano e pautará muito da produção

literária desde os anos 1940, como afirmamos antes. E Pepetela deixa isso evidente em sua literatura: n' *A Geração da Utopia*, num exercício crítico aos portugueses [e ao intento da imposição de parâmetros literários], Horácio, o mesmo personagem que atribui à produção literária brasileira o movimento de “voltar-se” para o popular, valorizando a linguagem do povo, em tom conceitual, fala aos amigos:

Qual Camões, qual Pessoa, Drummond é que era, tudo estava nele, até a situação de Angola se podia inferir na sua poesia. Por isso vos digo, os portugueses passam a vida a querer-nos impingir a sua poesia, temos de a estudar na escola e escondem-nos os brasileiros, nossos irmãos, poetas e prosadores sublimes, relatando os nossos problemas e numa linguagem bem mais próxima da que falamos nas cidades. Quem não leu Drummond é um analfabeto (PEPETELA, 1992, p. 31).

É bastante significativa no excerto, a referência ao poeta brasileiro como o norte de leitura da poesia do sujeito angolano e da negação de Camões e Pessoa, do distanciamento de sua linguagem, da abissal diferença imagética - frustrado intento de colonialismo estético. Como ensina Bachelard (1998, p. 4) “pede-se ao leitor de poemas que não encare a imagem como um objeto, muito menos como um substituto ao objeto, mas que capte sua realidade específica. Para isso é necessário associar sistematicamente o ato da consciência criadora ao produto mais fugaz da consciência: a imagem poética”. Assim o faz Horácio, aproxima realidades complementares de signos entrelaçados e as decanta a um processo imagético associativo/dissociativo, levando em consideração não só a consciência criadora, mas a imagem gestada por ela. A reação do dizente angolano é o alicerce daquilo que se desenha naturalmente na História: a sedimentação do oceano como via de acesso depois do proferimento da palavra e a filiação às imagens que se coadunam historicamente no campo das representações sociais. O oceano virou ponte depois que a leitura da poesia – imagem significativa do outro em sua representação íntima – se ergueu funcionalmente no emaranhado dos processos históricos, obtendo a estranha “arquipotência sagrada ao ser proferida”, como aponta Cassirer (1975).

Em meio ao intento de segurar-se na condição de último grande império, Portugal, nessa rede significativa, evidencia outro código – submerso à cristalização homogeneizante do discurso histórico – o da rede de influências, o da criouliização, pois sabe-se que

esse país sempre se voltou para o mar, para as ex-colônias. Mais para atividades fora do continente europeu do que para relações internas com os demais países da Europa, onde aparecia em situação de inferioridade. Dentro dessa perspectiva, Portugal explorava as colônias e, ao impor seus valores, trazia de volta elementos culturais dos povos dominados, em face das condições em que se processou esse empreendimento (ABDALA JUNIOR, 2007, p. 68).

O conflito das influências é inevitável, uma vez que as relações político-culturais entre Brasil, Portugal e África construíram boa parte da História mundial, pois o comércio de escravos foi desastroso para o desenvolvimento da África, de Angola, especificamente, ao passo que foi a base civilizacional do Brasil e a sustentação econômica de Portugal. Se assim não fosse, a presença portuguesa teria sido abreviada. Bosi diz que o

tráfico, mais ativo do que nunca, trouxe aos engenhos e às fazendas cerca de 700 mil africanos entre 1830 e 1850. As autoridades, apesar de eventuais declarações em

contrário, faziam vista grossa à pirataria que facultava o transporte de carne humana, formalmente ilegal desde o acordo com a Inglaterra em 1826 e a lei regencial de 7 de novembro de 1831. A última qualificava como livres os africanos aqui aportados dessa data em diante (BOSI, 1992, p. 196).

Diante da constatação histórica, pode-se pensar que a escravidão e o processo de assimilação, mesmo que ilegal, desta mão de obra, levou à manutenção do território em constante situação de mobilidade política e militar, subordinando Angola ao Brasil, numa relação fornecedor/fornecido, porque a “África tornou-se a única fonte capaz de oferecer ao Brasil a gente que necessitava para ocupar seu vasto território, assegurar sua unidade e transformar-se numa grande nação. E o africano apesar de oprimido, humilhado e reduzido em sua humanidade pela escravidão, cumpriu esse papel e deixou sua marca profunda em todos os setores da vida brasileira” (SILVA, 2003, p. 23). Faz-se importante dizer que essa marca ainda nos é muito tênue, uma vez que os brasileiros somos incapazes de dimensionar a importância fundante da cultura negra em nosso país; somos incapazes de perceber a urdidura semântica que nos ergueu como nação.

A rede imaginária que se forma a partir dessas relações históricas entre a metrópole e os colonizados está muito bem representada nas literaturas que vêm com as independências dos países africanos que foram colônias lusitanas e com o reflexo político que se estende a Portugal, após a Revolução dos Cravos: o Brasil oferece uma imagem positiva à África, que se vai opor à representação de Portugal. A imagem que os africanos, mais ainda os angolanos, fazem dos brasileiros é a de um espaço fluído em aproximações culturais, ignorando a cautela de Dom João VI, varrendo oceano e distribuindo cargos emergenciais sob a ameaça de Napoleão, os africanos (des)significam as causas que levaram o Brasil a ganhar a independência décadas antes da sua, o que se fixa é a plasticidade da bem-aventurança e é, pois, pela “imagem que a alma humana representa com maior exatidão ainda as virtudes” (DURAND, 1999, p. 19). A imagem é a do Brasil que tem uma base civilizacional muito próxima e uma formação política oriunda da mesma fonte: a portuguesa. Portugal permanece latente nas organizações sociais brasileiras e os brasileiros estão perpetuados na África, como a África está, no Brasil, solidificada de muitas formas.

É importante evidenciar que as relações Brasil/África/Europa ou mais especificamente Brasil/Angola/Portugal, na política ou na literatura ou na tessitura de suas Histórias, são uma relação de percepções e enleios culturais, antes de qualquer outra impressão, fazendo com que haja um constante diálogo do campo das representações da vida cotidiana que está interpermeado de influências. O que se sedimenta é o diálogo e a confluência de vozes, são as matizes africanas e europeias que os sujeitos lusófonos trazem em si como constituintes de sua referência nacional. O que se evidencia é a poética da mescla das referências, um fazer regional que em sua plenitude multifacética constitui uma realidade universal.

As imagens do Brasil, Portugal e Angola despontam como o instrumento que gera uma força de continuidade. Isso é uma espécie de espaço coerente e produtor de significado da História, pois a imagem “é a representação de uma realidade cultural [...] através da qual o indivíduo ou o grupo que a elabora (ou que a partilha ou que a propaga) revela e traduz o espaço ideológico no qual se situa” (PAGEAUX & MACHADO, 1981, p. 43). Então, o Eu, o Outro e o Outro-eu-meu que se vai compor, a partir das relações estabelecidas, e que se fixa como o ponto de colmatação, estão relacionados de forma tão ampla e tão intrínseca que passam a existir quase que completamente devido à existência dessa acentuada relação de alteridade.

Isso é manifesto dentro das organizações dos Estados Modernos – e assim caracterizamos por conta e risco aquelas Nações que se configuraram Estados Nacionais a partir do fato de terem sido colonizadas – em que as identidades surgem já problemáticas desde o ponto de vista das confluências de discursos culturais que irão representá-las, principalmente no período pós-colonização. Peter Burke (2003) discute essa hibridização das relações sociais e das formações dessas organizações antropológicas, a partir do instante do primeiro contato, sistematizando essa existência para que a leitura das inter-relações não seja feita de forma aleatória, ensina o autor que não se pode abordar o hibridismo “indiscriminadamente”. Isso está também em Antonio Candido (1985) quando afirma categoricamente que estudar Literatura Brasileira é estudar Literatura Comparada e que não há a possibilidade de produzirmos um arranjo simbólico sem que se produza uma síntese dos estratos simbólicos.

Sendo esse entrelaçamento cultural perceptível, logicamente, pensa-se que isso é possível devido a uma série de necessidades e impressões que vão-e-vêm inseridas em determinada rede imaginária, ou dentro de outra urdidura de significação que se cerze. Consideramos as colocações de Burke nesta discussão porque desejamos chegar às imagens híbridas às quais se refere. Diz ele que na perspectiva da interpretação do mundo isso se mostra, o hibridismo dos estereótipos “está claro na questão das convergências e/ou afinidades entre imagens, ou seja, aquelas que exercem uma função semelhante, embora tenham imagens diferentes” (BURKE, 2003, p. 26), o que significa que o embate cultural dá início a um processo de releitura conceitual e faz emergir demandas outras que não existiriam se não fosse a relação de poder estabelecida.

Pensem no sincretismo religioso no Brasil com a escravatura e a colonização portuguesa e suas manifestações culturais. Imagens diferentes, funções semelhantes, ou em todas as relações político-culturais que a História registra entre Portugal, Brasil e África. Pensem no papel fundante das culturas lusitana e negra para nossa identidade nacional, constituindo uma universalidade regional. De tal forma, a questão do sincretismo acentuado se faz plenamente compreensível, no Brasil, porque o escravo africano deslocado e desespecializado vai constituir um estado outro de representações, já que uma “nação é uma comunidade simbólica e é isso que explica seu poder para gerar um sentimento de identidade e lealdade” (HALL, 1999, p. 49), derivando à gestação de um espaço habitável em meio à hostilidade proporcionada pelas esferas da sociedade escravocrata brasileira.

É relevante, ainda, registrar que as administrações brasileiras, historicamente, se posicionaram ao lado dos governos africanos, embora o governo JK, por exemplo, lançasse um olhar indiferente e acovardado para o continente negro, preservando incontestemente o alinhamento político e as relações entre Brasil e Portugal, ademais o momento histórico não exigia nenhum tipo de efetiva prática nas relações internacionais com as colônias portuguesas na África, de acordo com Martins (1999). Nas políticas de relações exteriores, quando se fez necessário defender interesses comuns, como em questões de reconhecimento das práticas políticas internas, o Brasil, aproximado da África por sua base civilizacional ou pelo passado comum ou retribuindo a gentileza histórica do reconhecimento da independência em 1822, ergueu-se em favor da África negra.

Dois episódios, dessas relações, foram importantes: o primeiro foi o fundamental apoio dado pelo Brasil às Nações africanas em desenvolvimento, quando elas exigiam a entrada de seus produtos tropicais no mercado comum da Europa, o que, por obviedade, os seis grandes países europeus não aceitavam e pela interferência brasileira cederam a liberação de quotas de exportação para os africanos. O outro foi quando, em 31 de janeiro

de 1961, em comunicado proferido ao povo brasileiro, no contexto da PEI (política externa independente), através da Voz do Brasil, Jânio Quadros, discursa:

Atravessamos horas das mais conturbadas que a humanidade já conheceu. O colonialismo agoniza, envergonhado de si mesmo, incapaz de salvar os dramas e as contradições que engendrou [...]. Abrimos nossos braços a todos os países do continente. Somos uma comunhão sem prevenções político-filosóficas. Os nossos portos agasalharão todos os que conosco queiram comerciar. Somos uma comunhão sem rancores ou temores. Temos plena consciência da nossa pujança para que no arreceemos de tratar com quem quer que seja” (QUADROS apud RODRIGUES, 1964, p. 374).

Generalizando a afirmação, como aí está, e guardadas as devidas particularidades, a História do colonialismo europeu é a História da construção do indivíduo brasileiro e do indivíduo africano. Assim como a História da formação das nações mestiças é a História da Europa, pois “que país europeu foi só e exclusivamente europeu? Alguma vez a Europa foi só Europa?” (RIBEIRO, 2002, p. 387). E, então, dentro de uma conjuntura social tensionada historicamente, o Brasil desponta como um elemento catalisador, uma cultura que, por se haver construído a partir de uma base luso-africana, tem a função de harmonizar relações entre colonizador/colonizado. Para a diplomacia, tanto a brasileira como a portuguesa, o Brasil tinha a missão de ser o mediador entre a Europa e os países tropicais, tendo um papel a cumprir no Atlântico: o de ajudar a reforçar a língua e a cultura portuguesas na África. Daí a ideia, levantada outrora, de criação de uma comunidade atlântica compreendendo o Brasil, o Portugal metropolitano e as nações africanas (SARAIVA, 1996, p. 143).

O que se nota é a existência de uma referência imagético-cultural, a nação que contém em sua construção a essência das possibilidades de diálogo entre os países que ensaiam um reconhecimento não mais como colonizador/colonizado, opressor/oprimido, ou qualquer outra oposição que o valha, mas que vislumbram possibilidades de um (re) arranjo dialógico, é o Brasil. O mesmo país que permeia, juntamente com Portugal, constantemente a ficção africana, trazendo a possibilidade de representação de uma identidade nacional mestiça, habita também sua História numa ação constituidora de sentido e rompedora do silenciamento beligerante. Isso significa que circunspecto às relações de poder ainda existentes, pois não se pode apagar as feitura de Clio tão facilmente, tem-se emergindo uma outra relação: a do reconhecimento das influências, o que servirá para a elaboração de um outro discurso. O que servirá para a edificação de uma identidade em que o Eu-africano se erguerá da formação discursivo-identitária lusitana e mostrará o que de europeu nele há. Em que o Eu-africano se erguerá da identificação do discurso de reconhecimento do outro-em-si e mostrará o que de brasileiro nele há e o que de africano no brasileiro está evidente, em uma constituição de imagens que oferecem a possibilidade de uma comunicação “trans-histórica” como ensina Eliade (1996, p. 174).

A vazão das influências da África para a Europa e da Europa para o Brasil, notadamente, dá-se na mesma cadência. Desta forma, parece relevante registrar, ainda, que a ossatura das relações do Brasil com a África e com Portugal, está contida na imagem gestada pela palavra. A mesma palavra que atravessava o oceano para trazer o reconhecimento da soberania brasileira pelos africanos, que atravessava o oceano na proa dos navios para comunicar os anseios dos escravos de aqui para suas famílias de lá e que servem, agora, para que se comece uma releitura de nós mesmos, hibridizados que nos construímos, dando conjunções ao nosso imaginário e sonhando um espaço de desejo catalisador de uma imensidão íntima que, por vezes, esteve imersa em desejos e sonhos coletivos.

- ABDALA JUNIOR, B. **Literatura, história e política**. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.
- ALEGRE, M. Muana Puó: ou talvez o nosso rosto. **Jornal de Letras, Artes e Idéias**: Lisboa, p.3-4, 29 março/11 abril 1995.
- BRAZIL, C.; AZAVEDO, G. Pepetela: pelo amor recíproco entre África e Brasil. Acesso em: <http://www.jornalirismo.com.br/literatura/17/1406-pepetela-pelo-amor-reciproco-entre-africa-e-brasil>. Acesso em 26 de setembro de 2012.
- BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BARTHES, R. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BOSI, A. **Dialética da colonização**. São Paulo: Cia das Letras, 1992.
- BHABHA, H. K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.
- BURKE, P. **Hibridismo Cultural**. São Leopoldo: Unisinos, 2003.
- CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Nacional, 1985.
- CASSIRER, E. **Linguagem e mito**. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- CHAVES, R. et alli (Org). **Brasil/África: como se o mar fosse mentira**. São Paulo: Editora da Unesp, 2006.
- _____. **Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários**. Cotia: Ateliê Editorial, 2010.
- DURAND, G. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Rio de Janeiro: Difel, 1999.
- ELIADE, M. **Mito do eterno retorno**. São Paulo: Mercuryo, 1992.
- _____. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.
- KI-ZERBO, J. **História da África Negra**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1972.
- LARANJEIRA, P. **Ensaio Afro-literários**. Coimbra: Novo Imbondeiro, 2001.
- LAPLATINE, F. & TRINDADE, L. **O que é imaginário**. São Paulo: Brasiliense, 1997.
- MARTINS, R. P. **A diplomacia da prosperidade: a política externa do governo Costa e Silva**. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) - IFCH, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1999. 160f.
- PAGEAUX, D.H & MACHADO, A.M. **Da literatura contemporânea à teoria da Literatura**. Lisboa: Edições 70, 1981.
- PEPETELA. **Lueji: o nascimento dum império**. Lisboa: Dom Quixote, 1989.
- _____. **A geração da utopia**. Lisboa: Dom Quixote, 1992.
- RIBEIRO, Maria Manuela Tavares. **A ideia de Europa**. Lisboa: Almedina, 2002.
- RODRIGUES, J.H. **Brasil e África: outro horizonte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- SARAIVA, J. F. S. **O lugar da África**. Brasília: UNB, 1996.
- SHARPE, J. A história vista de baixo. In: BURKE, Peter. (Org.) **A escrita da história**. Novas perspectivas. São Paulo: Unesp, 1992. p.39-62.
- SILVA, A. da C. e. **Um rio chamado Atlântico: a África no Brasil e o Brasil na África**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

Na canoa de Mia Couto: a poética da travessia em *O outro pé da sereia*

Prof. MSc. Amilton José Freire de Queiroz¹

Abstract: The main agenda of this article supports up to examine the scope of the poetic passage in the novel *The Other Foot Mermaid* (2006), Mia Couto. To wander in this fruitful fictional landscape, the compasses are articulated theoretical and methodological stoned by Tania Franco Carvalhaland Silviano Santiago, Benjamin Abdala Júnior, Laura Cavalcante Padilha, Eneida Maria de Souza, Bernd Zillah, Zilda Maria Cury Ferreira, Daniel-Henri Pageaux, Édouard Glissant, Linda Hutcheon, Homi Bhabha and Edward Said. With the keys reading gestated by these intellectuals, it is expected to enter the gates of the novel miacoutiano, so to read it under the limbo themed ties of solidarity established around the construction of literary scenes grounded in narrative figuration of actors that modulate the frequency of the thought of the border, the rhizome, the wandering and networks. Strolling at the crossroads of this rhizome of solidarity, looked under the auspices of the poetics of the crossing, this work moves towards mapping pathways characters undress the cloisters root monolingual as teach Glissant (2011), to become wandering beings who sojourn in the opaque areas of the paradoxes of physical and symbolic violence attributed to (s) African (s). From reading these posts cross exchanges, exchanges, deviations, drift, fragmentation, hybridity and mestizaje, you want to design a babbling culminating uncharted passages and transport operated in intercultural plan textualities contemporary fiction. Given this, our gaze is anchored in the lesson to read and analyze a literary text is to know that he loosened the literary frontier, calling the frame of other fields of knowledge, as scores Aeneid Souza. Thus, to close with the invaluable metaphor Tania Carvalhaland seeks to track the meetings at the crossing (1991), considering the meetings contribute, ultimately, to investigate ways of openness to the Other in the scenes rhizomatic cartography, border and wandering spelled onstage Letter Mia Couto.

Keywords: Bodies, Africa, Wandering, Cartography, Literature.

Resumo: A pauta principal deste artigo ampara-se no escopo de examinar a poética da travessia no romance *O Outro Pé da Sereia* (2006), de Mia Couto. Para perambular nessa frutuosa paisagem ficcional, serão articuladas as bús-

solas teórico-metodológicas lapidadas por Tania Franco Carvalho, Silviano Santiago, Benjamim Abdala Júnior, Laura Cavalcante Padilha, Eneida Maria de Souza, Zilá Bernd, Maria Zilda Ferreira Cury, Daniel Henri-Pageaux, Édouard Glissant, Linda Hutcheon, Homi Bhabha e Edward Said. Com as chaves de leitura gestadas por esses intelectuais, espera-se entrar pelas portas do romance miacoutiano, de tal forma a lê-lo sob o limbo temático dos laços de solidariedade estabelecidos em torno da construção de cenas literárias alicerçadas na figuração de atores narrativos que modulam na frequência do pensamento da fronteira, do rizoma, da errância e das redes. Passeando na encruzilhada desse rizoma de solidariedade, olhado sob os auspícios da poética da travessia, o presente trabalho movimenta-se rumo ao mapeamento de percursos de personagens que se despem das clausuras da *raiz monolíngue*, como ensina Glissant (2011), para tornam-se seres errantes que peregrinam nas zonas opacas dos paradoxos da violência física e simbólica imputada à(s) África(s). A partir da leitura transversal desses lugares de trocas, intercâmbios, desvios, deriva, fragmentação, hibridismo e mestiçagem, quer-se projetar um balbucio que culmine por mapear as passagens e os transportes interculturais operados no plano das textualidades ficcionais contemporâneas. Em face disso, nosso olhar ancora-se na lição de que ler e analisar um texto literário é saber que ele esgarça a fronteira literária, convocando a moldura de outros campos do saber, conforme pontua Eneida Souza. Destarte, para fechar com a prestimosa metáfora de Tania Carvalho, busca-se rastrear os *encontros na travessia* (1991), haja vista os encontros contribuir, em última instância, para investigar os modos de abertura ao Outro na cartografia das cenas rizomáticas, fronteiriças e errantes grafadas no palco da letra de Mia Couto.

Palavras-chave: Corpos, África, Errância, Cartografia, Literatura.

1 Bordejando travessias

“Quem elegeu a busca, não pode recusar a travessia”.

Guimarães Rosa

Apresentado no *I Seminário Nacional quando foi o Pós-colonial? Diálogos, Perspectivas e Limiares nas Literaturas Luso-africanas*, no painel *Literaturas Luso-africanas em diálogo*, o presente texto tem como ponto de partida a conjugação das vozes rascantes de dois intelectuais preocupados em esmiuçar os trânsitos entre os imaginários do Oriente e Ocidente. Elas demarcam os limites do debate que o leitor encontrará ao longo deste colóquio argumentativo: a leitura dos mapas da poética da travessia no romance miacoutiano. A primeira reflexão é a do martinicano Édouard Glissant, com a afirmação de que “*a poética não é uma arte do sonho ou da ilusão, mas sim uma maneira de conceber a si mesmo, de conceber a relação consigo mesmo e com o outro e expressá-la. Toda poética constitui uma rede*” (GLISSANT, 2005, p. 159).

A segunda impostação insere-se na fresta do olhar do francês Daniel-Henri Pageaux, ao focalizar que o comparatista tem a “*vocação de estabelecer relações, de refletir sobre tudo que interliga e diferencia as literaturas e culturas entre si, mas também sobre*

os contatos, as permutas e os diálogos” (PAGEAUX, 2011, p. 23).

O deslocamento no dueto das palavras de Glissant e Pageaux contribuiu para rascunhar o título *Na canoa de Mia Couto - a poética da travessia em OPS*. Escavando as sementes discursivas espalhadas na trama da letra miacoutiana, pretende-se chegar à cartografia de cenas ficcionais despidas da homilia do discurso etnocêntrico através da focalização heteroclita de alteridades flutuantes radicadas na mutabilidade de distintas latitudes do globo terrestre.

Ao se grafar a expressão *Na canoa de Mia Couto*, tem-se em mira traduzir os desdobramentos da instigante metáfora “*O livro é uma canoa*” (COUTO, 2006, p. 238). Posicionado nesse lugar desprovido de amarras, logo, catalizador de experiências várias, o olhar comparatista articulado para entrar nas fendas dessa canoa passeia, inicialmente, pelas malhas da palavra de Glissant e Pageaux, convocando, também, outros estudiosos para fecundar interpretações sobre os pactos ficcionais miacoutianos.

2 Por uma poética da travessia em Mia Couto

De partida, impõe-se de cabal importância declarar o foco desta segunda parte do capítulo: levantar os principais eixos de sustentação da prática literária de Mia Couto, dialogando com sua fortuna crítica para lançar as bases de uma poética da travessia na prosa de ficção miacoutiana.

Antes de entrar na vereda da fortuna crítica, é preciso pinçar, rapidamente, algumas palavras sobre a trajetória intelectual miacoutiana. De fato, o desempenho das funções de poeta, biólogo, jornalista e ficcionista dão a Mia Couto a chave para flunar, entrelaçando, pelas malhas de cinco gêneros discursivos - a saber: o poema, o conto, a crônica, o ensaio e o romance.

primeiro flagra as margens das palavras de *Raiz do Orvalho* (1983). O segundo comporta *Vozes Anotecidas* (1986), *Cada homem é uma raça* (1990), *Estórias Abensonhadas* (1994), *Contos do nascer da terra* (1997), *Na Berma de nenhuma estrada* (1999) e *Fio das missangas* (2003). O terceiro explora as paisagens de *Cronicando* (1998). O quarto sedimenta-se nas instigantes chaves críticas de *Passatempos* (2005), *E se Obama fosse africano* (2009). O quinto âmbito textual – não mesmo importante – atravessa os labirintos de romances como *Terra sonâmbula*² (1992), *A varanda do frangipani*³ (1996), *Vinte e Zinco* (1999), *O último vôo do flamingo*⁴ (2000), *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*⁵ (2002), *O outro pé da sereia*⁶ (2006), *Venenos de Deus, remédios do Diabo* (2008) e *Antes do nascer do mundo* (2009) e *A confissão da leoa* (2012).

Do manejo com vários gêneros discursivos, autor moçambicano retira o alimento temático e formal para enlaçar as facetas paradoxais de várias alteridades heteroculturais, interculturais e transculturais, potencializando o jogo tradutório das *relações ou interações textuais como peças de um mosaico, em suas constantes mobilidades, configurando, nessas travessias, os seus agenciamentos históricos, sociais e culturais* (HOISEL, 2004, p. 151).

Destarte, atravessar e transitar são palavras-chave para compreender o sustentáculo do fazer intelectual miacoutiano, sobretudo se levada em consideração a prerrogativa de que seus textos quebram as fronteiras dos discursos monolíticos, conforme ele mesmo

2 TS.

3 VF.

4 UVF.

5 RCTCHT.

6 OPS.

aponta nas entrevistas que concede a pesquisadores da literatura de seu país, bem como nas intervenções feitas nos eventos de que participa como convidado, a exemplo do texto *Os sete sapatos sujos*, rio de imagens de onde se pescam as indicadoras palavras:

Moçambique não precisa apenas caminhar. Necessita de descobrir o próprio caminho num tempo enevoado e num mundo sem rumo. A bússola dos outros não serve, o mapa dos outros não ajuda. Necessitamos de inventar os nossos pontos cardeais. Interessa-nos um passado que não esteja carregado de preconceitos, interessa-nos o futuro que não nos venha como uma receita financeira. (COUTO, 2011, p. 44)

Para desvendar as “ *muitas raízes da nação que está por ser construída* ”, o autor entra no universo do romance não apenas para caminhar, ao contrário, tem em mira descobrir o ritmo do próprio passo dentro dos bosques do mundo marcado pelas idiossincrasias de sua paisagem cultural. Construir bússolas – quer dizer, rabiscar nas páginas dos romances - assim como dos contos, crônicas, ensaios, poemas, artigos e ensaios – roteiros da viagem que se equilibram na corda bamba do contato entre culturas, (re)configurando, por conseguinte, o traçado do mapa das travessias, de si e do outro, no imaginário moçambicano.

No embaralhar do “ *tempo enevoado* ” – repleto de simultaneidades e contradições -, outras agulhas narrativas representacionais assinalam os pontos de opacidade nas brechas dos mosaicos da cultura africana, cadenciando “ *mais e mais o orgulho em serem quem são: moçambicanos construtores de um tempo e de um lugar onde nascemos todos os dias [...] Porque a verdade é uma: antes vale estar descalço do que tropeçar com os sapatos dos outros* ” (COUTO, 2011, p.47). Ao deixar nus os pés para sentir o chão moçambicano, Mia Couto perambula pelas frestas do passado para sonhar um futuro cavado pelos laços de solidariedade entre atores culturais cujos traumas servem de matéria-prima para traçar os contornos de:

Obras literárias, em especial as mais recentes, que problematizam, tematizando, a importância das vertentes das culturas e poéticas nos seus países. Isso acontece, com particular vivência, na literatura angolana e na literatura moçambicana. No caso dessa última, onde predomina a publicação do conto em desfavor do romance, a obra de Mia Couto tem manifestado uma conflitualidade dialógica na tematização das tradições se seu confronto com a modernidade. (LEITE, 2003, p. 37)

Da encruzilhada desse mosaico em aberto, a narrativa miacoutiana potencializa os *paradoxos da modernidade* (COMPAGNON 2010), alçando vôos rumo à tessitura de uma poética da relação energizada pela premissa de que o rizoma identitário moçambicano se prolonga em direção ao outro. Sendo assim, ao catar as estampas do imaginário da partilha, Mia Couto edifica personagens que andam a esmo por uma gama variada de regiões, continentes e mares. Dissecado em sua profundidade crítica, o modo miacoutiano de manejar esses lugares de passagem no plano ficcional coloca em estado de potência a lição de Édouard Glissant:

Acabaram os antigos rastros dos romances que começam num dado lugar, seguem movimentos inelutáveis e terminam numa espécie de fatalidade retórica. O que há de apaixonante no romance atual é que ele pode partir de todas as direções: ele percorre o mundo (2005, p. 151)

Recolhendo o grão da voz do intelectual martinicano, aponta-se, aqui, que o autor de *E se Obama fosse africano* produz romances dedicados a pensar o mundo a partir do

lugar que habita sem deixar, entretanto, de *imaginar a totalidade-mundo*, alimentando a representação literária de uma raiz desmultiplicada que se espalha pelo arquipélago do pensamento de que:

Enquanto todas as culturas do mundo não tiverem concebido que não é necessário aniquilar, erradicar uma outra cultura para afirmar-se a si mesmo, várias culturas estarão ameaçadas. Enquanto não tivermos aceito essa idéia, não apenas através do conceito, mas graças ao imaginário das humanidades – de que a totalidade-mundo é um rizoma no qual todos têm necessidade de todos, é evidente que culturas estarão ameaçadas. Não será nem através da força, nem através do conceito que protegeremos essas culturas, mas através do imaginário da totalidade-mundo, isto é, através da necessidade vivida do seguinte: todas as culturas têm necessidade de todas as culturas. (GLISSANT, 2005, p. 156).

(Des)costurando os sentidos das partidas, (v)idas e retornos de personagens que transitam por uma paisagem babélica, Mia Couto arremessa seu leitor diante de cenas narrativas radicadas na terra moçambicana, conduzindo-os aos diálogos com a totalidade-mundo dos imaginários orientais e ocidentais. Nas entrelinhas dessa estratégia, observa-se que ele se divorcia dos pactos escriturais levantados em torno do aniquilamento e da erradicação do diálogo entre culturas, cartografando, assim, os vestígios da memória dos “*Condenados da terra*” africana (FANON, 2008). Ademais, a escolha do romance, gênero de origem europeia, como meio para energizar a dimensão das raízes de sua nação aponta para uma interlocução, tensa, porém necessária, com o signo alheio, diria Silviano Santiago. Tudo isso fica mais claro quando se penetra no território da análise de Maria Nazareth Soares Fonseca:

Nas narrativas de Mia Couto, chama atenção o motivo comum que atravessa sua escrita: a profunda crise econômica e cultural que acompanha o cotidiano da sociedade moçambicana, durante e depois da guerra civil, ou seja, após a independência nacional. Suas obras problematizam a instabilidade na qual está mergulhado o povo moçambicano, a concepção em todos os níveis de poder, as injustiças como consequência de um racismo étnico, a sobrevivência perante o estrangeiro, a perplexidade face às rápidas mudanças sociais, o desrespeito pelos valores tradicionais, a despersonalização e a miséria. De maneira geral, nas obras de Mia Couto, os motivos afloram de histórias algo insólitas. O insólito é acompanhado por episódios satíricos, que imprimem dimensões hilariantes às histórias (FONSECA, 2002, p. 45)

Deitado no berço do texto *Panorama das literaturas africanas de língua portuguesa*, o enunciado linguístico da pesquisadora da PUC-MG escava e apresenta algumas das pedras angulares: espaços, tempos, misérias, oralidade, escrita, estrangeiro, guerra e insólito. Por tal via, o palco da letra do escritor em foco nasce de uma conflitualidade dialógica de representações da imagem de si e do outro, urdida com a tradução dos percursos e performances de atores narrativos mergulhados na zona limítrofe das mutações do olhar transversal. Se Fonseca dá uma visão panorâmica do processo criativo miacoutiano, Ana Mafalda Leite, ampliando-o, conduz o debate para dentro das trilhas de *Terra Sonâmbula*, ao realçar:

Esse romance tem como pano de fundo a guerra civil que assolou o país até 1992. É uma narrativa que se reproduz em outras histórias. Organizada a partir de uma história matriz, a de um velho e uma criança abandonados junto a um carro incendiado no meio de uma estrada, alterna essa história uma outra, a do personagem Kindzu,

que vem escrita nuns cadernos descobertos pela criança no interior do automóvel. Cada uma das histórias, a encaixada e a englobante, alternam, capítulo a capítulo, em unidades narrativas isoladas, que se encaixam ainda em outras histórias menores, mas que sempre se complementam através dos protagonistas, que se ouvem e se contam. (LEITE, 2012, p.223)

Edificada sobre os escombros da guerra civil, as cenas de *TS* exumam as fendas de um mundo traumático onde Muindinha e Tuhair negam-se a ficar paralisados no tempo e no espaço, pondo-se, ambos, a atravessar as fronteiras de seus imaginários através do contato com as histórias de Kindzu, encontradas dentro de um baú e que servem de alimento simbólico para sonhar com outros percursos para suas vidas completamente estilhaçadas.

É assim que as duas histórias – a dos deslocamentos da criança e do velho; e a viagem de Kindzu – misturam terras e sonhos para pontificar o percurso de vidas que descamam os véus do centro que *começa dar lugar às margens, quando a universalização totalizante começa a desconstruir a si mesma, a complexidade das contradições que existem dentro das convenções [...] começam a ficar visíveis*, seguindo a dianteira de Linda Hutcheon.

Expandindo mais esse raio de análise, a história encaixada e a englobante, de que fala Ana Leite, enlaçadas à cancha reflexiva da professora de Literatura Comparada na Universidade de Toronto, podem ser tidas como ferramenta composicional para indicar, no plano da arte literária, de que maneira se verifica o processo diluição dos centros em direção às margens. Isto é, em lugar de tecer enredos lineares para os quais concorrem à chegada a um único horizonte de expectativa, Mia Couto, em *TS*, garatuja uma série de histórias entrecortadas, séries de percursos e de trajetos, deixando aflorar uma prática discursiva calcada na tradução dos signos da diferença cultural moçambicana. Ao fim e ao cabo, essa postura escritural pode ser interfaceada à ligadura crítica de Édouard Glissant:

O escritor necessita pensar o mundo, mas não valendo-se de um pensamento informativo. Precisa fazê-lo através de um pensamento que pode ser intuitivo e tomar formas completamente específicas que partem de um lugar. Não vivemos no ar, não vivemos nas nuvens em volta da terra, vivemos em lugares. É preciso partir de um lugar e imaginar a totalidade-mundo. Esse lugar – que é incontornável – não deve ser um território a partir do qual olha-se o vizinho por cima de uma fronteira absolutamente fechada, e imbuído do desejo surdo de ir ao espaço do outro para impor-lhes as próprias idéias ou as próprias pulsões. (GLISSANT, 2005, p. 156)

Mantendo as fronteiras da letra abertas, para ouvir os balbucios de uma terra que vagueia pelo imaginário do leitor, a literatura de Mia Couto parte de uma busca constante de expressar os contornos de uma poética da viagem pautada *na maneira de conceber a si mesmo, de conceber a relação consigo mesmo e com o outro e expressá-la. Toda poética constitui uma rede* (GLISSANT, 2005, 159). Da incursão pela esfera textual de *Introdução à poética da Diversidade*, resultou a proposta de rastrear a poética da travessia em *TS*, principalmente depois de ouvir a voz do ficcionista descendente de portugueses:

Nós precisávamos desse Brasil como quem carece de um sonho que nunca antes soubéramos ter. Podia ser um Brasil tipificado e mistificado, mas era um espaço mágico onde nós renascíamos criadores de histórias e produtores de felicidade. Descobrimos essa nação no momento histórico em que nos faltava ser nação. Brasil – tão cheio de África, tão cheio da nossa língua e da nossa religiosidade – nos entregava essa margem que nos faltava para sermos rio (COUTO, 2011, p. 65).

Aceitas tais coordenadas, identifica-se que olhares narrativos miacoutianos viajam pelas fronteiras do Atlântico e Índico, estabelecendo uma rede de diálogo com a cultura e literatura brasileira. A caminhada pelo “espaço mágico” fomenta o encontro com outra margem cultural, solidificando a constituição de “*um rizoma, um campo, um tecido, uma trama de valores diferentes que se entrecrocavam e entrecruzam*” (GLISSANT, 2005, p. 160).

Arremessadas nessa maré do contato entre imaginários, as paisagens textuais miacoutianas fisgam o movimento da partilha rascunhado no balançar e fraturar dos tentáculos da monovocalidade do lugar para testificar os liames e as conexões das tramas dos entrecruzamentos culturais nascidos entre Moçambique e Brasil – lugares de passagem cujas margens do rio se encontram para pactuar do mosaico da poética da travessia, deixando marcas e sopros da experiência tradutória do escritor que viaja por *territórios sobrepostos e entrelaça histórias* (SAID, 2005, p. 34).

Seja através das viagens que realiza no campo simbólico dos textos de Guimarães Rosa, Rachel de Queiroz, Manoel Bandeira, Jorge Amado, Adélia Prado, dentre outros, seja no plano físico de suas constantes vindas ao Brasil - para proferir Conferências e participar de Simpósios, Colóquios, Lançamentos de livros - Mia Couto carrega dentro de si as paisagens do “*discurso de outrem*” (BAKHTIN, 2006), sem deixar de tingir suas páginas dos códigos de pertença à cultura moçambicana e gingando-os com os de outras latitudes. Essa encenação da viagem/travessia pelo território do outro, na leitura de Laura Cavalcante Padilha:

Recupera lugares de diferença, pelos quais a alteridade encontra formas de projetar-se imaginariamente, metonimizando-se em rios, ilhas, florestas, aldeias, savanas, montanhas, etc. Edifica-se assim, uma espécie de construção de uma identidade que poderíamos chamar pós-colonial e que, segundo Boaventura de Sousa Santos, se plasma nas ‘margens das representações e através de um movimento que vai das margens para o centro’. E concluíamos com ele: é um espaço em que é ‘construída e negociada a diferença cultural’ (PADILHA, 2009, p. 133).

Espaço de negociação cultural, *TS* diz mais do trânsito do que especificidades do lugar. Seus roteiros de passagem distanciam-se dos pântanos da raiz única em direção à raiz desmultiplicada, abrindo as portas da ficção para que as *identidades andarilhas* rasuram os lacres do olhar unívoco e tricotem outros pontos do novelo na narrativa das fraturas do sentido profundo dos entrecruzamentos culturais (FONSECA, 2009, p. 149). Mais uma vez, traz-se o sotaque de Laura Padilha, pois o texto literário miacoutiano é um espaço onde:

Essas novas negociações de sentido justificam o convite para que se viaje pelos caminhos que as culturas locais e imperiais ainda insistem em rasurar ou silenciar. Ou seja: aqueles que por onde circulam os povos pastoris, os dos quimbos e das lavras, os aldeões distantes, os das ancestrais machambas, os das florestas e beira-rios, os caçadores, os ilhéus e tantos outros, sempre no jogo “impalpável” que os religa ao mundo dos mortos que, aliás, não estão mortos, mas continuam a viver tudo o que existe na natureza (PADILHA, 2009, p.134)

As viagens pelo imaginário de alteridades voláteis, portanto, despidas da ameaça da homogeneidade global, articulam, na esfera estética, redes transfronteiriças que esgarçam os sentidos definitivos, armando teias discursivas cujos pontos de interação convidam o leitor a garimpar as formas do silêncio (ORLAND, 2008) sedimentadas na tradução da tópica das migrações culturais. A questão fica mais bem esboçada no argumento de Cury & Fonseca:

Já em Terra Sonâmbula, algumas constantes se configuram: uma escrita transgressora, o diálogo com o universo da oralidade, a palavra escrita ocupando papel de mediação e conservação das tradições e rituais das falas. Num mundo que se fragmenta, palco de guerras e deslocamentos, descaracterizações, a palavra escrita assume-se como local privilegiado de conservação e reinvenção da memória. Além disso, ela, escrita, se converte na possibilidade de retomada do espaço de pertença, de um espaço em que o homem possa se reconhecer (CURY & FONSECA, 2008, p 25).

Dos muitos traçados críticos evocados pelas professoras da UFMG e PUC-MG, será aquecida a fornalha do debate de três pontos: a mediação, deslocamentos e espaço de pertença. Essa tríade temática aponta para a consolidação de uma poética da travessia, já que, partindo de uma sugestão de um deslocamento que adquire um sentido estético, o universo literário miacoutiano arma a representação de um mundo fragmentado – ou melhor – dilacerado pelos impropérios da guerra. Dessa forma, os seres de linguagem de Mia Couto deambulam pelo terreno de suas identidades e sondam os monumentos da barbárie (BENJAMIM, 1987, p.226) para reinventar-se no trato de suas memórias através da focalização de outros percursos de pertencimento.

Para lograr êxito nessa empreitada, Mia Couto aposta suas fichas narrativas no jogo literário da poética da travessia, cartografando as mutabilidades da experiência tradutória de cenas traumáticas da vida. Ou para ir-se às fendas do olhar de Michel de Certeau, o escritor moçambicano deixa resplandecer o sentido de que a *vida entretém e desloca, ela suja, quebra e refaz, ela cria novas configurações de seres e de objetos, através de práticas cotidianas dos vivos, sempre semelhantes e diferentes* (CERTEAU, 2011, p. 207). Outrossim, o estudo das novas configurações dos seres e objetos convoca novos jogadores para participar da partida representacional de *TS*, que, de acordo com Ana Mafalda Leite:

Pode-se considerar uma narrativa de viagens, as viagens escritas de Kindzu e as do velho e da criança, através dos relatos de Kindzu. As duas narrativas acabam confluindo, as personagens da história primeira começam viver os acontecimentos da segunda, as paisagens a misturar-se magicamente, e, no final, o romance termina unindo-as os sonhos à realidade. Quando digo que é o romance é uma narrativa de viagens, confiro-lhes o sentido iniciático de aprendizagem, conhecimento e descoberta. Por que se viaja em Terra Sonâmbula? Quem viaja? (LEITE, 2012, p. 224).

No romance em tela, o entrelaçar de vidas, espaços, culturas e tempos sinaliza para a urgência em se puxar os véus não apenas dos *rastros do passado, mas também navegar no mar de novos gestos, às vezes sonhadores, que embaralham os percursos* (ABDALA JUNIOR, 2003). Noutros termos, os percursos embaralhados – os de Tuahir e Muindinga, conectados aos de Kindzu – desbotam as tinturas e texturas da memória, pondo em posições equânimes os caminhos trilhados pelas personagens. A saber, todos os atores narrativos viajam dentro de si, via contato com o outro, alinhavando excessos, restos e encontros produtivos numa camada narrativa corroída pelo deslizar entre temporalidades que, ao invés de cercear, libertam os participantes das abotoadoras do imaginário de suas próprias fronteiras discursivas e estéticas. Por sua vez, essas últimas se abrem em direção ao rasurar, quebrar e diluir dos papados da trama da letra africana, passando a conjugar versões conflitantes das trocas e permutas com outras geografias culturais.

Como se pode constatar, o transpassar e o ligar de espacialidades – ruas, barcos, savanas, carros, rios, lojas, dentre outras mais – aciona o botão temático da travessia, via de acesso usada para apreender, conhecer e apresentar outros pactos do trânsito no imaginário

moçambicano, tendo em conta folhear o álbum da tradição e modernidade para apanhar sementes no pasto das *topografias*⁷ da cultura moçambicana. Em seu desdobramento final, percebe-se que elas não estão de costas viradas para o cenário das tensões, antes, sim, escapelam as rotas da travessia enquanto uma ferramenta singular processo criativo miacoutiano. Fazendo um balanço do que foi dito até aqui, percebe-se que, em *TS*:

A viagem é da própria terra que procura encontrar-se, sonâmbula, perdida, a viagem de um país que a guerra fratricida ocupou lês a lês. A ausência de espaço seguro e de bússola percorre as personagens e suas ações. Deparamos, na primeira narrativa, com uma criança, desmemoriada e sem identidade, e um velho desaprendido da vida; a segunda, o jovem Kindzu quer tornar-se um guerreiro para lutar pela paz. Assistimos a um cotejo de personagens desesperançadas de tudo: no entanto, através de cada pequena viagem acontece uma nova história, uma iniciação. As diversas histórias que pontuam as viagens são essencialmente aprendizagem e fábula moralizante (LEITE, 2012, p. 224)

Viajar, portanto, é um verbo *sine qua non* para viandar pelas duzentas e quatro páginas de *TS*. Por elas, o leitor se perde e se encontra diante da impoção da voz de dois narradores: um que deambula pelas paisagens da terceira pessoa do discurso e o outro que passeia pelas zonas da primeira. Já pelos dois trajetos, encontra-se rascunhado um quadro multifacetado que topografa a penetração do outro (Kindzu), via olhar solidário, no território das agruras vividas por Muindinga e Tuahir, focalizados através da caminhada tradutória do narrador de terceira pessoa. Sendo assim, as fronteiras do narrar são rompidas através de uma amálgama de trajetórias que denunciam traços de outros mundos face às permutações de memórias que vasculham os tetos do discurso da linearidade pedagógica para urdir zonas ide travessia nas teias do mosaico da cultura moçambicana.

O enfoque do transbordamento das fronteiras no plano ficcional fica mais consistente no contato direto com a afirmação miacoutiana: “*Um escritor é um viajante de identidades, um contrabandista de almas. Não escritor que não partilhe dessa condição: uma criatura de fronteira, alguém que vive junto à janela que se abre para territórios da interioridade*” (COUTO, 2005, p. 45). Se o escritor é um viajante de identidades – quer dizer: transita entre mundos de linguagem para fecundar sinais da pertença a um lugar, assim como para identificar a estranheza que habita dentro de si mesmo, Mia Couto, explorando sua posição fronteiriça, tece “*seres errantes que avançam e também viajam nas páginas dos cadernos de Kindzu que abrem as histórias da terra, seus mitos e suas maravilhas*” (CURY & FONSECA, 2008, p. 124).

Com as palavras dessas duas grandes investigadoras das literaturas africanas de língua portuguesa dá-se uma pausa na fortuna crítica sobre Mia Couto, porém se avança rumo à demonstração da poética da travessia no romance *OSP*.

3. A poética da travessia em *OPS*

“*No início, viajávamos porque líamos e escutávamos, deambulando em barcos de papel, em asas feitas de vozes antigas. Hoje, viajamos para sermos escritos, para sermos palavras de um texto maior que é a nossa própria vida*”.

Mia Couto

7 CURY, M. Z. F. (Org.); ÁVILA, M. (Org.); Ravetti, G. (Org.). **Topografias da cultura: representação, espaço e memória**. 1. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

“Sobrevivemos porque fomos eternos errantes, caçadores dos acasos, visitantes de lugares que ainda estavam por nascer”.

Mia Couto

“Ler sinais da paisagem, escutar silêncios, dominar linguagens e partilhar códigos”.

Mia Couto

No ciclo de conferências proferidas na Universidade de Harvard, no Estado de Massachussets, especialmente na que trata da *Exatidão* - Italo Calvino presta um culto à potencialidade do jogo da palavra literária, apontando, de início, a seguinte ponderação:

Por que me vem a necessidade de defender valores que a muitos parecerão simplesmente óbvios? Creio que meu primeiro impulso decorra de uma hipersensibilidade ou alergia pessoal: a linguagem me parece sempre usada de modo aproximativo, casual, descuidado, e isso me causa intolerável repúdio. Que não vejam nessa reação minha um sinal de intolerância para com o próximo: sinto um repúdio ainda maior ainda quando me ouço a mim mesmo. Por isso procuro falar o mínimo possível, e se prefiro escrever é que, escrevendo, posso emendar cada frase tantas vezes quanto ache necessário para chegar, não digo a me sentir satisfeito com minhas palavras, mas pelo menos a eliminar as razões de insatisfação de que me posso dar conta. A literatura – quero dizer, aquela que responde a essas exigências – é a Terra Prometida em que a linguagem se torna aquilo que na verdade deveria ser (CALVINO, 1990, p. 72).

O autor italiano levanta uma questão preliminar que é substantiva: a literatura como um lugar em constante devir que permite aos leitores perderem-se e encontrarem-se nas fronteiras da *Terra Prometida*. Por outras palavras, o mundo posto de pé pelos contistas, ficcionistas, cronistas e poetas realinha temporalidades/espacialidades, entrelaçando-os para traduzir cenas permeadas pela exatidão das imagens e linguagens de seus textos. Nesse passo, outra passagem digna de menção é o esclarecimento do processo de escrita do também autor de *Por que ler os clássicos* (2004):

Às vezes procuro concentrar-me na história que gostaria de escrever e me dou conta de que aquilo que me interessa é uma outra coisa diferente, ou seja, mas tudo o que fica excluído daquilo que deveria escrever: a relação entre esse argumento determinado e todas as suas variantes e alternativas possíveis, todos acontecimentos que o tempo e o espaço possam conter. É uma obsessão devorante, destruidora, suficiente para me bloquear. Para combatê-la, procuro limitar o campo do que pretendo dizer, depois dividi-lo em campos ainda mais limitados, depois subdividir também estes, assim por diante. Uma outra vertigem então se apodera de mim, a do detalhe do detalhe, vejo-me tragado pelo infinitesimal, pelo infinitamente mínimo, como antes me dispersava no infinitamente (CALVINO, 1990, p. 82-83).

Transpondo o raciocínio de Calvino para esse trabalho, o campo de atuação delimitado para transitar criticamente ampara-se na literatura de Mia Couto - escritor africano cuja escrita literária conjuga o apetite por representar a deambulação dos corpos, bem como a inclinação para revisitar as paisagens da cultura dos “fora do lugar”, “dos sem teto”. Sem fugir do enfrentamento com as visões fantasmagóricas e exóticas, Couto projeta cenários textuais que fornecem perspectivas de leitura para o rastreamento das interconexões, das zonas de liminaridade e das disfonias culturais tão prementes na vida dos moçambicanos.

Flagrante de todo esse cabedal de entrecruzamentos culturais, o fazer literário de Mia Couto, conforme se postou na abertura deste tópico, absorve as nuances do ser errante,

isto é, *ignora ainda onde seus pés o levarão* (BERND, 2011). Mais ainda, assume a figura de um “eterno caçador” para visitar “lugares que ainda estavam por nascer”. Em síntese, está-se diante de um escritor que mapeia as travessias, as errâncias e os nomadismos, encarando, portanto, *a ficção como um lugar de possibilidade para reconstruir, ou mesmo recriar, novas bases, a história da imigração* (CURY, 2006).

A vertente de análise de Maria Zilda Ferreira Cury ganha mais força quando aproximada ao posicionamento do também orquestrador de *Venenos de Deus, remédios do Diabo* (2008) – o de que “*Ler sinais da paisagem, escutar silêncios, dominar linguagens é partilhar códigos*”. Noutras palavras, dimensionando as pedras angulares da ótica binária, o texto coutiano ressemantiza os (des) encontros entre história, memória e literatura. Circunstanciado entre esse triunvirato de mobilidades, o projeto de radiografia dos silêncios, das lembranças e dos esquecimentos guardados na prateleira textual da ex-colônia de Portugal é, efetivamente, uma das linhas de força que sustentam o mundo de linguagem miacoutiano.

Isto posto, urge sublinhar que o texto literário selecionado para observar a poética da travessia dos imaginários da diferença cultural, pensada na mesma direção de Homi Bhabha (2011), será a narrativa *OPS*, publicada, no Brasil, em 2006. Neste país tropical, a obra do também biólogo tem passeado pelo território das dissertações e teses de muitos *Programas de Pós-Graduação*.

Destarte, pode-se falar de uma migração do texto miacoutiano para a bacia cultural tupiniquim, ampliando o espectro das pesquisas comparatistas sobre as instâncias do “próprio e o alheio”, consoante ponderaria Tania Franco Carvalhal (2003). Ou como tem defendido mais recentemente o pesquisador Benjamim Abdala Junior (2004) – a necessidade de se trabalhar no eixo relacional de um “comparativismo de cunho solidário” que esmiúcem as gências.

Por tais vias, o *ethos* comparatista se expande e coopera para o mapeamento das zonas de contato entre regiões e continentes culturais, não mais sob as lentes de uma lupa teórica que apaga as heterogeneidades linguísticas, políticas, históricas, mas que ultrapassa as cercanias das fronteiras nacionais para discutir as relações recíprocas/assimetrias em torno dos pactos de visibilidade das margens, dos entre-lugares e o apetite pela errância nas paisagens culturais contemporâneas.

Viajando no território do imaginário cambiante, e sem um porto seguro para lançar a âncora de seu barco de papel, o autor do também importante *Pensatempos* revisita a praia dos discursos etnocêntricos para destroná-los de seus altares celebratórios do exotismo e rasurá-los, a tal ponto de transformá-los em imagens e palavras atravessadas de ambiguidades cuja potência semântica encontra-se em constante movimento de idas e vindas. Desse círculo paralelo traçado em esfera, o ficcionista em foco vasculha os templos da memória do passado para traduzir alguns traços da linha do presente, projetando, por conseguinte, cenários cujo desenho do futuro se constrói na elaboração de mapas literários que apresentam coordenadas do intercâmbio das vozes de imigrantes misturadas à algaravia de vozes moçambicanas.

Contextualizadas tais questões, entra-se nos *bosques da ficção* de *OPS*, visualizado na direção de Umberto Eco (2006). Esse lugar ficcional tem uma dimensão de 19 capítulos, distribuídos entre 331 páginas. O enredo gira em torno da partida de Mwadia Malunga, de Antigamente, rumo à sua terra natal – Vila Longe, respectivamente os espaços onde sem desenrolam as ações líricas, dramáticas e traumáticas da narrativa. Provenientes de variadas ascendências culturais - africanas, indianas, negras, brasileiras, moçambicanas,

americanas - as 21 personagens que transitam por esses dois mundos de papel são guiadas por um narrador de terceira pessoa, o qual viaja entre duas temporalidades – uma inscrita no século XVI e outra no século XX.

Entrando propriamente no campo da narrativa *OPS*, seus dois primeiros capítulos apresentam-se como exemplares para pontuar os desdobramentos da temporalidade trabalhada nos idos de *dezembro de 2002* (COUTO, 2006, p.9). Inicialmente, as personagens que transitam nesse labirinto temporal são o burriqueiro Zero Madzero, a viajante Mwadia Malunga e o curandeiro Lázaro Vivo. Esses três tempos de memória são as pontes discursivas que interligam os diálogos entre silêncio, oralidade e escrita. Assim vista, a prática de escrita de Couto revisita, propositalmente, a presença portuguesa com um olhar que não é tingido pelo sentimento da repulsa ou revolta, apontando para conformação de uma poética da travessia que faculta o trânsito entre as sendas da cultura do outro, esgarçando as fronteiras do narrar através do diálogo com “*outros tempos saturados de agora*”.

O que ele deseja é, em última instância, saber os caminhos pelos quais os “dominadores” foram, ao cabo da história, modificados pela essência africana. Fazendo um balanço, pode-se chegar ao denominador comum de que, em *OSP*, a figuração da cultura portuguesa renasce africana ou descobre-se isolada em meio a uma cultura que lhe é completamente estranha.

Habitante da janela da história do contato dos imaginários, Mia Couto viaja entre várias identidades, vertendo para dentro de seu texto ficcional a entrada de personagens que enredam marcas multiculturais do “outro”, colocando-nos diante de uma estranheza identitária que é, simultaneamente, estranheza de nós mesmos (KRISTEVA, 1998). Com isso, vêm à tona espaços, línguas e vidas estranhados, geografias estrangeiras vazadas na paisagem de textos que, mesmo falando sobre tópicos nacionais, realizam-no de maneira distanciada de uma feição autocentrada ou desinteressada das culturas estrangeiras (CURY, 2006).

O resultado desse procedimento de escrita é a montagem da poética da travessia. Nesse vagar pelo lugar de outrem, as personagens miacoutianas são marcadamente desterritorializadas, deslocadas de seu lugar familiar e com suas subjetividades sem repouso. Um exemplo da fuga do território natal pode ser visualizado na trajetória de Mwadia Malunga – nascida em Vila Longe e do qual parte rumo a Antigamente, cidade invisível⁸ existente só no campo da memória dela e do marido Zero. Como um ser cuja subjetividade balança entre vários signos culturais, Malunga revela a prevalência dos intercâmbios espaciais, articulando fragmentos de paisagens, costumes e estilos de vida, além de pactuar espaços e aproximar diferenças sobre a tessitura da instabilidade da terra de adoção.

Igualmente, o percurso de Mwadia forja-se sob o ritmo dos deslocamentos entre a tendência do enraizamento e desenraizamento do jogo incessante da memória migrante dos intercâmbios das mobilidades linguísticas, históricas e culturais. Tal ambiência visualiza-se na própria envergadura do nome Mwadia – “*que quer dizer canoa em si-nhungwé*”. *Homenagem aos barquinhos que povoam os rios e os sonhos*” (COUTO, 2006, p.19). A poética da travessia instaura-se no próprio percurso de Mwadia, pois ela se volta ao constante vagar simbólico da margem cultural africana, puxando alguns retalhos da memória moçambicana para misturá-los ao percurso de outros imaginários.

Tecida na dianteira de espaços móveis, logo, sem porto de ancoragem seguro, a corporeidade de Mwadia, qual esponja, absorve diferentes gotículas de identidades que,

8 CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. Companhia das Letras, São Paulo, 2004.

9 Si-nhungwé: língua falada no Noroeste de Tete, Moçambique. Por vezes, grafada como shi-nhungué, cinyungué ou si-snyungwé, conforme aparece o registro explicativo na página 19 do romance *OPS*.

misturadas, esmiúçam as potencialidades do quadro multifacetado das diferenças culturais, pulverizando ainda o exercício da transumância, a tal ponto de não respeitar as fronteiras nacionais na busca de novos horizontes onde seja possível intersectar experiências entre geografias errantes que se interpenetram mutuamente. Despido da pretensão de endossar o olhar da monovocalidade das origens, o itinerário polivalente de Mwadia testemunha a potencialidade de signos e vestígios efêmeros que são apagados muito facilmente. Nesse passo, o pensador Homi K. Bhabha recomenda:

O estudo da literatura mundial poderia ser o estudo do modo pelo qual as culturas se reconhecem através de suas projeções de alteridade. Talvez agora possamos sugerir que as histórias transnacionais de migrantes, colonizados ou refugiados políticos – essas condições de fronteira e divisas – possam ser o terreno da literatura mundial, em lugar da transmissão de tradições nacionais, antes o tema central da literatura mundial (BHABHA, 1998, p.38).

A linha de trabalho proposta por Bhabha aponta a urgência em se traduzir as várias camadas culturais das produções literárias, abrindo rotas de leitura para “*tentar apreender totalmente e assumir a responsabilidade pelos passados não ditos, não representados que assombram o presente histórico*” (BHABHA, 1998, p. 34). Trocando em miúdos, o intelectual indo-britânico pauta seu debate na perspectiva de fazer vir à tona o passado escondido debaixo do tapete das narrações que ocultaram/ocultam os interditos, as tensões e as resistências solapadas dos arquivos da memória do presente histórico. Necessário se faz, de acordo com ele, percorrer, novamente, os labirintos dos textos que potencializam as imagens do contato entre “nós” e os “outros”, com o intuito de ressemantizar as bifurcações divergentes do trânsito de uma cultura a outra.

É por meio do rastreamento e redimensionamento das bases do jogo discursivo instaurado sobre a presença/ausência dos deslocados nas produções artísticas que o fazer crítico assume novos contornos capazes de pôr em circulação o estabelecimento de molduras teóricas alicerçadas na traduzibilidade da movença dos saberes e sua capacidade permanente de reconfiguração. Um projeto de trabalho nessa direção oportuniza a releitura de noções como territórios linguísticos, atos performáticos de sujeitos históricos e geografias reais e imaginárias, a reorganização das fronteiras políticas e o remapeamento de territórios.

Com efeito, o mapa da travessia de Mwadia traz como marca principal a configuração territórios apátridas e vidas errantes, assinalando reencontros entre temporalidades e espacialidades várias. Isso, de acordo com Evelina Hoisel, contribui para sublinhar como:

A literatura submeteu-se a pressões teóricas, críticas e historiográficas, que pretendiam paralisar e neutralizar as errâncias, isto é, aprisionar os incessantes movimentos de sentido que se processam no corpo signico, bem como nas suas relações com as demais territorialidades linguísticas, o pensamento contemporâneo, traspassado pelas questões dos descentramentos, das desterritorializações, dos rizomas, dos processos históricos de revalorização, instaura um campo de saber que propicia a disseminação e proliferação dos trânsitos discursivos que tem caracterizado a literatura ao longo dos séculos (HOISEL, 2004, p.150).

O *topus* da colagem dos fragmentos da errância, dos deslocamentos e das partidas corta toda a estrutura da narrativa *OPS*, justapondo e tencionando a disjunção das memórias das personagens. Elas são provenientes de variadas geografias culturais. Destaquem-se, rapidamente, tais rastros identitários: 1) os religiosos portugueses D. Gonçalo da Silveira

e Manoel Antunes; 2) o historiador americano Benjamim Southman – (*rio arrancado da outra margem*), 3) a socióloga brasileira Rosie Southman; 4) O escravo africano Nimi Nsundi; 5) o curandeiro Lázaro Vivo; 6) o comerciante português Antônio Caiado; 7) as goesas Dona Felipa e Luzmina Rodrigues e Dona Constança; 8) o indiano Jesustino; 9) o goês Chico Casuarino 10) Mwadia Malunga; 11) Zero Madzero, dentre outras.

Capturando as cenas dos *passados não ditos*, seguindo a linha de Bhabha (1998), a representação de corpos e linguagens estrangeiras no texto miacoutiano conjuga a perspectiva de que:

Cartografar pressupõe o delineamento de fronteiras, a demarcação dos limites entre territórios, sejam eles reais ou virtuais, simbólicos. O conceito de fronteira tem um sentido ambivalente, pois como linha de demarcação territorial, é o que separa, mas também o que permite contiguidades (HOISEL, 2004, p.150).

O delineamento das fronteiras como um dispositivo que, ambivalentemente, separa e agrega é tônica magma de *OPS*. Os seres de linguagem que habitam esse território de papel desbravam os interditos dos recortes temporais para (re)embaralhar paisagens textuais e atravessar o campo da história traumática do cerceamento de alteridades voláteis. Para fazê-las audíveis e visíveis, Mia Couto abre as janelas de sua literatura rumo à figuração de molduras narrativas assentadas na potencialidade das cenas dos trânsitos, travessias, migrações, passagens, trocas, diálogos e errâncias (HOISEL, 2004, p.151). A culminância desta prática intervalar desenha cartografias literárias e culturais que ressemantizam fronteiriçamente as múltiplas valências do imaginário das estéticas da margem.

Com base na possibilidade de reler os signos da diferença cultural, o escritor moçambicano tece alguns apontamentos sobre o papel desempenhado pelo intelectual africano e o manuseio que este faz dos discursos eurocêntricos que os inauguram discursivamente:

Os intelectuais africanos não têm que se envergonhar da sua apetência para a mestiçagem. Eles não necessitam de corresponder à imagem que os mitos europeus fizeram deles. Não carecem de artificios nem de fetiches para serem africanos. Eles são africanos assim mesmo como são, urbanos de alma mista e mesclada, porque África tem pleno direito à modernidade, tem direito a assumir as mestiçagens que ela própria iniciou e que a tornam mais diversa e, por isso, mais rica¹⁰.

Alimentado desta seara temática, *OPS* torna manifesta as fissuras culturais de Mwadia. Ela experimenta “condições de fronteira e divisas” que as faz mover-se entre as dobras da memória do discurso logocêntrico para rasurá-lo, à medida que também abre a possibilidade de reescrever as histórias entrecruzadas dos atores sociais responsáveis por nomear construir os alicerces da cidade de Vila Longe. Nesse ínterim, há que se registrar que o retorno dessa personagem à sua terra natal deve ser encarado a partir da carga simbólica do testemunho do narrador:

Quem parte treme, quem regressa teme. Tem-se medo de se ser vencido pelo Tempo, medo de que a ausência tenha devorado as lembranças. A saudade é um morcego que fálhou o fruto e mordeu a noite. À medida que se aproximava de sua vila, Mwadia ansiava recuperar o sentido de pertença a um lugar. Ela estava, a um tempo, receosa

10 Disponível em <http://nunovrsantos.blogspot.com.br/2009/10/que-africa-escreve-o-escritor-africano.html>. Acesso em 03 de março de 2013.

e ansiosa. As vozes e olhares lhe iriam certamente devolver a perda familiaridade. Nem ela adivinhava quanto os rostos de Vila Longe estavam vazios e inexpressivos, como se ela mesmo, regressando se mantivesse ausente (COUTO, 2006, p. 68).

O regresso de Mwadia à Vila Longe ressuscita os fantasmas que povoavam seu imaginário de ser que deambula pelos desertos da letra morta. Eles giram em torno da tradução dos nomes, mitos lendas e narrativas que, juntas, demarcam os limites fronteiros do mapa de sua cartografia exterior e interior. Dito com outras palavras, o sentido de pertencimento não mais poderá ser adquirido com tanta facilidade, necessitando que seja respeitado o ritual de passagem, travessia e reconhecimento das novas mobilidades culturais que conformam as lembranças do lugar revisitado por Mwadia. Para ir mais direto no foco da questão, atentem-se às palavras de Mía Couto:

Consumimo-nos nesse momento em que, mesmo parados, partimos à procura do que não podemos ser. Estamos recriando o mundo, refazendo-o a jeito de um livro da nossa infância. Estamos brincando com o destino como o gato faz de conta que o novelo é um gato. No início, viajávamos porque líamos e escutávamos, deambulando em barcos de papel, em asas feitas de antigas vozes. Hoje viajamos para sermos escritos, para sermos palavras de um texto maior que é a nossa vida (COUTO, 2011, p. 75).

O tema da viagem/travessia tem sido constantemente explorado na literatura miacoutiana. Sem a pretensão de esgotar esse assunto, desloquemo-nos rapidamente pelo universo do terceiro capítulo de *OPS*, intitulado de *Primeiro Manuscrito: o mar nu*, escrito cuja ação narrativa desenvolve-se no ano de 1560. Aberta com duas epígrafes, esta parte do romance centra-se na narração das coordenadas para a realização da “*primeira incursão católica no corte do Império de Monomopata. O missionário prometeu a Lisboa batizar o Imperador Negro. Levar o cristianismo para a África Inteira, que seria iluminada pela fé cristã*” (COUTO, 2006, p.51).

As personagens que viajam na *Nossa Senhora da Ajuda* são o jesuíta D. Gonçalo da Silveira, a estátua de Nossa Senhora, benzida pelo Papa (símbolo maior da peregrinação), Nimi Nsundi, Dona Felipa, os escravos africanos e a indiana Dia Kumari. A trajetória de cada uma dessas personagens revela o processo de figuração de vozes e corpos em trânsito, terminando por quebrar as fronteiras dos discursos que instalaram rades narrativos de uma leitura unilateral; da mística da oralidade e do essencialismo identitário, temas cambiantes na interpretação do *ethos* das margens. A esse respeito, põe-se à deriva a fala do narrador de *OPS*:

A algazarrprofundezas do oceano. Era algo que, desde sempre, alvoroçava Gonçalo da Silveira: o modo como os negros gargalhavam, a facilidade da felicidade, a disponibilidade para a lascívia. Faltava aos selvagens não apenas um credo. Faltava-lhes moderação na alegria, tento no riso, parcimônia na paixão. A gargalhada é mulher, o riso é masculino. A primeira é própria dos bichos, a segunda é humana. Havia que humanizar os escravos. Afinal, para corrigir a gargalhada bem pa do porão torna-se mais intensa como se não brotasse do ventre do navio, mas das odia servir a gargalheira, essa coleira de ferro que prendia os escravos pelo peso. Era isso: a gargalhada pedia a gargalheira. (COUTO, 2006, p. 201).

Resgatando os interditos esmaecidos por trás dos processos de tradução cultural, a passagem transcrita acima evidencia o entrecruzamento dos diferentes usos da linguagem

no contexto de vivência das personagens Gonçalo da Silveira e os negros africanos que viviam no porão da nau *Nossa Senhora da Ajuda*. Essa cena literária ganha mais densidade se aproximada da afirmação coutiana feita em *Sete sapatos sujos* (2011):

Minha mensagem é simples: mais do que uma geração tecnicamente capaz, nos necessitamos de uma geração capaz de questionar a técnica. Uma juventude capaz de repensar o país e o mundo. Mas do que gente preparada para dar respostas, necessitamos de capacidade para fazer perguntas. Moçambique não precisa apenas de caminhar. Precisa de descobrir o seu próprio caminho num tempo enevoado e num mundo sem rumo. A bússola dos outros não serve, o mapa dos outros não ajuda. Necessitamos inventar nossos próprios pontos cardeais. Interessa-nos um passado que não esteja carregado de preconceitos, interessa-nos um futuro que não nos venha desenhado como uma receita financeira (COUTO, 2011, p. 44).

Palco textual por onde transitam personagens orientais e ocidentais que dramatizam toda sorte de diferenças políticas, sociais, literárias, linguísticas, geográficas e históricas, essa passagem esmiúça as mutações das questões de identidade/alteridade africana, assim como traduz os pactos de visibilidade produzidos sobre o papel das margens na (re)configuração dos saberes híbridos.

Colocando em xeque as visões de África formuladas pelo pensamento ocidental, OSP exuma os resíduos do contato entre personagens territorializadas, desterritorializadas, reterritorializadas, nômades, errantes, intelectuais, contadores de história, feiticeiros, religiosos, escrivães, negros e estrangeiros. Por meio da cartografia das vidas em trânsito, o desenho das partidas e chegadas ao universo africano dá-se mediante a filtragem dos sentidos polivalentes que se esvaem pelas camadas textuais miacoutianas, pondo na agenda da prosa de ficção moçambicana a atmosfera cultural das migrâncias e dos hibridismos culturais.

Cotejada de tal ponto de vista, *OSP* reacende, de um lado, a chama do debate dos choques culturais entre os imaginários do tempo passado, presente e futuro. De outro lado, embaralham-se as cartas do jogo das memórias fraturadas pelo olhar castrador dos relatos ocidentais, lançando algumas pistas para revisitarem os lugares onde se travaram as batalhas do direito de representar o outro nas malhas do saber tramado pelo ritmo do deslizar das tintas europeias sobre o papel fixado nos umbrais do imaginário africano.

4 Considerações finais

Em *OSP*, as cenas das fraturas da memória do contato entre *nós*, *eles* e os *outros* são revisitadas sem qualquer pretensão de endossar o já-dito, mas sim rasurar a lápide dos discursos estanques da nação como imagem homogênea, centrada e coesa. Pescando uma infinidade de sentidos das travessias, deslocamentos e migrações operadas no imaginário da tradução das paisagens ex-óticas, o romance enfocado perscruta as cercanias estéticas e políticas produzidas em torno das figurações das marcas e marcos da diferença cultural escamoteados pela tinta logocêntrica, a qual vilipendiou gestos, ritmos e cantos de variadas latitudes por onde o olhar e espírito europeu passaram para rasgar as franjas da voz e letra dos *desistoricizados* (BHABHA, 1998).

A leitura de *OPS*, sob essa égide crítica, permite conjugar esforços para operacionalizar a desestabilização da perspectiva binária sobre a qual se solidificara a retórica colonialista, rompendo com os olhares hiantes que celebram a hierarquização e subordinação do *outro* em detrimento da focalização do *mesmo*. Mais ainda, permite: 1) ultrapassar

uma atitude que ratifica a literatura enaltecadora e transcendente, gestando uma visão de literatura inserida no contexto histórico e no espaço geopolítico; 2) mapear na ficção a ambigüidade que atravessa o perfil das personagens, sejam elas masculinas ou femininas; 3) investigar o aprisionamento do espaço colonial e pós-colonial pelo texto e pela teoria literária oriundos da metrópoles renascentistas ou modernas.

Ancorado na premissa de projetar o espaço da desmemória, *OSP* fornece ao estudioso de literatura a possibilidade de cartografar as fissuras, as contradições, as histórias heterogêneas, discrepantes de filões historicamente excluídos pelas lentes etnocêntricas. O grande desafio do crítico literário, hoje, é deixar aflorar as fraturas abertas das fronteiras de pátrias itinerantes, que constantemente se recombina para produzir (geo)grafias de margens culturais ocultadas durante muito tempo.

Nesse sentido, a poética da travessia em Mia Couto constitui um espaço fecundo para rastrear os (des)encontros das vidas em trânsito. Com os pés fincados na tradução de cenas movediças, a escrita miacoutiana descosturar os nós discursivos feitos sobre as zonas de conflito, as interações, as assimilações recíprocas, as assimetrias e os conglomerados de diferenças culturais postos para baixo do tapete da narração da nação.

Essa última é vista, agora, como lugar incessante de deslocamentos, subversões, elementos de ruptura, pondo em xeque a lógica binária da empresa colonizadora. Resulta disso uma abertura estético-crítica para figurar as deformidades produzidas pelo olhar etnocêntrico, despindo-o dos graus de celebração de uma única interpretação para potencializar e desvelar lugares heterogêneos onde se dão os trânsitos ambíguos das práticas discursivas e políticas da(s) cultura(s).

Desse modo, pode-se chegar ao denominador comum de que *a poética da travessia, em OPS*, converge para a referencialidade dos seguintes pontos nevrálgicos:

- a) Transitividade e transversalidade de saberes;
- b) Expressão de uma inquietante responsabilidade do intelectual;
- c) Análise das formas de recrudescimento das novas formas de marginalização;
- d) A batalha sobre significação e valor;
- e) Estudo dos movimentos migratórios e suas redes de trocas/assimetrias;

Desdobrados em sua magnitude poética, *OSP* é um porto de passagem obrigatório para aqueles cuja paixão pela teoria, crítica e história e literatura comparada ocupam seu centro de interesse que se abre para dialogar com outras esferas do saber – tais como Antropologia, Filosofia, História Geografia, Literatura, Ecocrítica, dentre outros.

Como diria Eneida Maria de Souza (2007), Mia Couto tem sido um dos autores africanos cujos livros ocupam posição privilegiada na cabeceira da crítica brasileira. Ou ainda no dizer de Wander Melo Miranda (1994), em *OSP*, “*a nação literária contém limiares de sentido que precisam ser atravessados, rasurados e traduzidos em seu processo de produção cultural*”. Por isso mesmo, a poética da travessia constitui elemento fundamental para perceber que *OSP* potencializa o trânsito entre diferentes olhares que se abrem para dialogar entre si, sem sectarismos e exclusivismos estanques que obstaculizam a transumância teórica/estética.

Assim visto, *OSP* conjuga a lição de que ler e analisar um texto literário é saber que ele esgarça a fronteira literária e convoca moldura de outros campos do saber, conforme pontua Eneida Souza. Destarte, para fechar com a prestimosa metáfora de Tania Carvalhal, *OSP* rastreia os *encontros na travessia* (1991), dando vazão aos modos de abertura ao Outro através da cartografia das cenas de vidas errantes.

- ABDALA JUNIOR, Benjamim. **Fronteiras múltiplas, identidades plurais: um ensaio sobre mestiçagem e hibridismo cultural**. São Paulo, Editora SENAC São Paulo, 2002.
- BERND, Zilá (org.). **Escrituras híbridas: estudos em literatura comparada interamericana**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1998.
- _____. **Identidades e estéticas compósitas**. Porto Alegre Ed. Universidade/UFRGS, 1999.
- _____. **Dicionário de mobilidades culturais: percursos americanos**. Porto Alegre; Literalis, 2010.
- BHABHA, Homi. **O Local da Cultura**. Trad. Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Trad. Ivo Barroso, São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2010.
- _____. **As cidades invisíveis**. Companhia das Letras, São Paulo, 2004.
- CARVALHAL, Tania Franco. **O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada**. RS, Editora UNISINOS, 2003.
- COUTO, Mia. **O outro pé da sereia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. **E se Obama fosse africano?: e outras intervenções**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- CURY, M. Z. F. (Org.); ÁVILA, M. (Org.); Ravetti, G. (Org.). **Topografias da cultura: representação, espaço e memória**. 1. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares e CURY, Maria Zilda Ferreira. **Mia Couto: espaços ficcionais**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- _____. Identidades andarilhas passeiam pela literatura. In: GALVES, Charlotte; GARMES, Helder; RIBEIRO, Fernando Rosa. **África-Brasil: caminhos da língua portuguesa**. Campinas, Editora da Unicamp, 2009.
- GLISSANT, Édouard. **Introdução à poética da diversidade**. Editora da UFJF, Juiz de Fora, 2005.
- _____. **Poética da relação**. Sextante editora, Portugal, 2011.
- KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LEITE, Ana Mafalda. **Oralidade e escritas nas literaturas africanas**. Lisboa: Ed. Colibri, 1998.
- _____. **Literaturas africanas e formulações pós-coloniais**. Lisboa: Colibri, 2012.
- MIRANDA, Wander Melo. **Nações literárias**. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, São Paulo, n. 2, p. 31-38, maio 1994.
- SAID, Edward W. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: **Uma literatura nos trópicos. Ensaio sobre dependência cultural**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978, p. 11-28.
- SECCO, Camen Lucia. **A magia das letras africanas**. Rio de Janeiro: ABE GRAPH, 2003.
- SCHMIDT, R. T. (Org.); MASINA, L. S. S. (Org.); BITTENCOURT, G. N. S. (Org.). **Geografias Literárias e Culturais: espaços/temporalidades**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004. 172 p.

Travessias, antropofagias e hibridismos: novas tessituras literárias

Neiva Kampff Garcia¹

Abstract: Literature is a space for exchange of experiences of the subjects, embracing their similarities and their differences. Literature reflects the most important issues at the time it is produced, and participates of the evolution and transformation of this time, in a continue exercise of cultural mediation. The Mozambican Mia Couto is a contemporary writer, whose work engages with the past, thinks the present and questions the future of man and its context. He appropriates of the inherited Portuguese language and, with it, crosses the borders of the rules, of the meanings and of the social roles. Breaking with tradition and with the real intellectual patterns, he gives voice to the other and renews the literary word. We realize the work of creation, recreation and resignification prepared by the author as a new literary tessitura, which is based as crossing, anthropophagy and hybridism. While transiting among the historic space of the Portuguese colonialism, of the independence of its country and the formulations of post-colonialism, Mia Couto transposes the discursive limits of the literary production of these periods and establishes wide and innovative cultural mobilities in his texts.

Keywords: Mia Couto, Mozambican literature, postcolonialism.

Resumo: A literatura é um espaço de troca de vivências dos sujeitos, abrangendo suas semelhanças e suas diferenças. Ela reflete as questões mais importantes do tempo em que é produzida e participa da evolução e transformação desse tempo, num contínuo exercício de mediação cultural. O moçambicano Mia Couto é um escritor contemporâneo, cuja obra dialoga com o passado, pensa o presente e questiona o futuro do homem e do seu contexto. Ele se apropria da língua portuguesa herdada e, com ela, atravessa as margens das regras, dos significados e dos papéis sociais. Ao romper com as tradições e com as normas intelectuais vigentes, ele dá voz ao outro e renova a palavra literária. Entendemos o trabalho de criação, recriação e resignificação elaborado pelo autor como uma nova tessitura literária, que se fundamenta nos sentidos de travessia, antropofagia e hibridismo. Ao transitar entre o espaço histórico do colonialismo português, da independência de seu país e das formulações inerentes ao pós-colonialismo, Mia Couto transpõe os

limites discursivos da produção literária desses períodos e instaura amplas e inovadoras mobilidades culturais no seu texto.

Palavras-chave: Mía Couto, literatura moçambicana, pós-colonialismo.

E é isso que um escritor é – um viajante de identidades, um contrabandista de almas. Não há escritor que não partilhe dessa condição: uma criatura de fronteira, alguém que vive junto à janela, essa janela que se abre para os territórios da interioridade.²

A literatura contemporânea referenda conceitos como escrita híbrida, de fronteira, da margem e tantos outros, que buscam explicar os sentidos presentes no universo interior do homem atual, de identidade instável e/ou multifacetada. Adentramos ao século XXI falando novas linguagens sociais, políticas, econômicas e, fundamentalmente, culturais. Nessa conjuntura, postulamos que a literatura é um canal de comunicação dessas novas linguagens, possível através de novos “fazeres”, e que isso é identificável nos processos de formação das literaturas mais recentes, como no caso moçambicano.

As diferenças cronológicas existentes nos movimentos de independência das nações africanas de colonização portuguesa deram lugar a processos diversos de nacionalismos, mas que agregaram – de modo semelhante – elementos identitários como território, língua e legado histórico-cultural. Os dois primeiros foram influenciados pelo colonizador e o último funcionou como um espaço para o relato da ancestralidade. É desse contexto que surgem os textos escritos que originaram a literatura pós-colonial na África. Nesse sentido, seguimos Ana Mafalda Leite quando afirma que:

Estudar uma literatura africana, implica assinalar a deformação dos modelos ocidentais no processo de apropriação pelos africanos, em processos que vão de “cópia” (século XIX), à ruptura e carnavalização (Bakhtin), mas, também, incorporar esses processos de diálogo com as diferentes culturas indígenas, que continuaram a ser produzidas nas línguas nacionais, bem como as suas formas transmitidas oralmente. (LEITE, 2003:37. Grifo da autora.

A influência do empreendimento colonial sobre o surgimento e a afirmação de escritores africanos – representantes dessas nações – foi decisiva, quer na vigência da dominação ou nos movimentos de independência e pós-independência, promovendo uma espécie de combinação entre a tradição pré-existente e a ruptura com as normas das construções intelectuais eurocêntricas, ou, conforme referiu Laura Cavalcante Padilha, as “nomeações do ‘centro’”³. A retomada da oralidade e a canibalização da língua do invasor, aliadas ao reconhecimento dos múltiplos dialetos étnicos, presentes nos diferentes processos de formação nacional, oportunizaram aos letrados (que dominavam o idioma luso) organizar novas roupagens nas formas escritas. É o que designamos como formas híbridas.

2 Palavras de Mía Couto na conferência de abertura da cerimônia de entrega do “Prémio Internacional dos 12 Melhores Romances de África”, realizada em Cape Town, África do Sul, em julho de 2002. O texto encontra-se publicado, na íntegra, sob o título “Que África escreve o escritor africano?”, em COUTO, Mía. *Pensatempus*. Textos de opinião. 2. ed. Lisboa: Caminho, 2005, p. 59-63.

3 A expressão foi utilizada na conferência de abertura do I Seminário Nacional “Quando foi o Pós-Colonial? Diálogos, perspectivas e limiares nas literaturas luso-africanas”, realizado na UFRGS, em Porto Alegre, em 27 de junho de 2012.

De cada processo de conquista da independência resultam discursos literários próprios, derivados do modo como tais processos se efetivam. Alia-se a isso a influência que as diferentes manifestações pregressas exerceram sobre as novas textualidades em formação. As similitudes e as diversidades precisam ser cuidadosamente consideradas em qualquer leitura a ser feita, porque, conforme preconiza Ana Mafalda Leite (2003:35), as literaturas africanas emergem em movimentos simultâneos de “(in)definição, partilha e ruptura”. Acompanhamos a autora quando diz que:

A textualidade pós-colonial é necessariamente um fenómeno hibridizado, ou plural, no sentido de coexistência de uma pluralidade de formas e de propostas, resultantes da relação entre os sistemas culturais europeus enxertados e as ontologias indígenas, com o seu impulso de criar ou recriar identidades locais, novos campos literários. Não é possível regressar a uma pureza pré-colonial absoluta, tal como não é possível criar formações nacionais, totalmente independentes das suas implicações históricas na empresa colonial. (LEITE, 2003:36)

A ideia de que a África é um continente homogêneo acompanhou por muito tempo considerações políticas e intelectuais, acreditando na existência de similitudes, tanto pelo viés das manifestações culturais dos povos autóctones, quanto pela condição de um imenso território explorável, economicamente, pelo domínio europeu. A partilha do território continental foi baseada nos interesses e na capacidade de colonização das nações europeias e derivou em rupturas culturais e pertencimentos descontraídos. As relações entre línguas, etnias, religiões e atividades econômicas de sustentação foram desconsideradas pelo empreendimento colonial, gerando situações de choque e/ou entrecruzamentos culturais das comunidades nativas. A premissa do todo foi desconstruída, fragmentada em partes desiguais, implicando, portanto, numa impossibilidade da existência de uma só cultura, de uma macro sociedade africana. É a essa dinâmica que Mia Couto (2005) denomina de “complexas mestiçagens”:

África não pode reduzida a uma entidade simples, fácil de entender. O nosso continente é feito de profunda diversidade e de complexas mestiçagens. Longas e irreversíveis misturas de culturas moldaram um mosaico de diferenças que são um dos mais valiosos patrimónios do nosso continente. Quando mencionamos essas mestiçagens falamos com algum receio como se o produto híbrido fosse qualquer coisa menos pura. Mas não existe pureza quando se fala da espécie humana. (COUTO, 2005:19)

Considerando que o imaginário africano sempre nos foi apresentado pela ótica do exotismo⁴ e que as literaturas que o assumem também foram recebidas pelo viés da diferença, só contemporaneamente tomamos ciência de que essa perspectiva pode se dar dentro do próprio universo interior do homem africano. A constante interferência imposta às populações, através de um contínuo assenhorear colonizador e a imposição de fronteiras geopolíticas – que desconsideraram culturas e identidades coletivas –, gerou um autodesconhecimento nesse homem nativo, dificultando uma percepção de si mesmo nas escritas inicialmente produzidas. Tais escritas foram, predominantemente, de caráter ideológico preconizando formulações libertárias.

Sob esse aspecto é necessária uma percepção dialética na leitura dos textos africanos, para que possamos compreender as novas linguagens e/ou os novos sentidos em construção,

4 O termo é utilizado, neste caso, no sentido de excêntrico e/ou extravagante, conforme a ideia predominante nos processos de colonização.

ao que entendemos como um processo de travessia. Esse movimento ocorre por meio de diálogos com vozes periféricas, de desconstrução do olhar interno de exotismo e de uma ruptura na aceitação silenciosa das culturas exógenas. A literatura é, certamente, um espaço onde encontramos o que, num empréstimo a Laura Padilha (2002), designamos de “novos pactos, outras ficções”, isto é, movimentos alternados de ruptura e ressurgimento, ou ainda, nas palavras da estudiosa, “um local onde vários saberes se entrecruzam”, podendo produzir, como no caso de Mia Couto, “vários ‘deslocamentos’ diferentes numa mesma obra”⁵.

Situando em específico a literatura moçambicana, destacamos que é num momento de transição e/ou de travessia para um mundo pós-colonial que surge Mia Couto⁶, um escritor moçambicano – por opção pessoal – e um “cidadão do mundo” – por força da atividade. As fronteiras geográficas de sua cidadania permanecem na África, mas sua voz passou a traduzir outra – híbrida, no dizer de Homi Bhabha (2003) –, a dos sujeitos da margem, daqueles cuja inserção social na modernidade continua tão ilusória quanto foi a do período colonial. Maria Nazareth Fonseca e Maria Zilda Cury observam que, na produção literária do escritor moçambicano, surgem novas vozes enunciativas de um “entre-lugar”, que articulam “espaços e culturas diversas” numa “singularidade”, ao mesmo tempo próxima e distante” (FONSECA e CURY, 2008:106. Grifo das autoras.). É o próprio escritor que esclarece sua posição:

O meu país tem países diversos dentro, profundamente dividido entre universos culturais e sociais variados. Sou moçambicano, filho de portugueses, vivi o sistema colonial, combati pela Independência, vivi mudanças radicais do socialismo ao capitalismo, da revolução à guerra civil. Nasci num tempo de charneira⁷, entre um mundo que nascia e outro que morria. Entre uma pátria que nunca houve e outra que ainda está nascendo. Essa condição de um ser de fronteira marcou-me para sempre. As duas partes de mim exigiam um médium, um tradutor. A poesia veio em meu socorro para criar essa ponte entre dois mundos distantes. (COUTO, 2005:106)⁸

De acordo com Fonseca e Cury (2008:16) situar-se como um ser de fronteira permite, ao autor, “abrigar as falas de outros espaços marginalizados do mundo”, produzindo assim “uma escrita expandida”. O exercício dessa escrita literária em Mia Couto se configura, desse modo, como um contínuo movimento de transposição, quer analisemos as oposições que ele coloca em diálogo, as revisitações que promove na configuração de seus narradores

5 Expressões utilizadas por Laura Cavalcante Padilha, na conferência de abertura do I Seminário Nacional “Quando foi o Pós-Colonial? Diálogos, perspectivas e limiares nas literaturas luso-africanas”, realizado na UFRGS, em Porto Alegre, em 27 de junho de 2012.

6 Em 1983, Mia publica seu primeiro livro, *Raiz de orvalho*, “uma espécie de contestação contra o domínio absoluto da poesia militante, panfletária” como ele mesmo definiu. (COUTO, Mia *apud* CHABAL, Patrick. *Vozes moçambicanas*. Lisboa: Vega, 1994:286-287)

7 charneira s. f. 1. Juntura das valvas da concha. 2. Dobradilha. 3. Peça móvel com fuzilhão no centro da fivela. 4. Extremidade (de correia, cilha, etc.) que, dobrada e cosida, segura uma fivela. 5. Peça na ponta da chapa, onde joga o fradete da espingarda. 6. Fig. Pessoa ou coisa que une partes diferentes, que serve à união de dois grupos ou mundos diferentes; intermediário. **charneira universal**: aparelho que transmite o movimento de rotação de um a outro eixo. *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/dlpo.aspx>. Acesso em: 30 abril 2013.

8 O trecho citado encontra-se em COUTO, 2005:106 e, também, em COUTO, 2009:123, ambos constantes em nossas referências. Na obra *Pensamentos* (2005), sob o título “O sertão brasileiro na savana moçambicana” (p. 103-112), integra o discurso de Mia Couto na Academia Brasileira de Letras, no Rio de Janeiro, em agosto de 2004. No livro *E se Obama fosse africano? e outras intervenções* (2009), aparece sob o título “Encontros e Encantos – Guimarães Rosa (p.113-125), sendo parte de uma palestra do escritor na Universidade Federal de Minas Gerais, em 3 de julho de 2007, no ciclo de conferências “Sentimentos do mundo”, promovido pela universidade em comemoração a seus 80 anos de fundação.

e personagens, o tratamento que dá aos temas que percorre, quer consideremos o processo antropofágico que promove na Língua Portuguesa. Na perspectiva deste último processo, ele coloca que: “O dever do escritor para com a língua é recriá-la, salvando-a dos processos de banalização que o uso comum vai estabelecendo” (COUTO, 2005:111).

No Suplemento Cultural do *Jornal do Fundão* (Portugal, 26 de abril de 2012), em homenagem ao escritor moçambicano – pelo recebimento, em 2011, do Prêmio Eduardo Lourenço⁹ –, Carmen Lúcia Tindó Secco, no artigo intitulado “Mia Couto: ‘O outro das palavras e a busca do humano’” (SECCO, 2012:10), afirmou que: “nas obras de Mia Couto, o escrever se torna ato amoroso e afeta quem o lê. A linguagem é urdida com arte, consciência, criatividade. A imaginação se faz veículo de subversão e resistência”. Na continuidade de suas palavras, destacamos ainda:

Mia Couto é um pensador múltiplo: das letras e da história; das tradições e da modernidade; da guerra e dos afetos; de Moçambique, da África e do mundo. Pensa o tempo e o humano, a vida e a morte. Poesia e humor se entrelaçam em sua escrita, cujo tom poético, por vezes, também irônico, não perde a acuidade reflexiva que põe em dúvida as “certezas científicas”, com a arte de recriar palavras, colocando-as em estado de poesia. (SECCO, 2012:10. Grifos da autora.)

O “pensador” a que refere Carmen Lúcia Secco é o homem que ouve os homens ao seu redor e produz novos sentidos sobre o real vivido (no contexto de origem) e sobre o real imaginado. No exercício da escrita ele “fala” “com o/do/pelo” Outro e transpõe os limites geográficos e culturais “na” e “da” África, com novas linguagens, capazes de construir, conforme Fonseca e Cury (2008:107), “uma enunciação mais crítica, que não se furte a marcar posturas num mundo atravessado por intensas divisões”. Dialogando com o pensador Edward Said (2005)¹⁰, as estudiosas afirmam, ainda, que “a condição do intelectual é a do exílio, a do ‘fora-do-lugar’, deslocando a frente da cena. Essa representação do intelectual, a quem se atribui um papel político na cena pública, mostra a atualidade da literatura de Mia Couto, atenta a questões tão candentes no mundo contemporâneo e com a posição da literatura neste contexto” (FONSECA, CURY, 2008:106. Grifo das autoras.).

A capacidade de mediação entre a herança cultural e a influência externa é o que Mia Couto costuma referir como a tradução efetivada pelo escritor. Em dezembro de 2003, em Maputo, Moçambique, em entrevista a Vera Maquêa¹¹, ele faz menção a essa intermediação pela palavra escrita:

A chamada “identidade moçambicana” só existe na sua própria construção. Ela nasce de entrosamento, de trocas e destrocas. No caso da literatura é o cruzamento entre a escrita e a oralidade. Mas para ganhar existência na atualidade, no terreno da

9 O Prêmio Eduardo Lourenço é atribuído anualmente pela Comunidade de Estudos Ibéricos (CEI), presidida pelo Reitor da Universidade de Coimbra, pelo Reitor da Universidade de Coimbra e pelo Presidente da Câmara Municipal da Guarda, tendo Eduardo Lourenço como Director Honorífico. A premiação foi instituída em 2004, com o propósito de “galardoar personalidades ou instituições de língua portuguesa ou espanhola que tenham sido protagonistas de uma intervenção relevante e inovadora no âmbito da cooperação e no domínio das identidades, das culturas e das comunidades ibéricas”. Disponível em: http://www.cei.pt/eduardolourenco/premio_el_arquivo.htm. Acesso em: 28 abril 2013.

10 Fonseca e Cury utilizam como referência a edição brasileira da Companhia das Letras, publicada em 2005.

11 A entrevista encontra-se publicada como Capítulo 5, p. 191-210, intitulado “Diálogos literários” na obra constante em nossas referências como MACÊDO, Tania; MAQUÊA, Vera. *Literaturas de língua portuguesa: marcos e marcas – Moçambique*. São Paulo: Artes e Ciência, 2007.

modernidade, Moçambique deve caminhar pela via da escrita. Entramos no mundo pela porta da escrita, de uma escrita contaminada (ou melhor fertilizada) pela oralidade. Não podemos ir pela porta de trás, pela via do exótico terceiro-mundista. O fato é que há uma espécie de costura que necessita ser feita [...]. São costuras que atravessam o tempo, e que, quase sempre, implicam uma viagem através da escrita. No fundo, o meu próprio trabalho literário é um bocadinho esse resgate daquilo que se pode perder, não porque seja frágil mas porque é desvalorizado num mundo de trocas culturais que se processam de forma desigual. Temos aqui um país que está a viver basicamente na oralidade. Noventa por cento existem na oralidade, moram na oralidade, pensam e amam nesse universo. Aí eu funciono muito como tradutor. Tradutor não de línguas, mas desses universos... (MACÊDO e MAQUÊA, 2007:195-196. Grifo das autoras).

Ao postular uma posição de mediação cultural, através do seu texto literário, o escritor assume a sua participação como testemunha e como ator do processo de construção social e cultural do seu país. Pensar Moçambique através do tempo e criar espaços de narrativa da nação são as funções delegadas aos narradores e personagens miacoutianos, quer tenhamos como leitura o primeiro romance do autor, *Terra sonâmbula*¹² de 1992 ou *O outro pé da sereia*¹³, publicado em 2006. Acompanhamos Fonseca e Cury quando identificam, no primeiro, a palavra escrita “como um local privilegiado de conservação e reinvenção da memória” (2008:25). *Terra sonâmbula* se fragmenta, aparentemente, em duas narrativas paralelas: a atual, em terceira pessoa, que situa o tempo presente de guerra e destruição onde encontramos, na terra devastada, o jovem Muidinga e o velho Tuahir; a segunda, narrada em primeira pessoa por Kindzu, traz o tempo passado dos registros da memória e do sonho (o mar como rumo em busca de uma nova terra) em cadernos encontrados no presente dentro de uma mala. Essa “viagem” literária de Mia Couto revela um outro olhar que sobrepõe as duas temporalidades, suas personagens e suas histórias, como analisam Tania Macêdo e Vera Maquêa (2007):

A ilusão de que essas seriam duas histórias marcadas em distintas temporalidades não se demora a revelar-se. Ambas vão imbricando-se nas personagens, espaços e tempos uma da outra de tal maneira que o romance se torna um jogo de perspectiva. Os narradores já não têm histórias individuais para contar a não ser a história que os enreda a todos na mesma malha de miséria e sofrimento bordada com as sombras da morte que ronda a todos naquele lugar. (MACÊDO e MAQUÊA, 2007:60-61)

A superação e o recomeço através da (re)escrita findam esse primeiro romance, quando “então as letras, uma por uma, se vão convertendo em grãos de areia e, aos poucos todos os meus escritos [Kindzu] se vão transformando em páginas de terra” (COUTO, 2007:204). É a palavra que mantém a memória e supera o tempo, transpõe a dor da guerra e vivifica a “capacidade de sonhar” como reforça Pires Laranjeira (1993)¹⁴, num texto

12 O romance *Terra sonâmbula* foi publicado inicialmente pela Editorial Caminho, de Lisboa, em 1992 e recebeu o Prémio Nacional de Ficção da Associação dos Escritores Moçambicanos em 1995, sendo considerado por um júri na Feira Internacional do Zimbábue um dos doze melhores livros africanos do século XX. A primeira edição brasileira ocorreu em 2007, pela Companhia das Letras.

13 *O outro pé da sereia* foi publicado em 2006, simultaneamente, pela Editorial Caminho, de Lisboa, e pela Companhia das Letras, de São Paulo. Em 2007, o romance recebeu o 5º Prémio Passo Fundo Zaffari & Bourbon de Literatura, na 12ª Jornada Nacional de Literatura de Passo Fundo/RS.

14 Laranjeira, Pires. Mia Couto: Sonhador de lembranças, inventor de verdades. *Letras & Letras*, n. 100, Set, 1993. In: Cavacas, 2000:15-16.

sobre a obra intitulado “Mia Couto: Sonhador de lembranças, inventor de verdades”. É a linguagem lírica que preenche os signos de recomeço e de (re)invenção do futuro possível para a nação, pois os tempos se tornam confluentes e a palavra, que contém o passado, se converte em uma possibilidade de futuro, em uma nova terra.

Cabe a *O outro pé da sereia* revisitar também os papéis com a escrita do passado, com o registro das letras que vão se apagando dentro de um baú enterrado desde a fase histórica da conquista das terras moçambicanas. Novamente duas aparentes narrativas paralelas se imbricam no ato de leitura no presente, quando a personagem Mwadia lê para a mãe, no ano de 2002, o diário de viagem de 1560, e ambas se acumpliciam no resgate do passado (coletivo e individual) e se libertam da modernidade opressora encontrando, desse modo, o seu próprio caminho junto ao rio, espaço onde as duas temporalidades se conectam. Transcorrem, assim, duas histórias paralelas que, assim como em *Terra sonâmbula*, alternam-se nos capítulos do romance e acabam por fundir-se num destino cumprido pelos relatos ancestrais. A modernidade de Moçambique se perfila no entrecruzamento de personagens e no contato que estes estabelecem entre as duas épocas, tanto pela ordem do religioso (viés pelo qual a diegese d’*O outro pé da sereia* se efetiva), quanto pela (re)visitação e (re)elaboração de uma tradição que preenche o signo do exótico conforme a modernidade pressupõe. A errância, a viagem, o preenchimento de signos vazios, o deslocamento geográfico de símbolos e o contato contrastivo de cultos e crenças, são tematizados na escrita que abarca a oralidade e ressignifica a História passada.

As duas obras circulam por espaços de memórias coletivas e transitam por tempos inconclusos, abertos à revisitação que somente a ficção pode promover. Os dois romances concretizam, na ficção, os movimentos que Homi Bhabha (2003) propõe como “além” e que são vivenciados nos tempos que discutimos como situações de “pós”:

Inícios e fins podem ser os mitos de sustentação dos anos no meio do século, mas, neste fim de siècle, encontramos-nos no momento de trânsito em que o espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão. (BHABHA, 2003:19)

Ainda mencionando o *Jornal do Fundão*, encontramos, no artigo “Mia Couto, assaltante de fronteiras”, assinado pela escritora portuguesa Lídia Jorge, uma assertiva com a qual nos identificamos. Diz ela: “gosto do Mia, gosto do que escreve e ainda por cima, gosto do que pensa” (JORGE, 2012:8). O pensar, citado por ela, remete-nos aos textos não literários, às crônicas jornalísticas, às colaborações em revistas, às entrevistas e às palestras que ele profere nos mais diferentes eventos e lugares. São manifestações de um cidadão, de um homem de seu tempo, que assume posições político-ideológicas e opina sobre o que vivencia e/ou assiste, que discute temas afins ao exercício da escrita literária e da biologia – outro universo em que atua –, que questiona e reflete sobre as certezas e incertezas de que é testemunha. Sintetizando, é um homem de falar, escrever e pensar, uma tríade que o coloca, ultrapassando suas intrínsecas fronteiras, diante do Outro.

Em julho de 2004, num texto elaborado para crianças de um programa interescolar¹⁵, Mia Couto faz referência à integração entre as duas atividades que exerce, a de biólogo e de escritor, pelo fato de ambas serem “vizinhas e complementares” (COUTO, 2005:45) por

15 Texto elaborado para crianças lusófonas integradas no programa interescolar “Ciência Viva”, publicado sob o título “Uma palavra de conselho e um conselho sem palavras” em COUTO, Mia. *Pensatempos*. Textos de opinião. Lisboa: Caminho, 2005, p. 45-49.

ultrapassarem limites, uma na busca do conhecimento e a outra da “capacidade de sentir” (COUTO, 2005:45). Esse constante direcionamento para a faculdade de ir além do que está posto, de recusar fronteiras, é uma das características, na obra miacoutiana, que a insere no universo de formulações sob o viés do “pós”. As discussões conceituais presentes na contemporaneidade ampliam as possibilidades de diálogos entre as literaturas africanas de modo geral e a cultura¹⁶ ocidental, colocando em discussão não somente questões historiográficas e/ou históricas, mas destacando a relação entre o modo como o Ocidente recebe essas produções e a visão que tais literaturas têm de si mesmas. Nessa linha de raciocínio, destacamos trechos de uma conferência do escritor, em Estocolmo, em junho de 2008¹⁷:

Sou biólogo e viajo muito pela savana do meu país. Nessas regiões encontro gente que não sabe ler livros. Mas que sabe ler o seu mundo. Nesse universo de outros saberes, sou eu o analfabeto. Não sei ler sinais da terra, das árvores e dos bichos. Não sei ler nuvens, nem o prenúncio das chuvas. [...] Nessas visitas que faço à savana, vou aprendendo sensibilidades que me ajudam a sair de mim e a afastar-me das minhas certezas. [...]

[...] Há trinta anos, quase nenhum moçambicano tinha o português como língua materna. Agora, mais de 12 por cento dos moçambicanos têm o português como seu primeiro idioma. E a grande maioria entende e fala português inculcando na norma portuguesa as marcas das culturas de raiz africana.

Esta tendência de mudança coloca em confronto mundos que não são apenas linguisticamente distintos. Os idiomas existem enquanto parte de universos culturais mais vastos. Há quem lute para manter vivos os idiomas que estão em risco de extinção. Essa luta é absolutamente meritória e recorda a nossa batalha como biólogos para salvar do desaparecimento espécies de animais e plantas. Mas as línguas salvam-se se a cultura em que se inserem se mantiver dinâmica. Do mesmo modo, as espécies biológicas apenas se salvam se os seus habitats e os processos naturais forem preservados.

As culturas sobrevivem enquanto se mantiverem produtivas, enquanto forem sujeitas de mudança e elas próprias dialogarem e se mestiçarem com outras culturas. As línguas e as culturas fazem como as criaturas: trocam genes e inventam simbioses como resposta aos desafios do tempo e do ambiente. (COUTO, 2009:17-18)

Nas diversas facetas desse autor, reconhecemos o seu particularizado instrumento de comunicação e de criação, a Língua Portuguesa, comum a todos nós, que é nossa (na perspectiva miacoutiana), e que pode unir ou separar, de acordo com o tempo, a geografia ou a intenção. Está na gênese dos debates sobre pós-colonialismo o diálogo e a reflexão dentro do contexto cultural da língua e Mía Couto é um autor que representa tais posturas ao tomar a si o seu idioma oficial para dele abstrair o essencial, creditando-lhe outros significados provindos de múltiplas origens do mosaico cultural moçambicano. É essa sua aptidão para refletir e dialogar que Lídia Jorge (2012) identifica no escritor:

Na prática, Mía Couto cumpre aquilo que foi uma das definições de Kafka sobre o poder da Literatura, um assalto contra todas as fronteiras. Mía assalta as fronteiras de Moçambique falando da sua terra abensonhada, assalta-as fazendo viajar a sua

16 Utilizamos aqui o termo “cultura” no sentido de um complexo de fatores que inclui a crítica especializada, a indústria editorial, os interesses midiáticos, econômicos, políticos e/ou ideológicos, entre outros.

17 Palestra de Mía Couto, em Estocolmo, em junho de 2008, na Conferência Internacional de Literatura WALTIC, intitulada “Línguas que não sabemos que sabemos” que está publicada em: COUTO, Mía. *E se Obama fosse africano? e outras interinvenções*. 2. ed. Lisboa: Caminho, 2009, p. 24-25.

narrativa de vida, transformada num poderoso passaporte, entre África, a Europa e o resto do mundo, usando para isso a sua língua de berço, a Língua Portuguesa. Melhor dizendo, transpondo as fronteiras da Língua Portuguesa, usando-a como entende, criando dentro dela uma língua própria, reconhecível como sua, mas uma língua pessoal que a todos serve, e a muitos ensina que uma das formas de ser livre consiste em inventarmos novas formas de dizer. (JORGE, 2012:8)

A Língua Portuguesa é assumida por Mia Couto como sua, enquanto cidadão educado no idioma luso, e nessa apropriação, ele a reveste culturalmente com os sotaques que o cercam os quais fazem parte, de modo igual, do seu processo de construção de cidadania. Tendo como ponto de partida o escritor angolano Luandino Vieira¹⁸, com seu português literário repleto de sotaque dos musseques¹⁹, e, com a descoberta do brasileiro Guimarães Rosa, de acento sertanejo, o moçambicano Mia Couto retoma a linguagem do colonizador, comum a todos, e endossa nela o ritmo da oralidade do seu contexto e a poesia de sua vocação. Comum aos três escritores, temos a literatura que se embasa na diferença e na expressão de si mesmo através da língua do Outro, e, se há uma herança comum, ela também é diversa, como foram os processos sociais que vivenciaram. A esse processo Maria Nazareth Fonseca designou como um alojar de línguas “em outras feições, nas quais elas se mostram as *mesmas e diferentes* ao mesmo tempo” (FONSECA, 2008:183. Grifos da autora.), enquanto ocorrências que ultrapassam a geografia africana, atendo-se a outros decursos colonialistas. Sobre essa inter-relação entre o “mesmo” e o “diferente”, na escrita miacoutiana, a estudiosa especifica:

Esse processamento de misturas languageiras, que Mia Couto bebe em Luandino Vieira, antes do contato com Guimarães Rosa, aproxima-o de outros escritores transgressores, comparsas na arte de subverter normas e leis da escrita literária, de aventurar-se pelo risco de produzir literatura percorrendo “passagens do limite”²⁰, que propiciam a utilização da língua herdada da colonização sempre tensionada, com sintaxe, léxico e campos semânticos sempre em convulsão.

A obra literária de Mia Couto é escrita em português, mas os ruídos que dela brotam deslocam a língua europeia, alocam construções que a subvertem e estimulam uma transgressão escancarada. (FONSECA, 2008:87-88. Grifos da autora.)

18 A exemplaridade de Luandino Vieira e Guimarães Rosa é reiterada por Mia Couto em inúmeras palestras e entrevistas. Nas presentes considerações, utilizamos como referências: COUTO, 2005; COUTO, 2009; MACÊDO e MAQUÊA, 2007.

19 “A palavra musseque tem origem no kimbundo (mu seke) e significa areia vermelha. A um dado momento, musseque, passa a designar os grupos de palhotas, que se adensam no alto das barrocas e que por semelhança à SEKE (vermelho ocre) toma o nome do material (areia) sobre o qual se implantam. A partir de 1962, a febre da construção civil e o lançamento da indústria, fascina cada vez mais as populações rurais que abandonam os seus locais de origem e migram para a cidade grande, Luanda. Estas gentes instalam-se nos musseques e reagrupam-se segundo as suas origens. Os musseques passam a designar o espaço social dos colonizados, assalariados, reduto da mão de obra barata e de reserva, ao crescimento colonial, colocados à margem do processo urbano, surgindo como espaço dos marginalizados, e cuja fisionomia está em constante transformação. O aspecto construtivo diferenciado surge de acordo com a origem dos seus habitantes, a sua ocupação e o grau de adaptação à cidade; existe sempre um traço comum - a organização do espaço. O musseque é fechado sobre si mesmo, num entrelaçado complexo e orgânico de ruelas, “pracetas” e corredores.” Disponível em: <http://arkivao.blogspot.com.br/2006/07/musseques-de-luanda.html> Acesso em: 9 de abril de 2013.

20 Cf. NR original: “Utilizamos a expressão ‘*passage de la limite*’, usada por Jacques Derrida (1996, p. 59) [DERRIDA, Jacques. *Le monolinguisse de l'autre*. Paris: Éditions Galilée, 1996] para caracterizar a escritura como uma apropriação ‘apaixonada e desesperada’ da língua, através de um trabalho que, ao mesmo tempo, deforma, reforma e transforma”.

Ao tomar a si a língua herdada e nela inscrever os “ruídos” nativos provindos dos mais diversos espaços onde outras línguas são dominantes, Mia Couto traz ao texto não só o rompimento com a fala do colonizador, mas a cisão da forma como esta havia permanecido na sociedade moçambicana. A sua posição de tradução não de um idioma, mas de uma cultura, implica numa relação antropofágica com a palavra que assume como sua e com a qual constrói novos sentidos na sua escrita literária. Surge dessa alteridade a diferença que lhe permite criar novos sentidos, literal ou metaforicamente, para falar com os sotaques da sua terra abensonhada, como referiu Lúcia Jorge (2012). Ao usarmos o termo “falar” aglutinamos a escrita literária e a escrita oralizada, ou, na acepção de Terezinha Taborda Moreira (2005), considerando a presença da oralitura na produção miacoutiana. Essa é a formulação da “escrita transgressora” citada por Maria Nazareth Fonseca (2008:87) que Mia Couto exercita ao longo de sua obra, tanto pela posição de ultrapassar as regras linguísticas do idioma, quanto pela criação vocabular que promove ao unir significados e cooptar na prosa sua expressão poética.

É nessa “mistura linguageira”, referida por Fonseca (2008:87), que ele assume a influência de Luandino Vieira e Guimarães Rosa, de acordo com suas próprias palavras, em dois trechos da entrevista para Vera Maquêa:

Foi por sugestão de Luandino que eu conheci a escrita de Guimarães Rosa. Nos anos oitenta, estávamos em guerra, em pleno isolamento do mundo. Eu nem sabia da existência do Guimarães Rosa. [...] Quando nos anos 70, descobri Luandino isso foi uma revelação importante, decisiva mesmo. Escrevo o primeiro livro de contos²¹ muito influenciado... eu não tenho medo da palavra “influenciado”. Fui marcado por esse encontro com o escritor angolano e desse encontro surgiram caminhos que eu pensava quase interditos. Durante anos mantive essa relação com os livros do Luandino e lia tudo que eu podia desse autor. E li numa entrevista que ele deu, que ele próprio se declara influenciado pelo Guimarães Rosa. Fiquei curioso. Afinal, a relação que ele confessava manter com Guimarães Rosa era semelhante àquela que eu estava mantendo com o texto dele. A minha procura dos livros de Rosa começou então. Mas não havia hipótese: nós não tínhamos livrarias, não mantínhamos relacionamentos próximos com o exterior. Eu devia esperar que alguém viesse do Brasil e me trouxesse um livro. Demorou muito tempo, um dia eu recebo as Primeiras estórias²²... Estas estórias²³, só li posteriormente. Eu recebo as Primeiras estórias e realmente eu entendi bem: estava ali alguém que tinha conseguido fazer na língua portuguesa um processo de reencantamento profundo por via da emergência da poesia... (MACÉDO e MAQUÊA, 2007:201-202. Grifo das autoras.)

Eu sou surpreendido por Guimarães Rosa já depois do primeiro livro de contos ter sido publicado... eu já tinha escrito esse primeiro livro de contos e nesse livro (que se chama Vozes anoitecidas) eu já tinha iniciado um percurso de transgressão linguística, aquilo que se entende como reinvenção da palavra e recriação da língua. [...] entre o primeiro livro de contos e o segundo livro de contos que é Cada homem é uma raça²⁴, tu vêes a chegada do Guimarães Rosa. E é visível que eu conversei com esta

21 O livro é *Vozes anoitecidas*, publicado inicialmente em 1986, em Maputo, Moçambique, pela Associação dos Escritores Moçambicanos (AEMO), como parte da Coleção Karingana, com 114 páginas. No ano seguinte, foi publicada a primeira edição portuguesa (151 páginas), pela Editorial Caminho de Lisboa, com um prefácio do poeta moçambicano José Craveirinha.

22 O livro *Primeiras estórias*, de Guimarães Rosa, foi publicado, inicialmente, em 1962, no Rio de Janeiro pela José Olympio, reunindo 21 contos.

23 A obra *Estas estórias*, de Guimarães Rosa, foi publicada, postumamente, em 1969, no Rio de Janeiro, pela José Olympio, reunindo contos que tematizam o grande sertão.

24 *Cada homem é uma raça* foi publicado em Lisboa, pela Caminho, em 1990, como parte da Coleção Uma Terra sem Amos, n. 44.

outra pessoa, com este espírito de quem não morreu mas ficou encantado. Ele me abriu campos no sentido de que me autorizou desenvolver o meu próprio caminho. (MACÊDO e MAQUÊA, 2007:203.

Ao assumir uma interação entre literatura moçambicana, angolana e brasileira, o escritor deixa aberto o processo de constante diálogo entre a herança cultural portuguesa absorvida por essas sociedades, do qual podem emergir tantas escritas quantas forem as suas particulares evoluções. Se considerarmos temáticas ou regras ortográficas, encontraremos um movimento particular de nacionalização em cada cultura e novas perspectivas sobre a execução desses movimentos, nos seus múltiplos escritores. Em Mia Couto, constatamos uma particular articulação entre a poesia e a prosa, estabelecida através de nexos temáticos e linguísticos. A transgressão miacoutiana se dá, fundamentalmente, pelo uso da palavra, como ele mesmo descreve: “Eu já bebia na poesia um gosto pela desobediência da regra, mas foi com o autor da *Terceira Margem do Rio*²⁵ que eu experimentei o gosto pelo namoro entre língua e pensamento, o gosto do poder divino da palavra” (COUTO, 2009:115).

A inserção da poesia na prosa não é exclusiva da literatura miacoutiana, mas reitera a postura do autor em relação ao ato de criar tessituras que reflitam o sentimento interior nos relatos da exterioridade. Sentir-se liberado para estabelecer seus próprios nexos e ultrapassar as barreiras do convencional, os “caminhos interditos”, é o que decorre do contato do escritor moçambicano com os textos do angolano Luandino e do brasileiro Guimarães. Assim, é pelo viés da diferença que se estabelece a semelhança. Se atentarmos que Luandino escreveu num período de encarceramento pela PIDE²⁶ e deu voz aos habitantes dos musseques de Luanda, e que Guimarães, a partir da sociedade urbana, deu espaço ao homem rural, teremos um importante ponto de contato entre as três produções literárias, as quais trazem ao texto a vivência e o imaginário dos seres da margem. Na entrevista a Vera Maquêa (2007:205), Mia Couto discorre sobre a linguagem literária que o encanta e na qual busca situar a sua escrita referindo-se a uma língua “em trânsito e em transe”. Nas suas palavras, o escritor “surge como que desamparado de sua própria língua materna, como se perdesse a memória e tivesse que inventar a sua própria casa” (MACEDO e MAQUÊA, 2007:204). Ao ser perguntado se isso levaria a uma “língua em trânsito”, ele responde que é uma língua não só “em trânsito”, mas também “em transe”, explicando:

Só num estado de transe se é capaz de ouvir outro ser, só nesse estado de enlevo nos retiramos da página. O que me acontece quando leio Rosa, Adélia Prado²⁷... para mim ela é outro mestre, quando eu chamo de mestre é porque são textos que me roubam que seria o verbo “ler”. O que se sente é o seguinte: eu não os posso ler, compreendes? É uma confissão que raramente faço, mas eu adoro livros que eu não

25 Conto da obra *Primeiras estórias*, de Guimarães Rosa, que abrange uma textualidade claramente reconhecível tanto no segundo livro de contos de Mia Couto (*Cada homem é uma raça*), como em suas obras subsequentes. Referimo-nos a imbricação de diferentes tempos narrativos (cronológico e psicológico), a presença de personagens sem nome – identificados pelos seus papéis e funções sociais –, a recriação sintática e o diálogo com a oralidade e, destacadamente, o fundamento do rio como metáfora temática e espaço da narração. O próprio título da estória remete a uma possibilidade de leitura que ultrapassa a narrativa, instaurando uma terceira margem, ou, como costuma afirmar o escritor moçambicano, abre à possibilidade de sonhar.

26 Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE): polícia portuguesa existente entre 1945 e 1969, cuja atuação se deu tanto na metrópole quanto nas colônias. Luandino Vieira foi preso em 1959 e condenado, em 1961, a uma pena de 14 anos que cumpriu no Campo do Tafarral, em Cabo Verde.

27 Conforme Mia Couto, Adélia Prado, Clarice Lispector, Rubem Fonseca, Raquel de Queiroz, Jorge Amado, Graciliano Ramos, José Lins do Rego e os poetas Manuel Bandeira e Manoel de Barros, são escritores que exerceram uma influência determinante, em Moçambique, nas décadas de 1950 e 1960 (MACÊDO e MAQUÊA, 2007:199).

consigo ler desse ponto de vista de que aquilo que estou a fazer não é ler, é uma outra coisa, tem que se inventar um verbo para isso. Porque acontece quando estou a ler o Guimarães Rosa ou a Adélia Prado, certos textos me atiram para fora da página, eu tenho que parar porque eu começo escutando vozes que disputam o que está fora do registro gráfico, está para além da página. Eu entro em transe, em trânsito, nesse sentido. (MACÊDO e MAQUÊA, 2007:205)

O estado de transe reportado por Mia Couto corresponde a uma assertiva sua, em 2002, na cidade do Cabo, África do Sul, na cerimônia de entrega do “Prêmio Internacional dos 12 Melhores Romances de África”, quando afirmou que um escritor é alguém que “produz pensamentos”, que “é capaz de engravidar os outros de sentimento e encantamento” (COUTO, 2005:63), isto é, conduzir o outro, no caso, o leitor, a uma viagem “no” e “além” do texto. Essa relação equivale à ideia presente em “A terceira margem do rio” e corresponde às explicitações de Mia Couto, na mesma ocasião, de que o escritor desafia os limites do que é visto como politicamente correto e subverte os próprios critérios dessa posição questionando, desse modo, os limites da razão.

Subverter, encantar, ultrapassar e inventar estão entre os verbos conjugados na criação literária miacoutiana e trazem ao ato de elaboração textual múltiplas possibilidades de significação da palavra, preenchimentos de sentidos que podem advir do passado, da imaginação ou do questionamento do porvir. A poeticidade presente na prosa e a liberdade de romper fronteiras são marcas identificáveis na obra de Mia Couto, que tanto podem ser vistas como originais, como podem ser associadas a um contexto de criação do que costumamos designar como pós-colonial, em relação à literatura dos países de colonização portuguesa. Essa perspectiva corresponde ao que Inocência Mata designou como “nova geografia linguística póscolonial” em seu artigo “Mia Couto, poeta de iluminação ensaística”, no *Jornal do Fundão* (2012:14).

No prefácio da edição moçambicana de *Vozes Anotecidas*, de 1986, Luís Carlos Patraquim alude a uma “descolonização da palavra” (COUTO, 2006:16) para situar a autenticidade da produção, ressaltando que ali se presenciava a obra do poeta marcando uma nova prosa. No ano seguinte, na edição portuguesa, é José Craveirinha quem prefacia, afirmando que nos “magníficos slides” do gênero conto se “mantém – e com sensibilidade – o bom poeta que no gênero poesia já provara ser” (COUTO, 2006:11). Os três intelectuais, distanciados por mais de duas décadas, corroboram o que chamamos “novas tessituras”, isto é, uma escrita que reúne características literárias reconhecidas e novas formulações, originando uma obra de nova e vigorosa matriz identitária.

Referências

- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- CAVACAS, Fernanda. **Mia Couto: pensatempos e improvérbios**. Lisboa: Mar Além; Instituto Camões, 2000, Coleção Mar Profundo, n. 2.
- COUTO, Mia. **Cada homem é uma raça**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- _____. **E se Obama fosse africano? e outras interinvenções**. 2. ed. Lisboa: Caminho, 2009.
- _____. **O outro pé da sereia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. **Pensatempos**. Textos de opinião. 2. ed. Lisboa: Caminho, 2005.
- _____. **Terra sonâmbula**. Lisboa: Caminho, 1995.

- _____. **Vozes anoitecidas**. 8. ed. Lisboa: Caminho, 2006.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares. **Literaturas africanas de língua portuguesa: percursos da memória e outros trânsitos**. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2008.
- _____; CURY, Maria Zilda Ferreira. **Mia Couto: espaços ficcionais**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- JORGE, Lídia. “Mia Couto, assaltante de fronteiras”. **Jornal do Fundão**. Fundão [Portugal], 26 abr. 2012. Suplemento VIII [p. 8].
- LEITE, Ana Mafalda. **Literaturas africanas e formulações pós-coloniais**. Lisboa: Colibri, 2003.
- _____. **Oralidades & escrituras nas literaturas africanas**. Lisboa: Colibri, 1998.
- MACEDO, Tânia; MAQUÊA, Vera. **Literaturas de língua portuguesa: marcos e marcas – Moçambique**. São Paulo: Artes e Ciência, 2007.
- MATA, Inocência. “Mia Couto, poeta de iluminação ensaística”. **Jornal do Fundão**. Fundão [Portugal], 26 abr. 2012. Suplemento XIV [p. 14].
- MOREIRA, Terezinha Taborda. **O vão da voz: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana**. Belo Horizonte: PUCMinas, 2005.
- PADILHA, Laura Cavalcante. **Novos pactos, outras ficções: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.
- ROSA, João Guimarães. **Pequenas histórias**. 14. ed. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1985.
- SAID, Edward. **Representações do intelectual: conferências Reith de 1993**. Porto: Colibri, 2000.
- SECCO, Carmen Lucia Tindó. “Mia Couto: ‘O outro lado das palavras e a busca do humano’”. **Jornal do Fundão**. Fundão [Portugal], 26 abr. 2012. Suplemento X [p. 10].
- VIEIRA, José Luandino. **Luuanda**. São Paulo: Ática, 1982.

História e identidade angolana em Luandino Vieira: quem é o nosso de *Nosso musseque*?

Gustavo Henrique Rückert¹

Abstract: This paper has as its main objective to analyze the relationship between the work *Nosso musseque*, by José Luandino Vieira, and the Angola's history writing and construction of identity. The theoretical underpinnings of post-colonialism sustain the role of African literature in understanding and reconstruction the history and search for a sense of national identity. Hence, this study begins in formal aspects of this novel, as the genre, the narration and, finally, the diegesis, to reflect on the meanings that these elements take on this perspective.

Key-words: Luandino Vieira; *Nosso musseque*, history, identity.

Resumo: O presente trabalho tem como principal objetivo analisar as relações da obra *Nosso musseque*, de José Luandino Vieira, com a escrita da história e com a construção de uma identidade angolana. A partir de fundamentos teóricos do Pós-colonialismo, assume-se a função das literaturas africanas no entendimento e na reconstrução da história, bem como na busca por uma noção de identidade nacional. Dessa forma, o estudo parte de aspectos formais desse romance, como o próprio gênero, a narração e, por fim, a diegese, para refletir sobre os significados que esses elementos assumem nessa perspectiva.

Palavras-chave: Luandino Vieira, *Nosso musseque*, história, identidade.

A luta contra a opressão colonial não apenas muda a direção da história ocidental, mas também contesta sua ideia historicista de tempo como um todo progressivo e ordenado.

Homi K. Bhabha, "O local da cultura".

A relação dos países africanos recém emergentes do sistema colonial com a história é bastante distinta daquela dos países dito ocidentais. Se a história moderna é a história da colonização, é a partir de uma tradução de diferentes signos que se constrói a própria história de Angola e dos demais países que foram submetidos aos domínios imperiais de Portugal e das outras nações europeias.

Vinculado à história da colonização está o processo de constituição identitária nacional. De acordo com o africanista Patrick Chabal (1998), a identidade nacional é um fenômeno eurocêntrico que se desenvolve, principalmente, no século XVI. Não à toa, é um século de viagens, conquistas e descobertas do outro. Esse outro foi fundamental para a formação do constructo identitário europeu por sustentar o pólo negativo de uma identidade baseada em oposições binárias. O africano (ou o americano) era o bruto, o selvagem, o sem fé, nem lei, nem rei. A identidade do colonizador fez-se pela não-identidade do colonizado. Justificava-se assim todo o sistema de exploração através de uma missão civilizatória.

Dessa forma, não é difícil de perceber que a história das recentes nações africanas é a história da negação. A positivista história moderna europeia, com sua narrativa linear e diacrônica, sustentada pelos grandes marcos e documentos oficiais, e com as pretensas objetividade e neutralidade científica de um observador, claramente, não deu conta da complexidade da relação do africano com a dominação colonial. As narrativas totalitárias e baseadas nos essencialismos filosóficos que sustentaram, durante muito tempo, o conceito de verdade foram, justamente, alguns dos instrumentos do sistema colonial. Esses instrumentos culturais (religião, língua, história) constituíram a via da violência implícita (Cf. Jane Tutikian, 2006, p.93), que acabou por sufocar a cultura dos povos africanos.

A identidade está estreitamente relacionada com a narrativa histórica. De acordo com Stuart Hall (2006, p.51), ela gera sentidos ao conectar o passado com o presente de uma nação. E a história africana é composta de mutilações. Para citar alguns desses cortes, de ordem extremamente complexa, referimo-nos à Conferência de Berlim, realizada de 1884 a 1885, inclusive sob forte pressão portuguesa. Esse encontro teve como pauta a retaliação do território africano. A noção europeia de limites geopolíticos, bem como de propriedade privada da terra, foi imposta com cortes retilíneos sobre a terra de África, separando tribos e ocasionando uma mudança forçada e irreparável na organização social dos povos africanos. Aliamos a esse episódio os forçados movimentos diaspóricos que tiveram como força motriz o tráfico de escravos, que também ocasionaram mudanças irreparáveis nas sociedades africanas. Esses são apenas alguns dos signos a serem traduzidos e organizados na complexidade da construção histórica e identitária dos países africanos.

Sendo assim, não é difícil de entender que a literatura tenha tomado papel importantíssimo nessa difícil empreitada, sobretudo em Angola. A revisão da história colonial europeia, bem como a construção da história e da identidade angolana, tornam-se motes para a literatura, como é o destacado caso de Luandino Vieira. A história única e as identidades essencialistas, portanto, acabam dando lugar à noção do híbrido, do deslizante e do fragmentado. Os grandes marcos históricos são subvertidos pelas narrativas do cotidiano, dos ditados populares, da ficção. Reinterpretar o passado, durante as décadas de 60 e 70, tornou-se condição *sine qua non* para entender os conturbados tempos do presente, marcados pela consciência nacional, pela guerrilha, pela repressão portuguesa e pela independência.

Nesse sentido, refletimos a questão da história e da identidade em *Nosso musseque*, livro escrito pelo angolano (porque assim o quis) Luandino Vieira, nos pavilhões prisionais da PIDE (assim como tantos outros na sua obra), durante a década de 60. Apesar de publicado somente em 2003, pela Editorial Caminho, esse romance atende às necessidades de seu contexto de produção: durante esses anos de forte conscientização e pressão pela independência de Angola (que viria a concretizar-se na década seguinte), e também de forte ação repressora do governo fascista de Salazar, era necessário entender a origem desse despertar de consciência, revisitando a história dos anos 40 (aproximadamente o espaço temporal da diegese da obra).

Para analisar as questões histórico-identitárias presentes em *Nosso musseque*, partimos de uma divisão estrutural entre nível narrativo e nível diegético, sabendo, entretanto, que estes não funcionam de modo isolado, mas, sim, estão interligados no processo de significação. Toda classificação é, no fim das contas, meramente analítica. Sendo assim, sabendo que a divisão não corresponde a uma verdade ontológica, partimos dela por questões organizacionais e de metodologia, a fim de tornar mais claro o estudo, porém com a pretensão de atar os níveis ao fim da reflexão proposta.

1 Nível narrativo

De acordo com Ana Mafalda Leite,

As literaturas africanas emergentes (...) recorrem aos seus próprios espaços culturais, periféricos do ponto de vista do centro, em busca não de uma mítica ou pretensa “autenticidade” pré-colonial, mas do material poético nativo, passado e presente (...) que lhes garanta a “invenção” de um campo literário diferente, sujeito à recuperação, integração e eventual hibridação também de modelos outros, estrangeiros. (LEITE, 2003, p.27-28).

Assim, com a subversão e a hibridação dos modelos narrativos ocidentais pela presença da tradição narrativa (oral) africana, as literaturas das ex-colônias em África inovam e enriquecem a(s) tradição(ões) literária(s). *Nosso musseque* é catalogado como romance e utiliza de características euro-ocidentais desse gênero. No entanto, a obra também subverte essas características genológicas. Ian Watt, em *A ascensão do romance* (1990), explica que esse gênero é a expressão artística da burguesia, e, não por acaso, é durante o mesmo período da ascensão dessa classe que ele se consolida como gênero. As grandes narrativas dos séculos XVIII e XIX, portanto, acabaram por concretizar esse gênero, uma vez que surgia um novo público leitor e, com ele, uma nova necessidade de representação e expressão na simbologia cultural. Os tradicionais romances (Stendhal, Balzac, Flaubert, Dickens, Tolstoi, Eça, só para ficar em alguns exemplos) possuíam a pretensão realista de ser uma cópia fiel da realidade do indivíduo, recriando todo um universo complexo da sociedade que o cerca, do espaço e do tempo, de modo homogêneo e total, por meio de uma narrativa construída por um narrador, normalmente, onipresente – que poderíamos dizer totalitário.

Ao contrário das certezas e verdades presentes nos discursos narrativos que caracterizaram o romance, e da pretensa reprodução de uma totalidade por meio dessa narração, notamos, em Luandino Vieira (assim como em muitos autores contemporâneos), uma narrativa consciente de que toda narração é, no fim das contas, constituída por recortes e por escolhas e, justamente por isso, será sempre parcial. O narrador de *Nosso musseque*, em primeira pessoa, conduz o foco narrativo para diferentes personagens com suas diferentes impressões e pontos de vista (a obra é dividida em espécie de estórias – ao estilo popular do *missosso*² angolano: *Zeca Bunéu e outros*; *A verdade acerca do Zito*; *Carmindinha e eu*). Essas estórias vão sendo narradas a partir da pesquisa desse narrador acerca de sua infância no musseque³. Dessa forma, a fragmentação resultante dos lapsos de memória,

2 Conto, estória.

3 Denominação para os bairros populares de Angola.

da falta de uma ordem cronológica linear, da consulta de fontes e, ainda, da pluralidade do foco narrativo que recai sobre alguns personagens, confere à narrativa uma noção lacunar e de incompletude.

As fontes dessa pesquisa são das mais variadas: vão desde as próprias lembranças dos fatos que o narrador testemunhou até os jornais antigos organizados pela turma do musseque ou escritos pelo capitão Bento; desde os relatos das senhoras e dos meninos até os fragmentos do caderno de Xoxombo, salvos do fogo por Zeca – que sempre ouvia e contava histórias e, por isso, constitui-se como importante fonte para a construção da narrativa. Dilui-se, assim, a questão da verdade (tão cara ao mundo ocidental), pois o que mais importa na narrativa são as estórias em si e a competência na narração dos casos. Logo no início da obra, isso já é perceptível, quando o narrador prepara-se para contar a história de Xoxombo:

Talvez agora com as coisas que os anos e a vida mostraram, vindas de muitas pessoas diferentes, eu possa pôr bem a história do Xoxombo. Se não conseguir, a culpa não é dele nem da confusão que lhe pôs a alcunha. É minha, que meti literatura aí onde tinha vida e substituí calor humano por anedota. Mas vou contar na mesma. (2003, p. 17)

Fica claro, portanto, que houve uma preparação desse narrador, com o amadurecimento e o distanciamento dos fatos narrados. Houve também a consulta a pessoas diferentes. As múltiplas visões sobre o episódio da morte do menino Xoxombo, ferido por um bode, vão desde a versão do também menino Zeca, de que o amigo teria abusado de uma cabra, até a negação dessa versão pela família de Xoxombo, que alegava que o menino – pequeno e ingênuo – tentou proteger a cabra com o próprio corpo das investidas do bode. A contradição das versões, assim como a inexistência de qualquer elemento que comprove a veracidade de qualquer uma delas, não é problema para o discurso do narrador. Ao contrário disso, é na pluralidade e na possibilidade que reside a riqueza dessa narração, subvertendo e enriquecendo o próprio gênero romanesco ao unir ao gênero europeu a relação do africano com a(s) história(s). A personagem Zeca – uma das principais fontes do narrador –, que gosta de contar histórias ao seu modo, é bastante significativa nesse sentido: “Não é bem como ele fala, que sucedeu: o Zeca, cadavez que conta, mete sempre as partes dele e, quando a gente vai ver, ninguém sabe mais onde está a verdade e onde está a mentira.” (2003, p. 31).

Dessa forma, a narrativa da obra em questão (e isso é tão significante quanto a própria diégese) não se propõe ao fechamento, ao autoritarismo de um único ponto de vista dado como verdade e à imposição de significados ao leitor. Pelo contrário, o romance de Luadino Vieira é híbrido desde o aspecto genológico, e isso muito devido ao seu foco narrativo, mostrando diversos pontos de vista dos mesmos fatos, incorporando estórias contadas, ouvidas e recontadas, anotações em um caderno, recortes de jornal e que vão montando uma narrativa sem pudores da sua condição incoerente e contraditória. É importante ressaltar, porém, que essa não é uma síntese harmoniosa. De acordo com Stuart Hall (2008, p.71), “[o hibridismo] trata-se de um processo de tradução cultural, agonístico uma vez que nunca se completa, mas que permanece em sua indecibilidade”. Os próprios processos de constituição da identidade (que são narrativos), sobretudo das identidades nacionais africanas, já nasceram tendo a consciência da ilusão essencialista nesse aspecto. A identidade, que é uma construção discursiva, entrecruza-se com outros discursos, caso claro da história, e faz-se, portanto, pela não imposição, pela não verdade e não totalidade acerca de uma narrativa da história e da identidade angolana.

2 Nível diegético

Uma vez que a diegese de *Nosso musseque* é composta pelas várias estórias que vão sendo recordadas no nível narrativo, uma análise que pretenda dar conta de todas as situações ficcionalizadas é, desde o início, fadada ao insucesso pela falta da devida atenção aos pequenos casos narrados. Cada uma dessas cenas possui a mesma importância para a interpretação da obra, parecendo não se subjugarem em uma ordem hierárquica de acontecimentos. Partiremos, portanto, de alguns episódios específicos para a análise proposta neste capítulo.

O primeiro momento aqui selecionado é durante a chegada da família do português Sô Luís no musseque. Ele, que é uma autoridade policial, já nos primeiros dias, fechou para si um quintal de árvores frutíferas que era aberto. Sempre que havia necessidade, a comunidade do musseque retirava de lá alguns alimentos. O espaço ainda era de suma importância para as crianças, que por lá brincavam livremente. Essa noção da terra como um bem comum foi violada pelo branco que privatizou para si a área. A reação dos moradores acabou vindo com ofensas étnicas. “Ngueta camuelo⁴. Esses brancos são assim. Olha só! Chegou dois dias e pronto! Começa já a dizer aquilo é dele.” (2003, p.37)

Outro episódio semelhante ocorre quando algumas famílias do musseque foram desapropriadas de suas cubatas⁵, já que, com o crescimento de Luanda, os donos das habitações almejavam outras aplicações para esses terrenos. Ainda antes do despejo das famílias, quando não havia dinheiro para o pagamento do aluguel, o cobrador simplesmente adentrava as moradias e tomava alguns pertences de valor. A reação a essas explorações sofridas leva os moradores do musseque a algumas atitudes de resistência, como a agressão das mulheres a um tratorista que derrubava as cubatas e do menino Zito ao cobrador Aníbal. A consciência identitária começa a levantar-se pelo binarismo, uma vez que os antigos moradores do musseque enxergavam-se explorados por aqueles que exerciam o poder. A reação étnica faz-se presente e as palavras pejorativas para a designação principalmente de brancos (*cangundo*, *Ngueta*, *Ngueta camuelo*, *Ngueta da tuji*), mas também de alguns mulatos (*sungaribengo*), são comuns no discurso das personagens.

Cabe lembrar, no entanto, que estamos falando de recordações da infância no musseque. Por mais que a repressão por parte dos portugueses mostrasse a essas crianças que a resistência dos africanos seria uma idealização e teria, por consequência, mais repressão, elas pareciam ainda não se aperceber disso. Nanito, filho do policial Luís, puniu Zeca com um tiro no traseiro. E essa atitude nada mais era que um reflexo das atitudes do pai: juntamente com Aníbal, ele queria promover uma “limpeza” (e o termo empregado pela personagem era mesmo este) no musseque. As crianças, contudo, ainda não entendiam a gravidade dos significados desses acontecimentos. Exemplo claro disso é Xoxombo, que achava a sua professora uma moça muito boa porque o defendia das chacotas étnicas dos brancos. O discurso dela, porém, reproduzia os mesmos preconceitos:

A sô pessora é boa mas eu não gosto dela. Quando os meninos começam-me fazer pouco chamando-me Xoxombo-macaco e outras coisas, ela aparece sempre (...). Diz eu sou coitadinho não tenho culpa de ser assim escuro e que a minha alma é igual (...) (2003, p. 47).

4 Branco ordinário e avarento.

5 As casas típicas dos musseques.

Essa geração foi crescendo em meio a um ambiente caótico e em pulsante tensão de conflito. Aos poucos, os meninos foram perdendo a segurança das suas fantasias infantis e começaram a entender o contexto ao seu redor. Talvez o momento mais significativo dessa passagem de consciência seja o episódio do natal. O narrador, amparado em escritos do caderno de Xoxombo, conta que eram distribuídos presentes para as crianças nessa data. Zeca e Xoxombo sonhavam com caminhonetes de corda. Na distribuição de presentes, em meio ao desespero de tantas crianças com fome de sonho frente ao paraíso da mesa de brinquedos, os dois se perderam. Zeca, que tinha fama de malandro, conseguiu convencer a jovem professora (a mesma de Xoxombo) a dar-lhe uma caminhonete. Quando ela já estava com a mão no brinquedo, um professor magro, reclamando da demora do serviço, pegou um apito, deu a Zeca, e mandou-o embora. “Pronto! Vai-te embora. Vêm para aqui esses miúdos vadios...musseque, musseque!” (2003, p.59), dizia ele.

Desolado, com as lágrimas a correr, Zeca esperava pelo amigo Xoxombo. Este retornou também chorando e com o rosto ferido. “A sô pessora me deu-me um xatete de corda que eu lhe pedi. Depois, na confusão, um senhor me tirou a xatete e deu num miúdo branco que estava a pedir!” (2003, p.60). Ele ainda tentou brigar com a criança branca mas a professora separou e deu-lhe uma língua-de-gato. Nesse dia, além dos brinquedos sonhados esses meninos perderam um pouco da inocência. Isto é simbolizado na volta ao musseque, quando os dois decidiram jogar fora as suas caminhonetes de papelão, desfazendo-se, assim, da infância. A anotação de Xoxombo no seu caderno, contudo, revela uma inquietação ainda maior, que levaria os meninos a perda de mais brinquedos, infâncias ou inocências:

Eu e o Zeca fomos nos brinquedos. Nos meninos brancos deram caminhonetas de corda e a mim não porque sou muito preto. Mas no Zeca também não deram e ele é branco. O filho do sô Laureano da Câmara recebeu. Não percebo. (2003, p.62).

Com a superação da bipolaridade étnica parecia florescer a consciência de uma nação de identidade híbrida em meio à repressão, que só crescia. E um dos momentos fundamentais para isso é o amadurecimento de Carmindinha. “Os soldados (...) vinham bater nas portas e janelas chamando todas as mulheres e meninas de putas, tinham cuspidos na cara dos velhos, invadindo mesmo as cubatas” (2003, p.172). A exploração da gente dos musseques era tanta que deu origem a uma revolta. “A raiva correu calada até na ponta dos dedos que procuravam velhas facas e catanas” (2003, p. 170). Dessa forma, em um domingo, os moradores revoltados partiram para cima dos soldados. Acuados, estes se refugiaram em uma igreja em plena missa. No entanto, a fúria dos explorados dos musseques parecia ter sido provocada para uma cilada que levaria a desejada “limpeza”, pois logo chegaram outros soldados e cercaram os angolanos, promovendo uma chacina que não poupou nem os velhos, as mulheres e as crianças.

Carmindinha presenciou esse fato, pois estava na missa com a mãe, e passou, desde então, a questionar o seu pai. E isso é simbolicamente muito forte, uma vez que a sabedoria dos mais velhos é inquestionável na cultura africana. Acusava ela: “Batem-te na tua porta, insultam-te na tua filha e você fica com seu respeito, sua educação, não liga nessas coisas, não é? Fala que o povo só quer é vinho e roubo, mulheres, vestir casaco e gravata, que já não tem homens como antigamente...” (2003, p. 176). Em resposta a essa imobilidade do pai, a inconformada Carmindinha não aceita as acusações de aculturação dos angolanos pelos portugueses feita pelo pai e rebate: “Isso tudo já morreu, Senhor Capitão! Está morto, não serve para nada papá!... Agora não é hora de esperar que o Zeca vai-se instruir, que eu vou m’instruir, todos são educados e vamos fundar nossa associação literária!” (2003, p. 179).

Quem acaba morrendo na obra é o próprio Senhor Capitão. O mestre, experiente por anos de navegação, sábio pelo estudo e ativo na escrita em jornais, representava a busca pela tradição. Com ele, morrem os essencialismos. Acabam ficando, porém, ensinamentos que serão importantes. Junto com a revolta de Carmindinha, amadurece a consciência de uma identidade híbrida, a partir dessas vozes exploradas que, negras mas também brancas e mestiças, foram sempre condenadas à não-identidade. Identidade essa que passa a compreender a tradição mas não buscar reproduzi-la, já que os tempos são outros e as demandas também. Prova dessa compreensão é que o olhar do Capitão sobrevive no olhar de Carmindinha. “Dizia o Zeca Bunéu que, sem esse olhar, Carmindinha não existia (2003, p. 186)”.

Considerações finais

A escolha da associação literária por Carmindinha como uma forma de resistência à colonização não é uma representação aleatória. Justamente a expressão literária foi tão importante na construção de uma identidade angolana e, posteriormente, na independência do país. E para a construção dessa identidade, a revisão da história foi fundamental. Era necessária não uma História Oficial, positivista, com progressão temporal e lógica que marginaliza e nega a identidade ao angolano, mas a história dos musseques, a história multifocal, a história não linear, a história das recordações de fatos cotidianos tendo como fonte relatos, conversas, jornais e cadernos que constitui um romance que, como disse Ana Mafalda Leite, reinventa o gênero literário de base europeia ao enriquecer o seu texto com as tradições africanas. A maior expressão da história de Angola não está em livros científicos aos moldes ocidentais, mas sim na expressão literária de nomes como Luandino Vieira e Pepetela. Em *Nosso musseque*, portanto, há uma das mais ricas representações (e, ao mesmo tempo, recriação) do despertar, durante a década de 40, para uma identidade consciente do seu próprio processo de construção e da impossibilidade de sua essencialidade.

O contexto grávido de conflitos dos anos 40 acabou por desaguar, na década de 50, na reunião de intelectuais angolanos em prol da identidade e da luta pela libertação nacional, na criação dos primeiros partidos políticos, editoras, cinemas e teatros. Já no início dos anos 60, uma vez que a repressão portuguesa tornara-se ainda mais violenta, tem-se início o movimento da luta armada com o MPLA. Desse modo, é o despertar de consciência dos meninos do musseque, com seus jornais e associações literárias, que dá início a compreensão do passado histórico e, assim, a luta pela escrita do presente e do futuro de Angola.

Referências

- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BURKE, Peter (org.). **New perspectives on historical writing**. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1995.
- CHABAL, Patrick. **What is Africa?** Interpretations of post-colonialism and identity. In: ROSA, Victor Pereira da e CASTILLO, Susan (org.) **Pós-colonialismo e Identidade**. Porto: Edições da Universidade Fernando Pessoa, 1998.
- FERREIRA, Manuel. **Literaturas africanas de expressão portuguesa**. Lisboa: Instituto de cultura portuguesa, 1977.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Trad. Adelaine La Guardia Resende et alii. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. **Identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HUTCHEON, Linda. **Descentralizando o pós-moderno: o ex-cêntrico**. In: _____. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 84-103.

LEITE, Ana Mafalda. **Literaturas africanas e formulações pós-coloniais**. Lisboa: Colibri, 2003.

TUTIKIAN, Jane. **Velhas identidades novas: o pós-colonialismo e a emergência das nações de língua portuguesa**. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2006.

VIEIRA, José Luandino. **Nosso musseque**. Lisboa: Editorial Caminho, 2003.

A face angolana velada pelas letras insubmissas de João Melo

Rejane Seitenfuss Gehlen¹

Abstract: This article analyzes the representation of the Angolan identity revealed by the character of the short story “The Lift” by João Melo. In this order are considered interfaces between Angolan literature and historical context through the ideological stance taken by the narrator. His ideology reveals a subject indelibly marked by the colonization process. The main character of the story is significant, in the studied, to reveal the attitude of resistance to the consequences of the presence of the Portuguese colonizers in Angolan territory.

Keywords: Angola, cultural identity, João Melo, Post-colonialism

Resumo: O presente artigo pretende analisar a representação da identidade angolana revelada pela personagem do conto “O elevador”, de João Melo. Nesse intuito são consideradas as interfaces entre literatura e contexto histórico angolano através da postura ideológica assumida pelo narrador que revela um sujeito marcado indelevelmente pelo processo de colonização. A personagem protagonista da narrativa é significativa, no contexto estudado, por revelar a postura de resistência aos desdobramentos da presença do colonizador português em terras angolanas.

Palavras-chave: Angola. Identidade cultural. João Melo. Pós-colonialismo.

Só aparecemos na imagem que criamos [...]
nunca imprimiremos uma face no mundo
que não seja a nossa própria.
Carl Jung

Tomo como ponto referencial para a presente discussão a representação dos sujeitos que se encontram situados numa experiência pós-colonial, dentro do contexto geográfico e histórico angolano recriado na obra de João Melo. Pensar as manifestações culturais africanas contemporâneas é tarefa que envolve os estudos pós-coloniais em sua face de contestação da dominação colonial, de oposição aos legados ou marcas indelévels da colonização, revelando uma atitude anti-colonialista e algumas implicações mais recentes, tais como o neocolonialismo. Não bastasse a complexidade e controvérsias que envolvem

¹ UFRGS.

o pós-colonial, termo por si só amplo e polissêmico, soma-se à questão a particularidade dos países africanos de língua portuguesa, cuja independência é muito recente e encontra-se imersa em contradições e distopias.

A partir dos anos 70, o termo pós-colonial passa a ser empregado por críticos literários para discutir os diversos efeitos da colonização, estendendo-se aos desdobramentos do processo de neocolonização. As primeiras formulações teóricas sobre o poder da representação colonial ampliam-se e o conceito passa a abranger experiências políticas, culturais e subjetivas, que se deslocam no tempo (pré e pós-independência) e se situam em diferentes lugares. Assim que pluralidade e heterogeneidade são ideias que acompanham o estudo sobre o pós-colonial.

Boaventura de Sousa Santos considera que o pós-colonialismo consiste num conjunto de correntes teóricas “que têm em comum darem primazia teórica e política às relações desiguais entre o Norte e o Sul na explicação ou na compreensão do mundo contemporâneo” (2004, p. 8). Essas relações desiguais, herança do colonialismo enquanto projeto político central do Ocidente, configuram-se como rastro de tensões no plano do poder e cultural estendendo-se para muito além do colonialismo como instituição política.

Esse pressuposto toma corpo se consideramos a formulação de Stuart Hall: “Os momentos de independência e pós-colonial, nos quais [as] histórias imperiais continuam a ser vivamente retrabalhadas, são necessariamente, portanto, momentos de luta cultural, de revisão e de reapropriação” (Hall, 2003, p. 34). Ao tomar o pós-colonial sob a perspectiva da contestação e releitura crítica do legado cultural do colonialismo, a identificação do sujeito resultante desse processo significa menos uma subjetividade “depois” da experiência colonial, mas uma subjetividade em oposição aos discursos e práticas imperializantes e colonizadoras, em diferentes lugares e momentos. Daí que o pós-colonial é, forçosamente, relacional, sem, contudo, obscurecer as profundas desigualdades nele implicadas tampouco desconsiderar a multiplicidade de posições – geográfica, cultural, histórica, subjetiva. Da abrangência do termo deriva a dificuldade de marcar a fronteira ou o limite do que vem a ser pós-colonial no contexto da literatura dos países africanos de língua portuguesa e, mais especificamente, na história das letras angolanas. Já que o próprio termo nos remete a um espaço/tempo de difícil demarcação.

Concomitante à movimentação pró-independência surgida na segunda metade do século XX, em países como Angola, por exemplo, uma grande utopia libertária passou a ser o mote para o construto identitário. O que percebemos, entretanto, foi que, após a descolonização, talvez fosse melhor dizer, desocupação física do território, uma crise identitária ecoou em terras do sul da África. Depois de décadas sob o jugo colonial, o próprio sujeito precisa reconhecer e legitimar a si próprio. Alijado por muito tempo da liberdade e dignidade essenciais à constituição identitária autônoma, o sujeito localizado na transição do regime colonial para o *status* de independente se vê em ferrenha luta com seus iguais, e sob a influência de novos impérios econômicos e suas também novas formas de colonização, agora não mais pelo território, mas pela cultura e economia, sobretudo. Transparece assim, a dificuldade de se forjar uma identidade cultural em um período limítrofe como esse, a fronteira entre o colonial que não foi ainda superado, o pós-colonial que traz consigo toda a carga da utopia, do que não foi, mas que poderia ter sido e o neocolonial que, ao se imbricar com o remanescente do colonial, forma uma trama cujo emaranhado se coloca como desafio aos pesquisadores. E, para além disso, é uma resposta buscada pelos eus que vivem a contemporaneidade e nela ou apesar dela buscam estabelecer a descolonização, processo em andamento.

Em seu estudo acerca da questão, Tomas Bonnici (2009) considera que a gama de experiências culturais e ambiguidades remete a uma postura contra o eurocentrismo e à própria globalização econômica, forma contemporânea de afirmação da hegemonia dos países ricos. A independência não se efetiva em países cuja economia está sujeita às interferências e imposições de outras nações, apenas disfarça o neocolonialismo que se expande sob a égide de modernização e transnacionalismo.

A crítica pós-colonial propõe a investigação mais abrangente das relações de poder, inclusive na organização dos rastros coloniais. A literatura, nesse contexto, assume características de descolonização, entre elas, a subversão da língua europeia. O recurso da paródia como forma de denúncia do estrago colonial, assim como a releitura enquanto estratégia de ruptura com o cânone da metrópole e análise da própria história progressa.

O hibridismo é também uma característica dessa forma de literatura, na qual o sujeito pós-colonial apresenta seu ponto de vista em confronto com o outro na expectativa de reverter a estrutura de dominação. Verifica-se que a interdependência entre colonizador e colonizado impossibilita a pureza de cultura, já que essa se constrói num espaço contraditório.

Consequentemente, o hibridismo é o lugar onde se realiza a diferença cultural. A natureza híbrida da cultura pós-colonial localiza a resistência nas práticas contra-discursivas implícitas na ambivalência colonial e subverte, assim, o próprio suporte sobre o qual se assentava o discurso imperialista e colonial (BONICCI, 2009, p. 31).

Ao estudar esse contexto, Inocência Mata enfatiza que a pós-colonialidade deve ser analisada considerando o aspecto colonizatório. Assim, nos cinco países africanos de língua portuguesa, nos quais a liberdade de expressão foi cerceada em nome de ditos interesses nacionais, a literatura informa sobre os fatos omitidos pelo discurso oficial, apresentando-se como oposição ao discurso unilateral. Tal fator decorre do engajamento assumido pelos escritores ao transferirem objetos e valores da esfera discursiva para o plano estético e, desse, para posições éticas e ao próprio conhecimento histórico-cultural. O texto literário assume estatuto de documento simbólico para a construção da imagem da sociedade de onde emerge. O pós-colonialismo, como contestação e resistência a uma situação opressiva, não tem significação exclusiva de ulteriores, de modo que: “a pós-colonialidade africana contém muito de neocolonial, e do seu contrário, anti-neocolonial, e isso tem de ser considerado nos estudos pós-coloniais” (MATA, 2006, p. 238).

Nesse cenário multifacetado e conturbado, permeado por contradições, emerge uma literatura de cunho engajado, comprometida com a afirmação de uma identidade que represente os diferentes grupos étnico-culturais angolanos. Em *Filhos da pátria*, João Melo apresenta histórias de existências vividas sob a angústia e tensão em meio à miséria, contexto que se deve à herança colonial, acentuada pela elite que governou o país nos primeiros tempos de independência, aspecto também potencializado pelo complexo momento histórico contemporâneo.

O conto “O elevador” possibilita a identificação de marcas coloniais e neocoloniais na sociedade angolana contemporânea. A história apresenta o dilema existencial da personagem Pedro Sanga, o plano diegético tem a duração cronológica limitada ao tempo em que o elevador faz o percurso para chegar ao destino da personagem: o oitavo andar. A estrutura textual organizada em nove fragmentos simula a trajetória pelos andares e leva ao desfecho que se desenrola no terraço.

O narrador em terceira pessoa assume declarada posição político-ideológica, aspecto evidenciado logo ao início da narrativa quando apresenta o *leitmotiv* que conduz a existência

de Pedro Sanga: “Até onde é capaz de ir a capacidade de humilhação do ser humano? É tão grande como a sua capacidade de adaptação? E, adaptação – o que é exactamente? Sim, o que é ser ou estar adaptado?” (MELO, 2008, p. 9).

O questionamento acerca da adaptação leva à reflexão sobre o momento histórico do texto, revelador de uma situação ainda não explicitada, a que o narrador apresenta resistência, expressa pelo forte tom de ironia:

status quo (expressão que infelizmente tem caído em desuso, talvez porque, nos tempos que correm o status quo, é só um, ou seja, perdeu o quo, transformando-se em estado unânime e universal, também chamado global, de tal maneira que hoje praticamente mais ninguém luta contra o status quo, a não ser que tenha suficiente força anímica para suportar os rótulos pouco abonatórios com que passará imediatamente a ser designado), é não fazer ondas? É ser dócil, mesmo quando se é espezinhado? (MELO, 2008, p. 9).

Na sequência narrativa, o leitor é informado de que, no elevador, de acordo com o narrador, há “um exemplar autóctone da estética neobarroca que, segundo alguns, caracteriza a pós-modernidade” (MELO, 2008, p. 11). Trata-se de uma mulher cujo destino é o mesmo de Pedro Sanga: encontrar-se com o dono do escritório que fica na cobertura do prédio. Ao associar a figura bizarra à Angola do futuro, o narrador cria um efeito cômico: “Uma cabeleira loira visivelmente artificial, a blusa vermelha semitransparente deixando apreciar quase totalmente os seios (se é que aqueles seios tipo ovo estrelado são dignos de qualquer apreciação!...) *colants* de leopardo justinhos às coxas e uns sapatos altíssimos, azuis e doirados, que mal a mantêm equilibrada...” (MELO, 2008, p. 10).

A personagem Pedro Sanga vive uma perturbação psicológica, observada no conflito de consciência revelado pelo jogo de sinónimos para a condição de adaptado. Pedro Sanga afirma que adaptação é luta, capacidade de enfrentar o mundo, denúncia contra as imperfeições do mesmo. A recordação da guerra pela libertação nacional, traz ao contexto narrado a personagem Soares Manoel João, um radical defensor da independência de Angola, que busca inspiração em Agostinho Neto. Ao longo dos andares que se sucedem, a memória de Pedro Sanga evoca os diferentes momentos da vida de Soares Manoel João, cuja identificação começa pelo sobrenome português.

Inicialmente, Soares é caracterizado como Funje² com Pão, um idealista que projeta um país onde “seria criado ‘*um homem novo*’, que tem a missão de identificar o socialismo científico, o regime mais avançado da humanidade, onde todos os homens são iguais, nem burgueses, nem proletários, nem brancos, nem mulatos ‘*e muitos menos bailundos*’”(MELO, 2008, p. 15).³ Após a vitória dos revolucionários, a personagem torna-se o Camarada Excelência que, “misturando, de forma desconexa, mas convicta, uma retórica marxista absolutamente vulgar, mal colada a cuspe, com violentos sentimentos raciais e tribais”(MELO, 2008, p. 15), revela toda contradição das primeiras ações governamentais do país recém independente.

2 Trata-se de um prato típico angolano, “uma mistura de vários peixes nadando num abundante e espesso molho amarelo, com uma pasta meio gelatinosa e escura”(MELO, 2008, p. 16). A personagem comete uma “heresia que os angolanos apenas perdoam porque, apesar da sua fama de makeiros, não deixam de ser cordatos e gentis”(MELO, 2008, p. 14). Note-se que a postura de Soares transgride costumes tradicionais ao acrescentar o pão à comida típica.

3 A expressão é uma referência étnica; o nome remete a uma região do Norte de Angola, local de forte resistência às tropas portuguesas durante o período de ocupação. Derrotados os bailundos, o local foi chamado de Teixeira da Silva, retornando a seu antigo nome após a independência angolana.

Valendo-se das condições incipientes da nação há pouco criada e de sua capacidade de “organização”, o ex-lutador pela independência torna-se um dos primeiros capitalistas autóctones. Note-se através da personagem Soares/Funje com Pão/Camarada Excelência a exemplificação da situação já referida por Fanon (1979) ao analisar a relação colonizador/colonizado. Em *Condenados da terra*, o autor analisa a violência física, cultural e psíquica empreendida pelo colonizador para desumanizar o sujeito colonial. O restabelecimento da dignidade do colonizado ocorre pela violência, mais especificamente, a elite nacional que, ao tomar o poder, se apropria das riquezas e se torna cúmplice dos valores coloniais, consolida princípios eurocêntricos, mesmo que isso signifique espoliar a própria nação.

A personagem Pedro Sanga afirma de si para si: “Um homem é um homem, um bicho é um bicho!” (p. 10). Sua batalha é contra a corrupção do governo de Angola. Dois dias antes dos episódios narrados, o protagonista recebe uma proposta para facilitar negociações da empresa de Soares com o Ministério em que Sanga detém o cargo de Secretário. Pressionado pela mulher que o chama de burro, que não sabe adaptar-se e nem se organizar (entenda-se é honesto), Pedro hesita em seguir sua viagem pelo prédio. Note-se que a personagem está no elevador, “um dos artefactos que, para recorrer a uma expressão popular, ‘o colono levou’ após a independência do país – informe-se que, nos últimos tempos, começaram a ser edificadas alguns prédios completamente novos na cidade, os quais, naturalmente, estão apetrechados com esses equipamentos e não só” (MELO, 2008, p. 13). O elevador, metáfora da presença do colonizador, conduz Pedro a seu destino: aceitar a proposta e adaptar-se aos olhos dos outros enquanto que para si próprio significa humilhar-se. A pedra não resiste e sucumbe ao impacto do *status quo* pós-colonial.

Humilhado e, finalmente adaptado, Pedro ainda participa da comemoração com o antigo amigo, agora um “gajo” que se dirige à mulher do elevador num arremedo de francês, coincidentemente, sua amante: “*Josefine, mon amour, viens ici!*”. O pesadelo de Pedro Sanga, conduzido do chão de Angola ao alto de um moderno prédio, mexe com suas entranhas: “Apenas teve tempo de correr e agarra-se a um dos parapeitos do terraço, começando a vomitar, sem parar, cada vez mais agoniado. Enquanto o seu vômito se espalhava, ajudado pela brisa, pelas ruas adjacentes” (MELO, 2008, p. 26).

A cena narrada deixa transparecer a posição do narrador evidenciada em vários momentos da história. A postura crítica mostra que é patriota quem concorda com a estrutura ou aceita as regras herdadas do colonizador, cuja ruptura torna-se um desafio, como se observa quando Pedro sente-se incapaz de deixar o “aparelho” e prossegue sua angustiante trajetória. A palavra aparelho refere-se ao elevador, mas pode também ser entendida como metonímia no contexto da estrutura política na qual, segundo o narrador: “todos os dias nos deparamos com uma quantidade considerável de radicais que, na prática, renega as suas próprias teses ou então – o que constitui o outro lado da moeda – passa a defender com o mesmo radicalismo teses diametralmente opostas” (MELO, 2008, p. 17).

Os questionamentos do narrador, destacados pela marca dos parênteses, colocam-se como diálogo com o leitor. A viagem transforma Pedro Sanga no outro, antes repellido, agora assimilado. Não havendo o outro opositor, fragmenta-se o eu e, conseqüentemente, fragmenta-se a identidade do indivíduo e da pátria imaginada real após a independência. Pedro Sanga torna-se a “pedra no meio do caminho” do franco avanço da corrupção.

A relação semântica do nome da personagem remete também a um elemento muito expressivo da cultura angolana, a Grande Mãe da Criação, deusa mítica em África, que se revela em três símbolos amplos de sua procedência: a árvore, a terra e a pedra (CARREIRA, 2006, p. 789). João Melo elege a última como elemento que fica subjacente ao

texto, Pedro (pedra) Sanga (cântaro de barro em kimbundu) é da terra, do chão da Pátria, não é das alturas, por outros edificadas. Não é um indivíduo que vê sua história ser escrita pelos valores que repele.

O conto inicial, a exemplo de outros da coletânea, põe em questão um aspecto mais amplo: “Mas o que será amanhã deste país, se os autoproclamados herdeiros de fortunas anteriormente inexistentes e todos os acumuladores primitivos de capital, os neofundamentalistas, os pseudo-intelectuais e os medíocres de toda a sorte continuarem a ocupar todos os espaços assim?” (MELO, 2008, p. 12). O leitor é deixado pelo narrador no alto do prédio, de onde passa a visualizar Luanda e mais além uma Angola que precisa ser recriada após ter perdido o rumo apontado pela revolução.

“O elevador”, de João Melo revela uma personagem marcada pela angústia, do alto vislumbra a cidade e a situação causa repugnância a ponto de provocar cólicas abdominais. Por esse particular e, sobretudo, pela temática explorada ao longo do texto de João Melo, vem-nos à memória o conto “Náusea”, de Agostinho Neto. Nessa narrativa a personagem é o velho João que, ao visitar a família em Luanda, onde a presença do mar traz-lhe à lembrança a morte dos amigos e parentes que morreram afogados ou partiram para se tornar escravos em outras terras. As lembranças e a condição da personagem causam-lhe náusea, sensação que resume sua revolta e, ao mesmo tempo, impossibilidade de reação.

É também a náusea que sintetiza o sentimento do colonizado representado por João Melo. O conto de Agostinho Neto, publicado em 1961 é mais que uma simples referência intertextual, podemos lê-lo como reconhecimento ao seu autor, um dos principais articuladores do processo de luta pela independência de Angola. Se o velho João diante do mar toma consciência de que a mudança é necessária, Pedro Sanga ao ser conduzido pelo elevador para admirar sua Luanda, não reconhece nela a transformação sonhada.

João Melo, através de suas estórias, apresenta a cartografia de uma pátria estranha, na qual os sujeitos como Pedro Sanga estão desterritorializados e buscam entender o país e a si próprios. Essa postura do escritor revela a desobediência ao instituído, numa clara postura de resistência, que poderia ser a releitura da utopia. No alto do prédio não está apenas o narrador, está também o autor que assim se pronunciou em entrevista por ocasião de publicação de *Filhos da pátria*:

Eu tenho uma tese e uma conduta como escritor. Eu defendo que o escritor deve ter a liberdade de escrever sobre tudo o que quiser e da maneira que entender.[...] Os escritores têm essa capacidade, essa vocação de serem a voz daqueles que não têm voz. De dizerem o indizível, de se porem no lugar do outro. Acho que isso é que torna a actividade de escrita e o papel do escritor tão fascinantes.[...] Eu tinha de escrever este livro. Até por toda a minha trajectória, toda a minha vivência, pela maneira como tento posicionar-me na vida como cidadão, como escritor. Eu acho que, se aquele livro não saísse, eu qualquer dia, digamos assim, explodiria. O livro no fundo é uma grande reflexão sobre quem somos nós, angolanos, sobre a forma como nos relacionamos uns com os outros e sobre a forma como nós queremos levar o nosso país. Mais do que um desabafo, é a defesa de uma tese: o conceito de angolidade só faz sentido se for entendido de uma maneira aberta, dinâmica, que implica uma constante transformação. Por outro lado, todos nós temos responsabilidades e devemos beneficiar da construção do nosso país. Acho que essa é a tese que perpassa por este livro. É claro que o escritor diz coisas que alguns podem considerar incômodas, mas um escritor que não incomoda ninguém... é melhor ir fazer uma outra coisa qualquer. (MELO, 2010).

Esse é o cenário, miremo-lo através das letras insubmissas de João Melo!

Referências

- CARREIRA, Shirley de Souza. Um breve olhar sobre a representação da mulher em A geração da utopia, de Pepetela. In: LARANJEIRA, José Pires; SIMÕES, Maria João; XAVIER, Lola Geraldes (Orgs.). **Estudos de literaturas africanas: cinco povos, cinco nações**. Coimbra: Novo Imbondeiro, 2006.
- BONNICI, Thomas (Org.). **Resistência e intervenção nas literaturas pós-coloniais**. Maringá: Eduem, 2009.
- FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Trad. José Laurêncio de Melo. Prefácio de Jean-Paul Sartre. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- HALL, Stuart. **Da diáspora: identidade e mediações culturais**. Trad. Adelaide La Guardia Resende (et al), Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- MATA, Inocência; PADILHA, Laura C. **A mulher em África: vozes de uma margem sempre presente**. Lisboa: Colibri, 2007.
- MELO, João. **Filhos da pátria**. Lisboa: Caminho, 2001.
- MELO, João. **Filhos da pátria**. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- MELO, João. **Eu defendo que o escritor deve ter a liberdade de escrever sobre tudo o que quiser e da maneira que entender**. Disponível em <<http://www.ueangola.com/index.php/entrevistas/item/383>>. Acesso em 09 jul. 2010.
- NETO, A. Náusea. In SANTILLI, M.A. **Estórias africanas: história e antologia**. São Paulo: Ática, 1988.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. **Do pós-moderno ao pós-colonial. E para além de um e outro**. Conferência de Abertura do VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais, realizado em Coimbra, de 16 a 18 de setembro de 2004. Disponível em<<http://>: em 13 de maio de 2013.
- SARTRE, Jean- Paul. **O que é a literatura**. Trad. Carlos F. Moisés. 2. ed. São Paulo: Ática, 1993.

A poética knopfliana: de sussurros abafados à alongada voz do silêncio

Paula Terra Nassr¹

*Para o Daniel,
porque entre o silêncio e os
sussurros, existe o sentido!*

Resumen: El periodo colonial trajo a las tierras africanas sufrimiento y sumisión y, a remolque, hizo emerger sujetos paridos de la mezcla cultural. Este artículo versa sobre la obra poética de Rui Knopfli, descendiente de europeos, nacido em Moçambique, que fijó, a lo largo de su poética, un discurso híbrido en el intento de escapar de la amenaza permanente de diluirse en migraciones íntimas. Está latente en sus poemas un sujeto escindido que lucha contra el silenciamiento sistemático traído por la revolución anti colonial.

Palabras clave: Rui Knopfli, Poesía, Literatura Mozambicana, Sujeto, Hibridismo.

Resumo: O período colonial trouxe às terras africanas sofrimento e submissão e, a reboque, fez emergir sujeitos paridos da mescla cultural. Este artigo versa sobre a obra poética de Rui Knopfli, descendente de europeus, nascido em Moçambique, que fixou, ao longo de sua poética, um discurso híbrido no intento de escapar da ameaça permanente de diluir-se em migrações íntimas. Fica latente em seus poemas um sujeito cindido que luta contra o silenciamiento sistemático trazido pela revolução anti colonial.

Palavras-chave: Rui Knopfli, Poesia, Literatura Moçambicana, Sujeito, Hibridismo.

Quando em 1960, centenas de jovens manifestantes ergueram as bandeiras da FLN (Frente de Libertação Nacional) na ilha de Moçambique estavam anunciando um alinhamento ideológico com os nacionalistas africanos das colônias portuguesas de Angola, da Guiné-Bissau, das ilhas de Cabo Verde e das ilhas de São Tomé e Príncipe. Esse movimento de sentidos na malha social indicava, ademais do anseio fundante de um Estado independente e de Direito, a partir das ruas do bairro de Salermbier, tensões gestadas por um sistema colonial injusto, severo e que apresentava um processo de franco declínio, além, obviamente, de sua extemporaneidade latente. O resultado dessa sublevação se veria no

¹ UFRGS

golpe militar ocorrido em 1974 que levou a cabo a onipresença administrativa do regime salazarista nas colônias portuguesas na África. É nesse efervescente momento histórico que Rui Knopfli começa a produzir e a publicar seus poemas que vão retratar um sujeito sedento por liberdade, mas que ao mesmo tempo, não rompe totalmente com a influência dos séculos de dominação europeia.

Ergue-se nesse contexto e nesse labor poético um sujeito que vive no intermédio das culturas europeia e africana e que ousa dizer-se produto das duas: “Não sei se o que escrevo tem a raiz de algum/ pensamento europeu./É provável... Não. É certo,/mas africano sou” (KNOPFLI, 2003, p.59).

O discurso poético do escritor moçambicano Rui Knopfli compõe uma obra poética menos engajada, em relação ao discurso pós-colonial vigente na época da libertação moçambicana do jugo colonialista português. Muitos de seus contemporâneos como Noémia de Sousa, Orlando Mendes, José Craveirinha, Rui Nogar, Virgílio de Lemos, entre outros, produziam uma literatura mais voltada para o momento sócio-político e alçavam seus discursos pelo viés do discurso da negritude, de acordo com Laranjeira (1995), do nacionalismo e buscavam a expansão das vozes silenciadas pelos colonizadores, visto que estes ao largo de cinco séculos impuseram sua língua e seus hábitos. Como observa Abdala Junior (2007, p. 37), o processo “de aculturação do colonialismo português visava à desculturação dos outros povos. Se Portugal impôs seus padrões, também foi marcado, por sua vez, pelo sistema que estabeleceu, ao voltar-se obsessivamente para o sonho do “ultramar”.

Pode-se perceber no fragmento que, embora houvesse uma imposição cultural por parte da metrópole, havia também uma influência da cultura do colonizado, estabelecendo um processo dialógico de edificação do imaginário entre os dois pólos: colonizador/colonizado. Torna-se, então, impossível uma materialidade hegemônica quando se pensa no aspecto cultural que permeia as produções literárias dos países colonizados, uma vez que o que se evidencia é a relação imagética interconstituída.

Knopfli constrói um discurso que não deixa de estar em consonância com os demais, contudo, segue uma linha mais intimista e com um fluido diálogo com os clássicos da literatura ocidental e longe das apologias nacionalistas, fugindo à estética literária padronizante que vigia à época. O fato mesmo de ter ascendência europeia em terra africana contribuiu para que sua obra passasse a refletir a divisão entre esses dois mundos culturais e geográficos (ocidental e africano) o que explica a impregnação no seu discurso poético de uma melancolia, de um tom seco e austero, observa o poeta: “Doente, nada tenho de bucólico para fazer. [...] Estrangulada nos fios a minha voz” (KNOPFLI, 2003, p.55). Dentro desse discurso colonialista há, portanto, os sujeitos que foram escravizados e silenciados pelo sistema e pela política coloniais, temos os sujeitos representantes do poder colonialista escravocrata e, também, os sujeitos que nasceram à sombra da mescla cultural engendrada nesse período histórico e que sofreram com este processo de submissão das colônias tanto quanto os próprios sujeitos escravizados.

Há dois modos, generalizando a afirmação, de se perceber tal ponto de vista, ainda que se complementem ao largo de seu entendimento. O primeiro vem pela obra do crítico cultural Edward Said, quando em *Cultura e Imperialismo* (2011), ao estabelecer uma argumentação sobre as migrações e os efeitos de sentido que esses movimentos migratórios causam, recupera as palavras de Ali Shariati. Diz ele que o homem,

esse fenômeno dialético, é obrigado a estar sempre em movimento. [...] O homem, assim, nunca pode atingir um descanso final e fixar morada. [...] Como são vergonhosos, então, todos os padrões fixos. Quem jamais poderá fixar um padrão? O homem

é uma “escolha”, uma luta, um constante vir a ser. Ele é uma migração infinita, uma migração dentro de si próprio. [...] Ele é um migrante dentro de sua própria alma (apud Said, 2011, p. 507).

A partir de tais considerações do intelectual islâmico citado por Said, podemos perceber o quão padece o sujeito que, não sendo colonizador nem colonizado, passa a movimentar-se em migrações íntimas na busca de um eu totalizante e pleno de sentido e de uma aceitação por parte de uma formação discursiva vinculada a um discurso sócio-cultural e político que de início discriminava o negro e o branco que não compactuavam com as aberrações impostas pelo sistema colonialista. E que depois do período de libertação do regime colonial passou a não aceitar o branco que não aderisse à luta pela libertação de forma contundente. Ou seja, este referido sujeito está sempre buscando um espaço de pertença que lhe foi negado pela contextualização histórica. Um ator social que busca não “Ser estranho na própria terra” (KNOPFLI, 2003, p. 80). Ou, ainda, como observa a voz do poeta: “europeu me chamam, mas africano sou. Trago no sangue uma amplidão de coordenadas geográficas e mar Índico (KNOPFLI, 2003, p. 59). [...] Metade de mim persiste, vive (KNOPFLI, 2003, p. 150). Os versos representam um pouco da sensação do sujeito poético knopfliano em sua luta íntima para achar uma definição de completude existencial.

O outro modo que vai ratificar a ideia de que o sujeito que está inserido no entremeio da dialética colonial agoniza com a sua impossibilidade de chegar a ser aceito plenamente pelo seu espaço-nação, vem das palavras de Frantz Fanon (2008) quando trabalha na sua obra *Pele negra, máscaras brancas* a metáfora do “sonho de inversão” que diz que não é o EU-colonizador nem o Outro-colonizado que vão constituir a figura da alteridade colonial, mas sim o espaço entre os dois, levando a uma complexa relação de alteridade. Nesse processo inter-relacional da constituição de identidades, a alteridade do branco constitui o negro e vice-versa, e, assim, instaura-se o hibridismo no âmago da identidade.

Os poemas que seguem vão desvelar essa condição híbrida e conflitante em que o sujeito poético ora se encontra na formação ideológica² do colonizador ora está inserido na formação ideológica do colonizado.

O CAMPO

Saio para o campo. O campo/aqui não é o campo, mas a savana/eriçada de micaias e capim/feio e desigual. Habitantes/do seu mundo, os negros ignoram-me./empenhados em suas tarefas cotidianas./Olho para as coisas abandonadas,/latas escuras de ferrugem, lonas/pardas de pneus, ferro/retorcidos sem jeito. Entre isso/o capim espreita, descolorido, espigado/e hirsuto. Nada me sugere a face/aveludada de uma paisagem pastoril./rosto tranquilo de criança sonhando./Mas eles estão no seu mundo,/e eu passeio no campo (KNOPFLI, 2003, 154).

O sujeito poético, nos versos acima, demonstra sua condição de apartado dos negros, habitante de um compósito imagético em que o espaço “campo” representa o espaço europeu e a “savana”, o espaço africano. Esta diferenciação vai representar o lugar que cada sujeito deve ocupar no processo antagonístico da colonização. Bhabha (2007, p.98) ao

2 Para Pêcheux e Fuchs – 1975 – (1993, p.166), a **formação ideológica (FI)** constitui-se num elemento capaz de intervir, como uma força que se opõe a outras forças, na conjuntura ideológica característica de uma formação social, em um momento específico. Assim, cada FI se constitui em num conjunto complexo de atitudes e representações que não são individuais nem universais, mas que se relacionam mais ou menos diretamente a posições de classes em conflito umas com as outras.

tratar da questão de identidade no contexto pós-colonial, dialoga com Fanon para explicar que o sujeito ao negar a condição diferenciada do mundo colonial (um sujeito inferior ao outro), faz com que o representante do colonialismo se vincule à ambivalência da identificação paranóica, alternando entre fantasias de megalomania e perseguição. O que pode causar um esvaziamento do eu racista que projeta essa imagem. Isto pode ser observado quando o sujeito poético se vê como alguém ignorado pelos negros, diz ele: “habitantes do seu mundo, os negros ignoram-me”. E sendo colonizador só lhe resta voltar-se para seu mundo quando, categoricamente, observa: “eu passeio no campo”, deixando-os nas suas “tarefas cotidianas”.

No poema *Anemoscopia*, que é composto por estrofes subtituladas, são destacados dois recortes discursivos:

O SILOGISMO NOCTURNO

Duramos através da noite/a escutar-lhe os segredos possíveis./A realidade/húmida do palato, /a superfície estranha dos dentes, /pesam sobre a língua gredosa / uma outra dimensão. Toda/a importância escura/de um povo nos assoma/e, transidos, escutamos o latejar/elástico das sombras na sombra./E não são imaginados espectros, são dedos/frios, desfibrando, agudos, o sono/da consciência./São finas lâminas./facas de agoiro, penetrando a carne/do remorso. Um povo escuro/dolorosamente nos incomoda/a tranquilidade do silogismo nocturno,/perfeitamente nítido,/sob o equívoco, a neurastenia,/a insônia, o café a mais/e o amargo sabor do tabaco (KNOPFLI,2003,181).

E, ainda, o excerto:

CERTIDÃO DO ÓBITO

Um tempo de lanças nuas/espera por nós, riso/cruel de maxilas em riste./Entanto a vida desabrocha/tenra e tépida,/fruto e flor na noite secular/de quem tanto esperou em vão./Para nós, todavia,/o tempo é de lanças impiedosas,/de lâminas em cuja brancura/se adivinha já um indício/do nosso sangue. Deste tempo/sobrou-nos o acerado das lanças:/este o quinhão ácido que nos coube/ e que mastigamos resignadamente./Entanto, num levedar de ternura./frágil e muito bela, a vida desponta/na negra poupa de outros dedos./Para nós, o prêmio do aço,/ a estrela da pólvora, a comenda do fogo./ Para nós a consolação do sorriso triste/e da amargura sabida. Falamos-nos/ e nas palavras mais comuns/há rituais de despedida. Falamos/e as palavras que dizemos/ dizem adeus (KNOPFLI, 2003, 182-183).

O sujeito poético, nas passagens anteriores, ora é um “nós” colonizador quando observa que “Toda a importância escura de um povo nos assoma [...] Um povo escuro dolorosamente nos incomoda”; ora é um “nós” colonizado: “Para nós, todavia, o tempo é de lanças impiedosas [...] sobrou-nos o acerado das lanças [...] Para nós, o prêmio do aço”. E é nesta volubilidade que o sujeito representa sua condição híbrida, de modo que seu discurso vai revelando uma ambiguidade que lhe é constitutiva. Ao falar do entre-lugar Bhabha (2011, p.90) retoma Bakhtin esclarecendo que o híbrido não tem somente uma dupla voz, um duplo sotaque, mas uma dupla língua e duplicações de consciências sóciolinguísticas. É, então, a partir dessa condição conflitante que Knopfli alicerça boa parte da sua obra poética, visto que, ao pensarmos junto com Said (2011, p. 510), que o imperialismo consolidou a mescla de culturas e identidades, de tal modo que ninguém é uma coisa só; e estando a obra knopfliana inserida num contexto histórico que demonstra

isto, os poemas do autor revelam expressivamente essa condição dupla em que o sujeito se constituiu. Os dois poemas que seguem refletem significativamente o poeta em busca de uma identidade, acentuadamente conflituosa e pluri-imagética:

Naturalidade

Europeu, me dizem./ Eivam-me de literatura e doutrina/ europeias/ e europeu me chamam./ Não sei se o/ que escrevo tem a raiz de algum/ pensamento europeu./ É provável ... Não. É certo,/ mas africano sou./ Pulsa-me o coração ao ritmo dolente/ desta luz e deste quebranto./ Trago no sangue uma amplitude/ de coordenadas geográficas e mar Índico./ Rosas não me dizem nada./ Caso-me mais à agrura das micaias/ e ao silêncio longo e roxo das tardes/ com gritos de aves estranhas./ Chamais-me europeu? Pronto, calo-me./ Mas dentro de mim há savanas de aridez/ e planuras sem fim/ com longos rios languês e sinuosos./ uma fita de fumo vertical,/ um negro e uma viola estiolando (KNOPFLI, 2003, p.59).

E, ainda:

Auto-Retrato

De português tenho a nostalgia lírica/ de coisas passadistas, de uma infância/ amortalhada entre loucos girassóis e folguedos;/ a ardência árabe dos olhos, o pendor/ para os extremos: da lágrima pronta/ à incandescência súbita das palavras contundentes./ do risco claro à angústia mais amarga./ De português, a costela macabra, a alma/ enquistada de fado, resistente a todas/ as ablações de ordem cultural e o saber/ que o tinto, melhor que o branco,/ há-de atestar a taça na ortodoxia/ de certas virtualhas de consistência e paladar telúrico./ De português, o olhinho malandro, concupiscente/ e plurirracial, lesto na mirada ao seio/ entrevisto, à nesga de perna, à fimbria de nádega;/ a resposta certa e lépida a dardejar nos lábios./ o prazer saboroso e enternecido da má-língua./ De suíço tenho, herdados de meu bisavô,/ um relógio de bolso antigo e um vago, estranho nome (KNOPFLI, 2003, p.259).

No poema “Naturalidade”, percebe-se a expressão de um sujeito cindido e identificado com dois espaços de auto-representação. No que se refere à expressão e representação emotivas, exalta o espaço africano, e com relação ao espaço intelectual, vincula-se à tradição literária e de pensamento portuguesa e ocidental. Esse duplo espaço de identificação torna a poesia de Knopfli singular dentro do contexto das literaturas de língua portuguesa na África, visto que vai na contramão dos demais discursos dos intelectuais africanos da época. Esse discurso poético-híbrido representa um sujeito em um movimento autoconstrutivo e de desconstrução, simultaneamente, que lança um olhar crítico sobre a projeção que lhe incutem de uma identidade exclusivamente europeia. Ao distanciar-se, criticamente, o sujeito-poeta manifesta em seu discurso a identidade que tanto reclama – a africana (“mas africano sou”). No outro poema, “Auto-Retrato”, o autor evidencia uma expressão mais irônica quanto à sua condição de sujeito híbrido, como forma de expressar seu descontentamento em relação ao modo impositor dos que lhe negaram, inicialmente, a inserção nos círculos da poesia contemporânea de Moçambique, pelo fato de buscar inspiração na literatura ocidental e de não se engajar no discurso libertário anticolonial.

Podemos pensar que esse recurso estilístico da ironia reforça ainda mais o seu desejo de libertar sua voz cerceada, visto que a ironia segundo Orlandi (1983) estabelece uma região significativa em que simulações, alusões e rupturas de significação podem ser desenvolvidas com o intuito de possibilitar um jogo entre as formas de mundo já dadas

(mundos fixados, senso-comum) com outros estados de mundo, causando eco e ruptura. O discurso irônico possibilita ao sujeito-poeta colocar em causa as convicções acerca do ideológico, cultural, linguístico, político, etc.

A ironia pressupõe, dessa forma, a congruência e a solidez dos discursos instituídos e aproxima elementos com sentidos incongruentes, produzindo, assim, um discurso poético com efeito dissonante. A ironia, ainda consoante a Orlandi, contempla a literalidade e simultaneamente a desloca, produzindo um estranhamento, portanto, é um modo de significar que constitui o processo em que, na linguagem, o sujeito-poeta se nega e se reconstrói, e nesse processo de reconstrução a ironia assume um efeito de discurso crítico. A condição de sujeito submerso em um espaço pós-colonial reflete uma interação complexa entre língua

história e meio ambiente denunciando em regra um senso de deslocamento e inadequação linguística da parte do sujeito de escrita pós-colonial, em particular quando as origens culturais e geográficas desse sujeito não se encontrem no espaço colonizado onde se realiza essa escrita (ASHCROFT apud Monteiro, 2003, p.53).

Knopfli vai apresentar em sua obra este sujeito que, não sendo o negro escravizado nem o mestiço, passa após o período de libertação do sistema colonialista, a sofrer por não fazer parte incisivamente da formação discursiva totalmente inserida na luta pela libertação do jugo europeu.

No período de transição (de colônia à independência) da história moçambicana, muito se produziu em termos literários, porém não era qualquer obra que podia ser publicada. Se antes era a metrópole, através de seus postos administrativos, que vigiava as publicações, depois, no período pós-independência (após 1975), passou a ser a FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique) que autorizava o que poderia ser publicado dentro do contexto revolucionário. Monteiro (2003, p.27) vai apresentar uma entrevista na qual Knopfli fala sobre o discurso da FRELIMO. Afirma o escritor que “[...] Quando a FRELIMO tomou conta do poder, o inimigo era o português, estou convencido disso. Claro que havia um certo racismo, aliás compreensível, mas, mesmo aí, os brancos eram identificados com os portugueses”.

Alguns escritores, conforme nos indica Laranjeira (1995), descendentes de portugueses, acabaram saindo da sua terra natal para países europeus, por se sentirem deslocados. Começam a publicar, desde então, principalmente, em Portugal. Knopfli foi um destes escritores que, mesmo saindo de Moçambique, não deixou de escrever sobre a ilha e de reivindicar ser sujeito nascido e criado na África. O que revela também em entrevista:

A verdade é que eu nunca poderia sentir como um europeu. Porque eu era só filho de europeus. A Europa para mim era só uma ideia [...] e todas as minhas vivências, aquelas que me tocavam mais de perto o coração, a não ser as culturais, eram todas de origem africana. [...] Eu nunca reivindiquei a nacionalidade moçambicana, só reivindiquei um facto, [...] de ser africano” (MONTEIRO, 2003, p.26).

É este sujeito cindido e híbrido que vai aparecer na obra knopfliana, que ao sentir-se fora do lugar põe-se em marcha a um outro espaço que não se configura como oposição do seu ponto de partida, ficando assim, em uma outra margem - a terceira, confluindo com o que Bhabha (2007) chama de entre-lugar.

Investigar a obra de um escritor das literaturas da África lusófona pressupõe trabalhar com as áreas de estudos que reveem a condição colonial em um aspecto menos binarista,

deve-se, conforme Hall (2003, p.108-109), pensar a diferença entre colonizador e colonizado não em termos de um “antes” e um “agora”, mas os binarismos devem ser relidos como formas de transculturação, de tradução cultural, de modo a romper com a ideia do dentro/fora do sistema colonial. Pensando a partir desse preceito é que Hall designa o termo pós-colonial não somente como um período histórico que descreve uma determinada sociedade ou época. O pós-colonial é um período que relê a colonização como um processo global com uma essência transnacional e transcultural, que vai deslocar as noções de centro e periferia, de modo que o global e o local se reorganizam e se moldam um ao outro. Então, não se pode pensar o pós-colonial como um período que encerra o colonial, com vistas a crer que os efeitos do colonialismo já se desfizeram com o passar dos tempos.

Pensando o seu trabalho como estudiosa das literaturas africanas, Leite (2012, p.317), vai trazer um aspecto importante, a seguir, para quem pesquisa o discurso literário advindo de um contexto histórico tão complexo: “É essa tensão entre o epistemológico e o cronológico que se revela produtiva. Uma vez que as relações que caracterizam o “colonial” não ocupam agora o mesmo lugar – são movediças e insidiosas nessa era global – ou a mesma posição relativa, e podemos não somente tentar identificá-las, criticá-las, mas, sobretudo, desconstruí-las”.

É nesse espaço de desconstrução que se tem de verificar como a produção poética de Rui Knopfli se torna exemplar para desvendar a condição do sujeito híbrido que veio a se constituir a partir da ruptura com o espaço histórico homogeneizante e centralizador de poder. Se antes as regras culturais eram ditadas pelo colonizador, depois veio a se pensar o espaço cultural como uma relação de mútuas influências e já não se pode pensar, unilateralmente, em cultura do colonizador e do colonizado, mas na confluência entre essas culturas.

Importante pensar junto com Said (2011, p.510) que a sobrevivência a todo o processo de desagregação que ainda afeta o mundo está no modo como os sujeitos encaram os outros ecos, e se torna mais compensador pensar sobre os outros em termos concretos, empáticos, contrapontísticos, do que pensar somente sobre si mesmo. E isso significa não tentar dominar os outros, não tentar classificá-los, tampouco, hierarquizá-los e, sobremaneira, não reproduzir um discurso em que se exalta a própria cultura em detrimento de outra.

A construção da identidade no espaço colonial é uma passagem do psíquico ao político, num processo conflitante e ambíguo e como nos ensina Fanon (2008) esse espaço perturbador entre o eu colonizado e o Eu do colonizador vai instaurar a figura da alteridade colonial, de modo que a alteridade de um constitui a alteridade do outro inaugurando, assim, o hibridismo nesse processo relacional de configuração de identidades.

Com essa configuração híbrida do sujeito as formas culturais dominantes passam a ser “crioulizadas”, havendo, assim, conforme explica Hall (2003, p.34-35), a desarticulação de certos signos e a rearticulação de outra forma cultural com outro significado simbólico. É o que ele chama de “nova cultura”, que é advinda, então, das mesclas culturais do colonizador e do colonizado (pós-colonialismo). Essa “nova cultura” não poderá ser pensada como um retrocesso ao lugar em que se estava antes, mas sim considerar que há “algo no meio”, espaço da cultura em que o colonizado está submerso depois do pós-colonial. É de suma importância acrescentar que não somente o colonizado está submerso, mas também o sujeito descendente de europeu que nasceu em terras africanas está inserido nesse entre-meu simbólico-cultural, o que está latente na obra poética de Knopfli.

Em consonância com o que relata Bhabha (2007, p.20) é crucial passar a focalizar momentos e processos culturais que são produzidos na articulação de diferenças culturais e pensar que esses entre-lugares fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de

subjetivação, tanto singular quanto coletiva, que dão início a novos signos de identidade e criam lugares de colaboração e contestação, no processo que vai definir a própria ideia de sociedade. Pesquisar o discurso poético knopfliano vai corroborar com essa estratégia a que nos incita Bhabha: a de repensar os estudos culturais e literários, focalizando não somente no discurso opositor do binarismo colonizador/colonizado, mas fazendo emergir o discurso que está no entremeio dessa relação desigual.

Para entender essa forma de representação é primordial entender, conforme o autor, o que ele designa por lócus de enunciação, ou seja, o contexto e as condições sócio-históricas de produção e interpretação de um dado discurso. Esse lócus é atravessado por uma gama heterogênea de ideologias e valores sócio-culturais que constituem os sujeitos; é o “terceiro espaço” em que todo discurso contraditório e conflitante de elementos linguísticos e culturais interagem constituindo o hibridismo.

Ademais do que foi referido, observa-se nos poemas de Knopfli outras formas de expressar o sujeito dividido e híbrido que compõe sua obra. Através da relação dialógica com os escritores ocidentais (europeus e brasileiros), o sujeito poético knopfliano vai mostrar como as influências ocidentais fazem parte da constituição da sua obra e da sua cultura híbrida. Dialogando, então, com Pessoa no poema *O Poeta é um Fingidor*, quando enuncia: “Estabeleço assim dois mundos divergentes:/ A textura entristecida dos versos/ e a tristeza entretecida da alma” (KNOPFLI, 2003, p.222); com Camões em *Glosa de Camões*, ao recuperar a imagem da perenidade da vida: “Até que no tempo cesse anônimo/ o tênue sopro que ao tempo dou” (KNOPFLI, 2003, p.334) e, também, com Shakespeare, em *Glosa de Shakespeare*, ao cantar a brevidade da matéria: “Não chores por mim quando tiver morrido/ mais do que o tempo de meu corpo baixar à terra.” (KNOPFLI, 2003, 332). O poeta, além dos clássicos ocidentais, lê e é influenciado pela literatura brasileira, assim como grande parte dos escritores africanos de língua portuguesa. Faz-se bem lembrar que os brasileiros passam a ser lidos na África, principalmente, a partir dos anos 40, por haver uma identificação com o período de escrita de cunho regional que surgia nas narrativas de Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Jorge Amado entre outros. Na poesia, muitos escritores africanos liam, assim como Knopfli, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Vinícius de Moraes e seus contemporâneos que conseguiam cruzar o oceano e chegar às mãos de além-mar. Por isso, em sua obra poética, pode-se notar uma intertextualidade com esses consagrados poetas brasileiros que permearam sua produção poética. Essa influência está evidente em poemas como *A Pedra no Caminho*, *Terra de Manuel Bandeira* e *Nunca Mais é Sábado*.

A poética knopfliana ainda apresenta uma forte relação com o espaço da ilha de Moçambique, ao mesmo tempo, em que o sujeito poético versa em um tom saudosista falando da sua “Muipíti, velha ilha, metal remanchado, minha paixão adolescente”, ele vai revelando sua condição de não-pertença a este lugar que desde seu primeiro livro designou como *O País dos Outros*. São muitos os versos que expressam essa condição, que através do resgate do ambiente, da natureza, dos rios, de forma exemplar e evasiva vão desvelando o maior desejo do sujeito poético, como no verso que segue: “Mas retomo devagarinho as tuas ruas vagarosas” (2003, p.349). Enquanto não é possível de fato viver esse retorno, através do ato poético o poeta revela seu profundo sofrimento de não-pertença num tom melancólico, regado por *vozes ciciadas* e por um *som etéreo descarnando o silêncio*: “Assim arrasto a minha inutilidade/ e lembranças como feridas [...] / como o sonho esboroadado daquilo que não fui” (KNOPFLI, 2003, p.64). Ou ainda, ao dizer “[...] o orgulho que nada venceu, / nem o ser estranho na própria terra” (KNOPFLI, 2003, p.80).

O enriquecedor da obra de Rui Knopfli é justamente a capacidade de representar mundos tão diferentes e tão permeados pelo seu desejo de reerguer-se como sujeito, de permitir-se ser, num contexto em que ao sujeito era-lhe negado fugir ao sussurro. E nessa peleja contra o silenciamento, o silêncio se torna muito mais que eco, muito mais que gesto, é o próprio sentido mesmo de tudo, de si: “Escrevo contra o silêncio. Eu não tenho já nome aqui, a minha voz nasce no deserto, vertical e desnuda, e rompe lâmina cega, porém exacta; bate na pedra”.

Referências

- ABDALA JUNIOR, B. **Literatura, História e Política:** Literaturas de Língua Portuguesa no Século XX. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.
- BHABHA, H. **O Local da Cultura.** Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.
- _____. **O Bazar Global e o Clube dos Cavalheiros Ingleses:** Textos Seletos. (org.) COUTINHO, E. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2011.
- FANON, F. **Pele Negra, Máscaras Brancas.** Salvador: EDUFBA, 2008.
- HALL, S. **Da Diáspora:** Identidades e Mediações Culturais. (org.). SOVIK, L. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.
- KNOPFLI, R. **Obra Poética.** Lisboa: Editorial da INCM, 2003.
- LARANJEIRA, P. **Ensaaios Afro-literários.** Coimbra: Novo Imbondeiro, 2001.
- _____. **Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa.** Vol. 64, Lisboa: Universidade Aberta, 1995.
- LEITE, A. M. : **Estudos Sobre Literaturas Africanas.** Rio de Janeiro: EDUERJ, 2012.
- LOPES, O. & SARAIVA, A.J. **História da Literatura Portuguesa.** Porto: Porto Editora, 2012.
- MAZRUI, A. A.; WONDJI, C. (Ed.). **História Geral da África: África Desde 1935.** Vol. VIII. São Paulo: Cortez Editora; Brasília: UNESCO, 2011.
- MONTEIRO, F. **O país dos outros:** a poesia de Rui Knopfli. Lisboa: Editorial da INCM, 2003.
- ORLANDI, E. **Destrução e construção do sentido:** um estudo da ironia. In: Colóquio do Departamento de Linguística do IEL. Campinas: Editora da UNICAMP, 1983.
- PÊCHEUX; FUCHS. 1975 - **A Propósito da Análise Automática do Discurso:** Atualização e Perspectivas. In: GADET; HAK (Org.). Por uma Análise Automática do Discurso. Campinas: Editora da UNICAMP, 1993.
- SAID, E. W. **Cultura e Imperialismo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

Memória, história e sociedade: a incomum varanda do frangipani

Luciana Morais da Silva¹

Abstract: The Mia Couto writer's invited to visited an space of mith and magical elements, wherein he tell about an asylum that it was a fortress in the period of struggle for independence. In this place, the characters are built as a piece of the hearth, adding a variety of mechanisms to make a new world to live. However, your days bring problems and suffering that it will be overcome, gradually, with the help of the uncommon. The life of this elderly people that stay in the asylum is surrounded by difficulties, but they don't give up; unlike, they face every unhappy moment and fight with the help of supernatural features of your universe. The ghost has a new life in another world, discovering the traits of the other time. Thus, the characters are involved in a space narrated by a man, apparently dead, living among people with life. The narrative *A varanda do frangipani* builds new horizons, (re) signifying marks from the irruption of the uncommon in everyday life.

Keywords: Uncommon. Characters. Narratives Studies. Memory

Resumo: O escritor Mia Couto convida a visitar um espaço de elementos míticos e mágicos, em que ele conta sobre um asilo que era uma fortaleza no período de luta pela independência. Nesse lugar, as personagens se constroem como uma peça da terra, adicionando uma variedade de mecanismos para fazer um novo mundo para viverem. Entretanto, seus dias trazem problemas e sofrimento que vão sendo superados, gradativamente, com a ajuda do insólito. A vida das pessoas idosas que vivem no asilo é cercada por dificuldades, mas eles não desistem; ao contrário, eles enfrentam cada momento infeliz e lutam com a ajuda dos recursos sobrenaturais de seu universo. O fantasma tem uma nova vida em outro mundo, descobrindo os traços de outro tempo. Assim, as personagens estão envolvidas em um espaço narrado por um homem, aparentemente morto, vivendo entre as pessoas com vida. A narrativa *A Varanda do Frangipani* constrói novos horizontes, (re) significando marcas a partir da irrupção do incomum na vida cotidiana.

Palavras-chave: Insólito. Personagens. Estudos da Narrativa. Memória

o realismo não visa a reprodução minuciosa da realidade, mas só alcança êxito quando num personagem artístico entrosam de modo eficaz os momentos mais significativos de um período e de uma situação histórica. (JOZEF, 2006, p. 170)

A realidade presente em *A varanda do frangipani* convida o leitor a vivenciar as instâncias de um mundo pós-guerras, em que os idosos, frequentemente convivem com suas lembranças amarguradas do infortúnio de ter vivido a guerra e agora terem de (sobre)viver em um universo que os exclui. O convite elaborado por Mia Couto, escritor moçambicano, é feito por meio de um narrador onisciente, um *Xipoco*, que convive entre o mundo dos mortos e dos vivos. Percebe-se, nessa narrativa, a construção de uma realidade própria interna a fortaleza, onde homens e mulheres combatem pelo direito de serem ouvidos.

O plano do real empírico, vivenciável, está contemplado na narrativa através da descrição minuciosa da fortaleza, dos momentos históricos por que passam ou passaram as personagens, os quais são revelados pouco a pouco pelas palavras enunciadas por cada idoso ao serem inquiridos pelo recém chegado Izidine Naíta. Com base nisso, pode-se observar a elaboração gradativa do espaço, no qual vivem as personagens miacoutianas. A fortaleza colonial é o lugar de proteção, onde as personagens reúnem-se para conversar “abrigadas” sob a árvore do frangipani, contemplando o mar e ainda sonhando com outros e novos sentidos para suas vidas, como se vê reiteradamente nas passagens em que ganha voz Domingos Mourão, o velho português “assimilado às avessas na cultura da terra” (SILVA, 2012, p. 94).

Várias são as questões colocadas por essa narrativa, desenvolvendo múltiplas interpretações significativas para suas marcas constitutivas. O fantasma, narrador da história, por exemplo, é um ser multifacetado, que conjuga em si visões atemporais, já que capaz de habitar tempos e espaços diversificados. Izidine Naíta, homem em quem o fantasma Mucanga deve estrear no mundo dos vivos, é também ponto central de leitura, pois parece ter esquecido uma cultura, mas acaba embebedado por ela. Entretanto, as variantes que se conjugam na diegese não cessam, ao contrário, se acumulam, forjando uma panóplia de questionamentos sobre a constituição daquela comunidade que é cunhada no interior da fortaleza colonial, do asilo, onde os idosos trocam experiências e se unem para desvendar caminhos diversos e memórias das histórias.

A leitura de *A varanda do frangipani* promove-se pelo questionamento em torno da constituição das memórias e como sua consecução interfere na base da narrativa, pois os elementos, que compõem a narrativa, são movimentados pela busca do saber contido nessas memórias, as quais se confundem entre o físico e o metafísico, o sólito e o insólito, com histórias profundamente dolorosas, mas também dotadas de um encantamento plantado, prioritariamente, pelas pequenas esperanças que surgem quer pela verdade, quer pelo uso da imaginação.

Os universos elaborados por Mia Couto fundam-se em uma busca por desvendar mistérios, que se colocam como base para a constituição da narrativa. Contudo, o mistério em torno do assassinato acaba relegado a um segundo plano, principalmente quando a irrupção do insólito dá margens para que se deixe de querer descobrir apenas os culpados para um crime, porque os mistérios que circundam a fortaleza gestam encantamentos e questionamentos relacionados à própria existência do/no mundo. A manifestação do insólito forma uma gradativa dúvida em torno do discurso, deixando que homens e mulheres sejam inquiridos, mas que intuitivamente permitam o questionar, quando em suas vozes enuncia-

das tornam perceptível os matizes diversificados de suas constituições, possibilitando uma (re)configuração da/na história, ao serem vozes de um despertar entre o ontem e o hoje.

A irrupção do insólito na ficção apresenta-se, desse modo, como eixo central para a leitura da diegese, marcando com nitidez cenas do tempo e de tempos, ao por em evidência momentos que poderiam ser desgastes de um cotidiano ensimesmado e infeliz. O insólito, então, formula-se na base da narrativa, desde a voz do narrador até os meandros do saber dos mais velhos, atestando valor aos sem voz, porém pondo também em xeque os limites entre real e irreal. Há, com isso, uma constatação da ruptura de sentidos, formulada por uma narração que aponta para as diversas vozes que se conjugam para formar o todo ficcional, pois, ainda que haja um narrador principal, Ermelindo Mucanga, morto que retorna ao mundo dos vivos, quase obrigado por um ente mítico, o halakavuma, ser escamoso, mensageiro que transita entre os mundos dos vivos e dos mortos, tal qual o *Xipoco*, não se pode deixar de constatar a relevância das vozes que vão apresentando e se destacando na obra.

A construção da realidade evoca os mistérios em torno da investigação sobre um crime. Com a chegada de Izidine Naíta as personagens ganham voz e vez determinadas pelo inquérito em andamento; porém a ausência de certezas, demonstradas nos interstícios da investigação e nas atitudes do inspetor, ocasionam uma busca pelos verdadeiros culpados do assassinato, motivo que levou Naíta até o asilo. Sem grandes resultados efetivos, visto que, no decorrer da narrativa, o foco no crime abre portas para outros desequilíbrios e denúncias, pode-se perceber que os eventos insólitos acumulam-se na estrutura narrativa, com personagens cercados por elementos míticos e mágicos, que auxiliam desde o narrador até aos idosos.

Ao inquirir as personagens, o inspetor interfere em suas vidas, tornando-as testemunhas da história perpassada no interior da fortaleza e, de certo modo, até mesmo fora dela, pois não conseguem apenas relatar suas vivências mais recentes, mergulhando em suas emoções e realçando o ontem no hoje. O narrador fantasma, porém, é quem, beneficiando-se de sua nova capacidade em vida, exulta ao reaver seu passado, ainda que não satisfatório. Seu inconformismo é evidente devido à sua condição, nem morto, nem plenamente vivo, mas questionador em relação aos caminhos que o levaram até ali. A personagem-narrador é por si um ser insólito e que, por sua vez, traz as bases de um mundo insólito, onde rituais e magias fornecem o auxílio necessário a fuga das mazelas quotidianas.

O ápice da construção do insólito no interior da narrativa nasce a partir desse Ermelindo Mucanga, personagem-narrador, pois, como diz Lenira Marques Covizzi, o insólito “[...] carrega consigo e desperta no leitor, o sentido do *inverossímil*, *incômodo*, *infame*, *incongruente*, *impossível*, *infinito*, *incorrigível*, *incrível*, *inaudito*, *inusitado*, *informal...*” (COVIZZI, 1978, p. 26). Para a autora, nas estruturas da constante aludida como insólito, há um conjunto de irrupções de mesma natureza, que acabam sendo levantadas quando se trata do assunto, dentre elas têm-se:

ilógico – contrário à lógica; não-real; absurdo.

mágico – maravilhoso; extraordinário; encantador.

fantástico – que apenas existe na imaginação; simulado; aparente; fictício; irreal.

absurdo – que é contra o senso, a razão; disparate; despropósito.

misterioso – o que não nos é dado conhecer completamente; enigmático.

sobrenatural – fora do natural ou comum; fora das leis naturais.

irreal – que não existe; imaginário.

supra-real – o que não é apreendido pelos sentidos; que só existe idealmente; ir-realidade; fantasia. (COVIZZI, 1978, p. 36)

A manifestação do *insólito* teria, de certo modo, o caráter de asseverar um acontecimento, podendo indicar a subversão de dada realidade como única saída para encontrar respostas para um mundo alucinado. Dessa maneira, a assunção do inesperado na diegese indicaria outra forma de composição literária, que põe em relevo rupturas e “(des)razões”, fornecendo significados diferentes para os mundos que são forjados a partir de irrupções do insólito. Sua natureza de transgressão e de ressignificação promovem, por exemplo, na narrativa miacoutiana, memórias ancoradas em uma magia mítico-telúrica presente na terra e denunciada como inesperada e ilógica pelas próprias personagens, que apesar de necessitarem da ajuda do irreal para sanar os males de sua realidade, revelam questionamentos e, até mesmo hesitações, em torno de suas vivências quer físicas ou metafísicas.

Os sentidos despertados pelo *insólito* são corroborados pela narração de um fantasma, que conta uma história encharcada por irrupções do ilógico, em que memórias são suscitadas por um inquérito, o qual, ao contrário da expectativa, guia o inspetor à descoberta de um mundo mágico ilimitado, portanto. A investigação do assassinato, ou seja, a realidade que tenta desvendar o mistério em torno de um crime, ocorrido dentro de um asilo, é, justamente, estruturada ao lado de relações pautadas pela manifestação do insólito. A varanda da ex-fortaleza colonial, onde o frangipani está plantado, une ao seu redor pessoas que guardam traços de uma cultura polissêmica e ainda baseada em uma formação singularmente (sobre/extra)natural.

Assim, as dúvidas suscitadas na/pela personagem Mucanga corroboram a implementação de um contínuo questionamento na diegese, que revela o tema do insólito, como ruptura da realidade estabelecida, buscando, por meio da memória, instaurar novas formas de percepção do mundo a sua volta. Fonseca e Cury, a respeito das estruturas ficcionais do moçambicano, revelam:

ao mesmo tempo em que bebe nos costumes mais tradicionais, não os assume criticamente. Na verdade, são estratégias de tratamento linguístico postas em tensão. Há, simultaneamente, uma retomada da tradição, até com reverência, e sua proposital rasura [...] Os pactos de leitura desalojam o leitor dos lugares consagrados, levando-o a refletir sobre a situação compósita do modo como a cultura se apresenta, atravessada por afirmações e negações. Isso se dá, com frequência, quando seus textos põem em cena a figura do velho. (2008, p. 76)

O insólito seria, portanto, formulado a partir da negação do que é sólito, constituído por meio da negação, da rasura, da subversão. A ambiguidade entre as verdades subjetivas e as possíveis mentiras dos relatos demonstra-se como marca que desagrega o homem de seu espaço seguro, de suas crenças e certezas, principalmente, porque Izidine, o possível racional presente na narrativa, aquele que nega o mundo metaempírico, é quem necessita ser salvo, tanto pela magia da feiticeira Nãozinha, quanto pelo retorno do *Xipoco* ao seu estado de morto.

A constituição da realidade insólita, apresentada na narrativa, se faz pela acomodação do evento incomum, pois o mundo do asilo, espaço por si só estranho, é confrontado pela presença de uma investigação ordinária, mas permeada por explicações de fórum extraordinário. Nota-se que, os idosos encontram-se em entrecruzamentos, tornando possível o reconhecimento do ontem, para, deste modo, atingirem a sabedoria caracterizada pela fé em uma natureza mítico-telúrica auxiliar. Entretanto, a sabedoria dos mais velhos é posta em questão pelo inspetor, ainda que defendida por Marta. Assim, a ideia da dúvida é recolocada em questão, mas com um caráter diferente, pois a oscilação não se faz diante dos fatos insólitos. O insólito é parte do cotidiano, das ações comuns ao espaço do asilo, onde os velhos convivem com a magia de suas crenças e com as desgraças de suas vidas.

Há uma “rasura” observável em *A varanda do frangipani*, que se constrói na reiteiração da mudez a que estão submetidos tanto os idosos quanto o narrador Ermelindo. Aos idosos, só é possibilitado falar, contar histórias, para sanar as dúvidas do inspetor Izidine Naíta, também uma personagem difusa, já que habitado pelo fantasma está à beira da morte. Mucanga, por sua vez, só pode “narrar” após reviver, contudo, sabendo da pouca duração de sua nova vida.

Com uma carga de estranheza multiplicada pela indefinição de seu próprio significado variado e contraditório, o insólito se coloca como uma marca de narrativas que se caracterizam, em geral, por criticarem o sistema posto na/pela realidade referencial. As várias vozes que unidas vão narrando:

cruzam-se num tempo e num espaço de paz, mas transportam consigo passados diversos[,] que compõem a multiplicidade actual do homem moçambicano e que apontam para um futuro nem sempre risonho pela divergência entre os valores da tradição e os de uma modernidade ditada pelo desapareço a essa tradição. E é nesse contexto que os velhos não têm lugar e que se subvertem a ordem do mundo... (CAVACAS, 2001, p. 16)

A escrita miacoutiana possibilita, então, que sejam ouvidas “as vozes múltiplas da vida social” (AFONSO, 2004, p. 296), permitindo, a quem o ler, imiscuir-se por entre os caminhos do simbólico e do histórico, testemunhando vozes que se ressaltam, esquecidas em um asilo, mas que narram o esfacelamento de seu mundo, agora talvez apenas sonhado. A narrativa é composta por personagens que, como afirma Maria Fernanda Afonso, são:

o mosaico colorido de Moçambique, uma nação no cruzamento de vários países. Todos estes homens negros, brancos, chineses, indianos, gordos, velhos, deficientes, marginais, esfomeados, que povoam as suas estórias parecem na sua enorme simplicidade seres extraordinários que deambulam nos limites da vida, num espaço onde o sonho se confunde com a realidade. A morte persegue-os, mas em geral, é ela que dá um sentido a sua existência, que os situa no espaço do sagrado. (2004, p. 374)

Na narrativa, as personagens e suas relações interpessoais constituem um mosaico. Eles (sobre)vivem em um espaço onde sonho e realidade se misturam, no qual vão revelando suas características multifacetadas, suas origens díspares, mas que os formulam como indivíduos únicos. Seus relatos revelam pouco a pouco o hibridismo de sua formação, enquanto denunciam as mazelas que os guiaram até o asilo. Tais personagens amalgamam traços do ontem ao descontínuo hoje, transformando-os em seres que vivem na contemporaneidade, mas que guardam em si uma tradição “ancestral”.

A narrativa formula-se por meio de memórias diversas oriundas dessas personagens múltiplas, que são resultado também de seus cruzamentos identitários. Suas memórias refletem os estilhaços de suas vidas, demonstradas por meio do relato das memórias, as quais perpassam a narrativa como indicação dos caminhos certos a serem seguidos, principalmente, por que as personagens parecem sobreviver devido aos conhecimentos tradicionais advindos de suas culturas e de suas vivências, que pouco a pouco são reveladas a Izidine. Entretanto, os acontecimentos narrados pelas personagens não refletem apenas a verdade, visto que essas são múltiplas no espaço do asilo, referindo-se às suas vidas e às suas imaginações, que geram versões para o mesmo crime e, também, variantes para narração de suas memórias.

O escritor constrói um espaço recoberto por memórias, que são forjadas pelas marcas identitárias, as quais constituem o próprio ser moçambicano, portanto, membro daquele pequeno grupo, visivelmente maculado por suas escolhas pessoais e comunitárias. Indica-se, por conseguinte, uma não alienação dos moradores do asilo, que, a despeito da dor e sofrimento de sua prisão involuntária, conseguem fugir aos ditames do cotidiano, narrando uma nova cartografia da história, com matizes mais coloridos e com os matizes da realidade social moçambicana (FONSECA e CURY, 2008, p. 76).

Nesse sentido, há, na ficção miacoutiana, um ser mítico, o narrador fantasma, os poderes de uma velha bruxa, o jovem idoso ou um idoso jovem, mágicos e incomuns, do mesmo modo que a varanda, onde está plantada a árvore do frangipani, depositária das referências insólitas de seu entorno. A varanda permite o sentar-se à janela, do mesmo modo que o escritor, vislumbrando a possibilidade de estar aberto a novas histórias e diferentes experiências (COUTO, 2009). O “estar aberto”, dentro do contexto da varanda, símbolo de inúmeras probabilidades, admite a crença em um mundo que, apesar de condenado a lembranças infelizes e do medo decorrente disso, tece a esperança, que pode ser ceifada, por vezes, pela violência, mas que pode, ainda, resplandecer nas atitudes de subversão engendradas pelas personagens, também narradores de suas histórias.

O “estar aberto” e capaz de sentar-se próximo à janela, ganha vida no enredo que dá voz e vez aos esquecidos. Ao transformar “os idosos em [...] espécie de cronistas” (FONSECA e CURY, 2008, p. 79), Couto lhes garante a experiência do narrar. Afinal, “o valor das ideias criativas está em que, tal como acontece com as ‘chaves’, elas ajudam a ‘abrir’ conexões até então ininteligíveis de vários fatos, permitindo que o homem penetre mais profundamente no mistério da vida” (VON FRANZ, 2008, p. 428). O “mundo das ideias”, presente no corpo narrativo do autor, leva à percepção da obra do artista, que pode ser entendida como fruto de uma cartografia interior (COUTO, 2009, p. 78), fazendo com que os lugares cheguem vestidos com projeções imaginárias (COUTO, 2009, p. 78).

Dessa maneira, a obra miacoutiana envereda-se pelo mundo mágico da memória, com homens e mulheres capazes de cruzar os limites entre o sólito e o insólito, despertando “projeções imaginárias”, as quais os auxiliam em seus cotidianos sufocantes e em busca de equilíbrio. As ideias que cercam as vozes das personagens revelam a opressão que lhes é imputada pela sua própria morada, onde os algozes avizinham suas vidas, tomando-as para si sem explicar ou discutir. A morte, provavelmente cercada de dor e sofrimento, gesta-se, na narrativa, como uma saída feliz, possibilitando por meio sólito o caminho insólito, já que um homem é assassinado por arma de fogo devido ao desaparecimento inesperado de armas que armazenava, inescrupulosamente, no asilo.

A linguagem e os temas abordados por Mia Couto conduzem a diversas discussões, com marcas características do discurso cotidiano e preocupado com o olhar no hoje, mas sem esquecer-se de um saber próprio do passado, consciente, portanto, da importância da memória para a construção de conhecimento. O escritor promove uma caminhada por seu país, Moçambique, conflitante entre o ontem e o hoje, fazendo perceber-se que é no contato com a pátria que se aumenta a capacidade de ficcionalizar o mundo a sua volta, o cotidiano de um mundo que é o seu, mas que se encontra em constante (re)descoberta e (re)invenção. Dessa maneira, Couto preocupado com as mazelas de seu país evoca debates sobre o cotidiano, focalizando, por exemplo, moradores de uma ex-fortaleza colonial, que, ao invés de lar, lhes parece uma prisão. Seus sentimentos são revelados pela via da memória, sedimentando, então, as descobertas do inspetor devido aos saberes dos idosos.

Nota-se que os sentidos são mostrados na narrativa pela palavra, por um conjunto de argumentos e explicações forjados pela escrita, que vai se estruturando para formar uma narrativa híbrida, em que os temas problemáticos juntamente com os laços desenvolvidos a partir da memória constroem um texto de estranhamento e identificação. Nele, as vozes narrativas são evocadas para configurar o futuro de uma investigação, que só vê resultados através do encontro com a memória, demonstrando assim, que os elementos insólitos manifestados na narrativa são ativados para amenizar as dolorosas marcas que corroem as personagens, as quais conseguem narrar dor e sofrimento, contudo, com um tom esperançoso reiterado a cada nova linha.

Maria Fernanda Afonso, tratando da escrita do moçambicano, observa que:

Mia Couto revela os aspectos cruéis da sociedade moçambicana colonial e pós-colonial: situações de tirania, desigualdades sociais. Todavia, o universo ficcional de Mia Couto desvela uma maneira fora do comum de olhar o mundo, de sonhar a realidade, de lhe proporcionar um tratamento que a transfigure. Não se trata de qualquer realização; pelo contrário, o texto alimenta-se da constatação de factos que pertencem à realidade quotidiana. [...] Mia Couto instaura a desmesura do invisível no visível e reafirma a dimensão mítica da criatividade moçambicana... (2007, p. 548)

A estrutura mnemônica admite um estar aberto a novas experiências, brincando com a efetiva constituição da memória e, ainda, com o modo como a imaginação interfere em sua consecução. A memória, insistentemente evocada na narrativa, embebe-se do retorno ao passado, do mergulho nas vivências subjetivas, possibilitando o acesso aos conhecimentos e percepções dos questionados no asilo. Assim, ao misturar o ontem e o hoje, Couto demonstra, conforme perceberam Fonseca e Cury, que:

ao velho, se lhe falta força para o trabalho, sobra-lhe experiência para ser transmitida aos mais novos.

Em A varanda do frangipani, fica expressa a crítica aos novos tempos que calam a voz dos sábios anciãos, cujas histórias não interessam a ninguém. [...] as histórias contadas pelos velhos segregados no asilo não os legitimam como transmissores da tradição. (2008, p. 80)

As histórias narradas circulam entre memórias, construídas pela lembrança e, ainda, pela imaginação. Em busca de permitir aos idosos narrarem, não suas histórias, mas cenas de um crime, observa-se a construção de uma narrativa de questionamentos, que, porém, põe em xeque o próprio ato de narrar, de revelar fatos, especialmente pelas respostas, que, por vezes, fogem ao questionamento. O percurso até o passado ocorre principalmente pela (re)composição de memórias, colhidas por Izidine, mas em constante contato com o ontem, promovendo uma “confiscação afectiva do passado” (AFONSO, 2004, p. 433) em que se conhecem tanto os fatos quanto as emoções envolvidas na lembrança. Para Maria Fernanda Afonso, o espaço discursivo da narrativa:

torna-se o lugar de encontro das diferentes estratégias relativas à representação de dois pólos da condição humana: o sonho e a realidade. [...] cria, por vezes, para lá da realidade dos sentidos, situações que se afastam do comum, provocando a perplexidade, originando uma atmosfera particular que se torna mediação entre os mundos visível e invisível. Sonho e realidade confundem-se, pondo em evidência um feixe de significações... (2004, p. 348)

A narrativa do autor revela uma inovação da linguagem, que permite a palavra transpor o significado comum, alçando-se a um estado encantado e de encantamento. Sua execução entretecida por lembranças acarreta em uma obra híbrida, reunindo as matizadas formações identitárias que compõem o asilo. E é devido ao percurso pelos sentimentos das personagens, presente em cada narração individual, que a obra imiscui-se pela busca, através de sentidos diversos, da (re)composição de um mundo pelo encontro com traços de memórias em descoberta, já que nem sempre vividas, mas também imaginadas.

A construção gradativa de imagens despertadas pela memória torna perceptível o acesso a um universo de sentido próprio àquelas pessoas, mas também à realidade moçambicana ou de qualquer país que tenha passado por longos períodos de conflito armado. A angústia demonstrada na fala das personagens, assim como as invenções que permeiam suas histórias, revela uma releitura crítica da História, que ao subverter o discurso comum, corriqueiro, permite uma leitura da história dessas personagens como um pequeno relato dos assassinatos vistos em tempos de guerra ou pelas “sobras da guerra” (COUTO, 2007, p. 136). Percebe-se, com isso, que o assassinato de Vasto Excelência, o crime que Izidine Naíta fora designado para investigar, movimenta a narrativa desde o início, permitindo aos idosos poderem narrar as histórias de suas vidas, testemunhando múltiplos sentidos para o mundo ao seu redor.

Observa-se que é na recomposição mnemônica que as personagens mostram a importância da palavra, da construção de sentidos através da narração de suas histórias, de trechos de suas vidas, configurando para Izidine relatos de (re)condução à sua cultura de origem. Ao ancorar suas memórias por meio de viés insólito, as personagens reúnem em suas lembranças imagem e ação, atuando como contadores e, ainda, como participantes de uma história que se cunha na cadência do narrado, conforme vai revelando Ermelindo Mucanga, o *Xipoco* narrador. A narrativa miacoutiana permite essa leitura, pois é a experiência a fornecedora das bases para a manutenção do “ciclo dos sonhos” (COUTO, 2007), do qual trata a personagem Marta Gimo, um ciclo de transcendência e aprendizado, em que se permite uma manutenção do imaginário, com o intuito de ausentar-se das mazelas e desilusões quotidianas.

Os sonhos despertados na varanda do frangipani, construídos pelo elenco de seres idosos a volta de uma árvore, é entretecido pelo mergulho em memórias, que são gestadas a partir de um olhar na/para a realidade. Focaliza-se, desse modo, um contínuo encontro com os saberes de ontem e de hoje, forjados pelas vozes de idosos apropriados de seus direitos, porém astutamente conscientes do poder presente nos elementos insólitos que os cercam. Sua percepção da magia em seu entorno dá-se, prioritariamente, pela narração de suas memórias, de seus conhecimentos de outras vidas, quer perdidas em um tempo passado, quer ausentes do mundo dos vivos.

Todorov, *Em memória do mal, tentação do bem* (2002), discorre a respeito do valor gregário da memória, que possibilita ao homem compartilhar lembranças, as quais seriam, conforme Bergson, o progresso contínuo do passado que toma o futuro, conservando o passado até sua atuação no futuro (BERGSON, 2010a, p. 19), seja por ensinamento a outrem, seja pela recuperação mnemônica, providenciando a experiência necessária à vida. Em *A varanda do frangipani*, as histórias e eventos são contados, narrados como frutos da memória, da percepção de mundo, em que há a convocação do uso da oralidade na diegese, com personagens que “asseguram, pelos rituais de contação, [observados na narrativa,] a personificação do antepassado e a valorização de sua palavra, tornada viva na história que é contada” (FONSECA e CURY, 2008, p. 79).

As personagens acabam atuando para além de seus papéis, elas se renovam a cada história, contribuindo para que se perceba a constituição da memória individual – refere-se aqui a concepção de uma memória obtida pela percepção do indivíduo, formada na mente humana e com ação involuntária (BERGSON, 2010) – como necessária para a estruturação da obra. Pode-se notar que os sentidos contidos na narrativa, tanto sólitos, quanto insólitos, são aguçados pela estruturação de uma obra que trabalha com impressões diversas, já que o inquérito do inspetor elabora-se pelo contato oral e físico com os elementos de sua terra, e também com a recepção das memórias subjetivas, ainda que solicitadas de modo objetivo e racional. As perguntas e respostas levam-no ao encontro consigo mesmo, seja pelas lembranças oriundas do narrar, seja pela visão e descoberta de elementos míticos e mágicos em seu entorno, denunciando, conseqüentemente, a existência do inesperado.

O escritor constrói um narrador autodiegético – personagem que participa ativamente do campo das ações –, que é também onisciente, pois consegue revelar algumas sensações e revelações íntimas das personagens, sendo interdita apenas sua conexão com Izidine nos momentos de intimidade. Por vezes, esse narrador cede espaço para as vozes das demais personagens no decorrer do texto, deixando que todos os interstícios sejam apresentados ao inspetor diretamente por seus interlocutores, sem sua real intervenção. Contudo, a (sobre)vivência da personagem-narrador é revelada por sua relação contraditória com os mundos em que convive.

O narrador Ermelindo Mucanga, um “passa-noite” (COUTO, 2007), é o *Xipoco*, um simples carpinteiro que morrera, ainda na época das guerras, mas que, no pós-guerras, transformar-se-ia num herói. Entretanto, seu grande questionamento acaba sendo a respeito da real razão de passar de um “ninguém” a herói, pois não se considerava digno de tal. Ao renascer, por ordem do halakavuma – ou *pangolim*, ser conhecido como um mamífero coberto de escamas, que segundo a crença popular em Moçambique é capaz de transitar entre o céu e a terra, ou seja, entre o mundo dos vivos e o dos mortos –, o outrora morto passa a habitar os interiores de Izidine Naíta, aquele que deveria investigar a morte de Vasto Excelêncio, diretor do asilo. A personagem incorporada pelo fantasma é um inspetor de polícia designado para descobrir os assassinos de Vasto, tendo sete dias para dar fim à investigação.

A “hospedagem” do morto nos interiores de Izidine permite que se adentre o tema do duplo. A literatura do insólito tem constantemente abordado a temática do duplo, focalizando narrativas que apresentam a coexistência entre dois seres em um mesmo corpo, ou que tendem a problematizar a convivência de dois. Esse tipo de narrativa extrapola os limites da racionalidade ao colocar dois elementos, que poderiam ter características próprias, confrontando-se no corpo narrativo, sem deixar brechas para explicações, como ocorre na narrativa do moçambicano, em que os dois são um ao dividirem um só espaço narrativo.

A personagem Ermelindo habita o outro, pensa o que ele pensa e, ainda, sente o que ele sente, sendo-lhe interditado apenas permanecer durante intimidades de Naíta. As duas personagens masculinas, que se unem em um único corpo humano, apresentam-se como duplo uma da outra. Elas demonstram sua dualidade diante da apresentação de opiniões díspares que emitem ao longo dos eventos. Mucanga não se incomoda com o resultado da investigação, no entanto, Izidine é consumido por não o conseguir logo. A morte transforma Mucanga em alguém sem memória, mas a incorporação e o retorno ao mundo dos vivos permitem-lhe tornar-se “omnínésico”, vivendo de regresso em viagem de ida e volta (COUTO 2007, p. 114). O destino de Naíta, por sua vez, é incerto, sobretudo devido ao seu desconhecimento do mundo que o envolve.

A capacidade de o morto retornar ao mundo dos vivos dialoga com o conceito de narrador também onipresente, a quem é permitido tomar consciência, no plano das ações narrativas, do cotidiano das demais personagens. E é nesse sentido que o narrador revela sua insólita vivência, incorporado em outro, dividindo seus pensamentos e suas ações, sem o conhecimento de Izidine sobre o fato. Logo, o narrador pode estar em dois planos narrativos, conhecendo efetivamente os sentimentos das personagens, sem pedir ou perguntar e, ainda, narrando um passado distante, reavivando-o como se próximo fosse.

No entanto, o narrador onipresente e onisciente miacoutiano, que retrata os acontecimentos, é um ser “falível”, porque, sendo ele mais uma personagem, é um morto que teve medo da vida. A capacidade de voltar a lembrar de seu passado também o remete às tristezas desse retorno, já que amava uma mulher desconhecida, trabalhava como carpinteiro em benefício dos “algozes” de seu povo, e, por fim, nem ele sentia-se pleno em sua vida. A morte garantiu a Mucanga a possibilidade de ouvir histórias dos vivos, por morar ao pé da frangipaneira, e, assim, perceber que seu maior infortúnio foi não ter quem chorasse por ele em sua morte, pois, sem parentes ou amigos, ele “nunca soube viver, mesmo quando era vivo” (COUTO, 2007, p. 17). Como se pode observar no relato do fantasma narrador, há uma constante interação sua na narrativa:

Não podia deixar aquele moço morrer, afundando-se num destino que já me fora revelado. Preferia sofrer a condenação da cova, mesmo sujeito a promoções de falso herói. Nessa manhã, eu saí do corpo de Izidine Naíta. Restreava assim minha própria matéria no mundo, fantasma de existência própria. [...] Olhei o mundo tudo em volta se inaugurava. E murmurei, com a voz já encharcada:
- É a terra, a minha terra! (COUTO, 2007, p. 139)

Ao longo da obra, as intervenções do *Xipoco* são cruciais para a instalação e manutenção do insólito, visto que ele participa de uma variedade de episódios incomuns. O morto decide deixar o corpo do outro, escolhendo caminhos diversos, com o intuito de se libertar da prisão do corpo de outro, afinal, seu coração não tinha sido enterrado, estava ali, “reflorindo no frangipani” (COUTO, 2007, p. 139).

Ao transitar entre história e memória – concebe-se história no sentido da apreensão dos relatos que partilham da História fatural do país, já memória cunha-se a partir da percepção bergsoniana, que remete ao retorno do passado, materializando-se em um futuro vivido através da experiência, pois a memória discutida seria a que advém espontaneamente –, o narrador demonstra a debilidade de seu discurso, pois, mesmo conhecendo o íntimo das personagens, configura-se como um narrador passível de dúvida, questionante e questionável. O duplo de Izidine cobiça seu lugar. De início, a ida para o mundo dos vivos revela-se como ordem do halakavuma, porém, no decorrer da narrativa, o fantasma habitua-se a ser novamente olhado e sentido como vivo, mesmo sabendo da brevidade de sua estada entre esses, com o que reitera sua fragilidade, ao desejar permanecer no outro, ser o outro, abrindo mão, de certo modo, de sua existência individual, una.

Dessa forma, remetendo ao narrador discutido por Todorov, em *Introdução à literatura fantástica* (1992), tem-se um desvio no campo do discurso, que corrobora a dúvida no plano da memória. A narrativa miacoutiana torna-se um espaço tênue de diálogos, visto que o medo do enfrentamento da realidade, bem como a loucura, fazem parte do cotidiano de suas personagens. De acordo com Umberto Eco,

para nos impressionar, nos perturbar, nos assustar ou nos comover até com o mais impossível dos mundos, contamos com nosso conhecimento do mundo real. Em outras palavras, precisamos adotar o mundo real como pano de fundo.

Isso significa que os mundos ficcionais são parasitas do mundo real. [...] tudo aquilo que o texto não diferencia explicitamente do que existe no mundo real corresponde às leis e condições do mundo real. (1994, p. 89)

O conhecimento prévio do mundo real somado à presença de um narrador participante do campo das ações permite ao leitor reconhecer-se em uma das personagens, como se habitasse a ficção ou como se estivesse em um recorte cotidiano. O narrador, sendo também personagem, induz a uma incerteza crescente frente àquilo que relata, visto que expõe um “eu” em conflito, ao promover a “identificação leitor-personagem” (JOSEF, 2006, p. 199). As dúvidas geradas pelo narrador adensam-se tanto por sua natureza insólita, quanto por sua constituição ancorada em um mundo real, empírico. Ermelindo Mucanga mostra-se vinculado ao plano dos mortos, já que é um fantasma, mas também preso ao plano dos vivos, em franco contato com os relatos dos idosos, que revela gostar de ouvir.

Com isso, nota-se que “a irresolução veiculada pela intriga se torna muitas vezes mais perceptível através do narrador coincidente com uma personagem” (FURTADO, 1980, p. 81). Assim, percebe-se que, sob esse aspecto,

o sujeito da enunciação está, por consequência, presente na história como uma personagem cuja importância pode variar de texto para texto, exprimindo-se na primeira pessoa e recorrendo por vezes a uma narração baseada em (ou constante de) diversos tipos de documentos fictícios, como as memórias, o diário íntimo, as cartas e outros. (FURTADO, 1980, p. 110)

Na obra, a personagem Mucanga que narra à história, em conjunto com o inquérito elaborado pelo seu duplo Naíta, o faz por meio do recurso a memórias, as quais colaboram para a solução de um crime. Todavia, a resolução do assassinato é entremeada por uma diversidade de manifestações insólitas, com as quais o inspetor Izidine entra em conflito, já que não acredita nesse tipo de irrupção. Seus argumentos, aparentemente céticos, desenvolvem-se no sentido de racionalizar os elementos presentes na fortaleza, ainda que no momento seguinte suas certezas acabem dissipadas pelo contato, por exemplo, com as escamas do halakavuma, como se pode ver em:

Um volume estranho no vestido chamou a atenção do inspetor. Retirou o chumaçudo objecto: era uma outra escama. Mostrou-a à enfermeira.

– Sabe o que é isto?

– Isso, caro inspetor...

– Me chame Izidine.

– Isto, Izidine, é uma escama de pangolim, o halakavuma...

– Ah, já sei. Esse que desce das nuvens para anunciar notícias do futuro?

– Afinal, você não esqueceu a tradição. Vamos ver se esqueceu outras coisas...

(COUTO, 2007, p. 96 – 97)

A natureza insólita, que cerca o asilo, não fora, então, completamente esquecida pelo inspetor. O homem investido por seu cargo esqueceu-se de sua essência local, porém “ele não esqueceu a tradição”, finalmente. Ao ser movido, desde a revelação sobre a escama, por uma aceitação do fenômeno insólito, a personagem deixa-se levar pelas situações e acaba em um gradativo retorno aos sentidos presentes na magia que envolve aquela fortaleza.

A narrativa reflete, portanto, sobre o próprio processo de composição, tratando a personagem do inspetor como um ser externo ao mundo construído internamente no asilo. Observa-se, por conseguinte, que há uma “hibridez [que] surge como [...] característica fundamental da estética pós-colonial, originando interações entre sistemas linguísticos, religiões bíblicas e crenças animistas, imaginários e cosmogonias que impregnam o racionalismo ocidental do poder sobrenatural dos espíritos” (AFONSO, 2007, p. 549). O insólito irrompe unindo traços diversos, que se conjugam para formar uma narrativa híbrida, em que um homem é capaz de ser habitado por um morto de sua terra, ainda que negando a realidade insólita que o circunda. Ele é, portanto, parte de um mundo e colide-se com ele, pois como relata Marta:

o senhor nunca há-de descobrir a verdade desse morto. Primeiro, esses meus amigos, pretos nunca lhe vão contar realidades. Para eles o senhor é um mezungo, um branco como eu. E eles aprenderam, desde há séculos, a não se abrirem perante mezungos. Eles foram ensinados assim: se abrirem seu peito perante um branco eles acabam sem alma, roubados no mais íntimo. Eu sei o que vai dizer. Você é preto como eles. Mas lhes pergunte a eles o que vêm em si. Para eles você é um branco, um de fora, um que não merece as confianças. Ser branco não é assunto que venha da raça. (COUTO, 2007, p. 52)

Percebe-se que há uma falta de (re)conhecimento dos saberes culturais que, como uma doença, corrompe a “alma” das personagens, como é o caso do inspetor, incapaz de compreender seus iguais, irmãos de terra e pretos na cor da pele, e Marta, que nem acredita na vida, amargurada pelos males trazidos pela guerra, impressos em seus sentidos e argumentos. Izidine, o estrangeiro em sua própria terra, é levado por Marta, que reaprende a ter esperança dentro do asilo, a entrar em contato e estar aberto aos muitos significados atribuídos ao chão, aos conhecimentos presentes e apresentados na/pela comunidade composta pelos asilados. A esperança e a experiência contidas nas labirínticas memórias dos velhos oferecem a Naíta novas formas de olhar o mundo a sua volta, pois, após suas descobertas e aprendizados, o inspetor volta a perceber o mistério presente no asilo, permitindo que as vozes dos mais velhos ganhem valor documental, já que o fazem ampliar sua concepção do mundo, ao ver e ouvir pessoas descendo e adentrando as raízes de uma árvore, sem questionar ou temer.

As vozes evocadas, no decorrer da narrativa marcam uma relação emocional com o passado, permitindo um retorno sinestésico a acontecimentos passados, pois, como se observa, nas palavras de Bergson, a memória “a bem da verdade, ela já não nos representa nosso passado, ela o encena; e, se ela merece ainda o nome de memória, já não é porque conserve imagens antigas, mas porque prolonga seu efeito útil até o momento presente” (2010, p. 89). Tais memórias, presentes na narrativa miacoutiana, são descritas pela personagem Marta Gimo, como “flutuando mais leves que o tempo” (COUTO, 2007, p. 96).

O discurso memorialístico dos mais velhos, tal como o do narrador, “flutua”, à deriva no tempo. O mergulho em lembranças, que os permite retroceder ao passado, revela seres que abraçaram um animismo telúrico, crenças no porvir. O discurso do narrador já começa a expor sua fragilidade quando este se assume como morto. O que será um morto, senão alguém que perdera suas atividades entre os vivos, como o próprio narrador relata, mas que, também, não pode conviver com outros humanos, pois, pertencente a uma esfera diferenciada, próximo ao telúrico, é incapaz mesmo de lembrar, ou seja, de evocar simples memórias.

Mia Couto, apropriando-se da realidade referencial, ressignifica-a para indicar que, segundo Marta Gimo, os idosos “são pessoas, são o chão desse mundo que você pisa lá na cidade” (COUTO, 2007, p. 73). Logo, constituiriam, através de suas memórias, as bases para o novo Moçambique em formação. Tal imagem é corroborada na assertiva da personagem Domingos Mourão, português rebatizado em Moçambique, que encontrou na varanda sua morada final, deixando até mesmo sua esposa e conhecidos, por sentir-se como que assimilado pela Moçambique que ama: “Resta-me só este espaçozito em que me sombreio de mar. Minha nação é uma varanda” (COUTO, 2007, p. 47).

A concepção, descrita pela personagem, de a varanda representar o único espaço de convivência do grupo, assinala a falta de espaço na sociedade atual para esses velhos. Todavia, a narrativa põe em foco seus discursos, buscando no passado e trazendo pela memória a experiência, a qual poderia transformar o futuro. Nesse sentido, elabora-se, no interior do asilo, uma comunidade híbrida, que cedeu espaço para um português “renascer” imaginariamente, tornando-se parte do asilo, onde habita o insólito. De acordo com o próprio Mia Couto, “a transgressão poética é o único modo de escapar[...] à ditadura da realidade” (2009, p. 117), corroborando a ideia de seu caminhar pelo insólito ficcional. A personagem Domingos Mourão insolitamente cunha memórias imaginárias, pretendendo alcançá-las por uma memória poética, que marca seu discurso híbrido, já que imbuído da magia da terra.

A varanda constrói-se como o lugar do mito, do contato com o sagrado e, ainda, uma micronação inventada, na qual os velhos fazem-se ouvir pelo “de fora”, e todos, “brancos ou pretos” (COUTO, 2005, p. 88), podem renascer e mesmo “remorrer”. O escritor percorre diferentes veredas imagéticas, ao possibilitar que suas personagens transcendam o espaço do asilo, como ocorre com a personagem Domingo Mourão: “Eu quero a paz de pertencer a um só lugar, eu quero a tranquilidade de não dividir memórias. Ser todo de uma vida. (COUTO, 2007, p. 53).

A personagem Domingos Mourão remete à existência de uma memória nascente pelos sentidos, que tende a sobrepor as memórias “de outra vida”, visto que ele, desde que chegou a Moçambique, busca a transcendência por meio da alma que o preenche. Assim, observa-se que as memórias de homens e mulheres, nessa narrativa, são estruturadas a partir de um mergulho no passado, com vistas a buscar um renascimento simbólico para a nação existente no interior do asilo e, mesmo, de cada uma delas próprias.

Cada personagem conta sua história, desenvolvendo um leque de sensações provenientes dos acontecimentos que circundam suas vidas. Suas vozes trazem estilhaços de um tempo passado e dão encadeamento à narrativa, com visões e atitudes que acarretam posturas diferenciadas diante de cada situação. A maravilha divide o asilo com a angústia do aprisionamento. Contudo, a superação é obtida, tornando visível a capacidade de transição entre o mundo dos vivos e o dos mortos. Ao permitir mudanças várias, tanto do corpo quanto do espírito, a irrupção do insólito instaura-se e promove uma renovada esperança.

A narrativa leva o leitor a um mundo também descoberto por Izidine, que tenta apreendê-lo ao anotar, descompassadamente, a inquietante realidade no/do interior do asilo, abandonando, por vezes, a investigação que o levou até lá, pois o (re)encontro com sua terra torna-o mais apto a (re)ver(-se), permitindo-o sentir a magia de sua terra. Os relatos dos idosos, bem como suas consequências, compõem a construção desse texto, que torna o leitor também um participante, sendo levado a buscar, nos discursos dos idosos, a essência desse homem que funde, nos mistérios de sua existência, traços de uma tradição que se esvai.

Maria Fernanda Afonso observa que “o autor engendra um outro mundo através da magia e esta acaba por pôr em evidência uma grande ternura entre seres espoliados

de bens essenciais” (2004, p. 378). Em uma relação conflituosa entre o ontem e o hoje, as personagens, que aparentam muita fragilidade, tanto em suas histórias quanto em suas formas físicas, são infinitamente capazes de romper as barreiras entre vida e morte, e, portanto, fundam, na irrupção do insólito, o “poder” mágico que preenche suas vidas e as auxilia na reclusão frente ao mundo moderno, onde não teriam lugar.

Sendo assim, no espaço encantado d’*A varanda do frangipani*, Mia Couto desenvolve uma narrativa capaz de conceder igualdade aos habitantes do asilo, marcando, apenas uma certeza, que é a iminência da morte. Entretanto, trazida por um viés acalentador, ela não se mostra como fim, uma vez que é representada apenas como transcendência. Isto pode ser verificado na fala da personagem Domingos Mourão, quando este afirma que vai cumprindo “pequenas mortes, essas que apenas nós notamos, na íntima obscuridade de nós” (COUTO, 2007, p. 53).

Enfim, o insólito, em Mia Couto, permite que se caminhe por entre elementos maravilhosos, seres magnânimos e comuns, onde homens e mulheres extrapolam o limite da efemeridade e fragilidade humanas para purgar seu sentimento de incompletude, tornando-se seres que ultrapassam o limite entre vida e morte. O resgate da memória é auxiliar no que tange às mudanças promovidas na própria constituição do ser, visto que a formação do humano – ser humano – é apresentada pela experiência, sendo o desejo de transcendência o ponto de intersecção da lembrança e da forma como cada personagem lida com o mundo à sua volta. A essência dos relatos acaba tensionada pela imersão na memória, em geral, advinda pelos sentidos.

Referências

- AFONSO, Maria Fernanda. **O conto moçambicano: escritas pós-coloniais**. Lisboa: Caminho, 2004.
- _____. “A problemática pós-colonial em Mia Couto: mestiçagem, secretismo, hibridiz, ou a reinvenção das formas narrativas”. In: NÓBREGA, José Manuel da; MOTA, Nano Pádua de (Ed.). **Estudos de Literaturas Africanas - Cinco povos, cinco nações**. Atas do Congresso Internacional de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Coimbra: Novo Imbondeiro, 2007. p. 546-553.
- BERGSON, Henri. **Matéria e Memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. 4ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- _____. **A evolução criadora (1859-1941)**. São Paulo: Ed.UNESP, 2010a.
- CAVACAS, Fernanda. **Acrediteísmos**. Lisboa: Mar além, 2001.
- COUTO, Mia. **A varanda do frangipani**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. **E Se Obama Fosse Africano? E Outras Interinvenções**. Lisboa: Caminho, 2009.
- _____. **Pensatemos** – Textos de opinião. 2.ed. Lisboa: Caminho, 2005.
- COVIZZI, Lenira Marques. **O insólito em Guimarães Rosa e Borges**. São Paulo: Ática, 1978.
- ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares e CURY, Maria Zilda Ferreira. **Mia Couto: espaços ficcionais**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Horizonte, 1980.

JOZEF, Bella. **A máscara e o enigma**. A modernidade: da representação à transgressão. Rio de Janeiro: F. Alves, 2006.

SILVA, Luciana Morais da. **Novas insólitas veredas: leitura de A varanda do frangipani**, de Mia Couto, pelas sendas do fantástico. 2012. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

VON FRANZ, M. L.. “Conclusão”. In: JUNG, Carl J. **O homem e seus símbolos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008. [p. 417- 429]

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

_____. **Introdução à literatura fantástica**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

Literatura e ensino: o imperialismo da imagem eurocêntrica

Luzia Aparecida Oliva dos Santos¹, Antonio Aparecido Mantovani¹ e
Genivaldo Rodrigues Sobrinho¹

Abstract: This paper aims to propose some questions regarding the place literature has played in the school and the multiple ways that prevent the student to have an acceptable training as a reader within the standards required in social context. In the complex struggle involving literature and teaching, there is also the Indigenous and African culture as themes to be discussed in Basic Education as predict the regulating laws of these aspects.

Keywords: Literature; Teaching; Indigenous culture; African culture.

Resumo: Este texto tem o objetivo de propor algumas questões relativas ao lugar que a Literatura tem ocupado no espaço escolar e as múltiplas vias que impedem o aluno de ter uma formação aceitável como leitor dentro dos padrões exigidos no contexto social. No complexo embate que envolve a Literatura e o ensino, destaca-se, também, a cultura indígena e africana como temas a serem debatidos na Educação Básica, conforme preveem as leis regulamentadoras desses aspectos.

Palavras-chave: Literatura; Ensino; Cultura indígena; cultura africana.

Introdução

Propõe-se aqui refletir algumas questões no entorno da temática da literatura, do ensino e da presença dos elementos culturais africanos e indígenas em textos que circulam no espaço escolar. Permeiar esses assuntos demanda um longo estudo, pois o Brasil, enquanto projeto formado pelo discurso eurocêntrico, ainda se arrasta pelo chão infantil quando lhe são cobradas as lições de cidadania que abarcam a africanidade e a indianidade. Por ora, é necessário ater-se apenas a alguns pontos para dar conta do pretendido.

Pensar a vaga que a literatura ocupa hoje no espaço escolar e, em seu escopo, a africanidade e a indianidade, é abrir um canal com a História da colonização para visualizar, ainda que turvamente, o discurso instituído que emoldurou o Brasil pelas lentes e imagens do poder europeu e como se processou a intersecção entre os povos africanos e indígenas.

Mais de quinhentos anos separam o país do início de sua História “mal contada” pelo discurso “oficial” com uma trama que ludibriou de escravos a senhores, por meio de

¹ (UNEMAT/Sinop)

artifícios autenticados pelas mãos de escritores, viajantes-cronistas, pseudodescobridores, escrivães semiletrados, entre tantos outros dizeres que estamparam a tessitura do que se convencionou chamar de nação brasileira.

Uma nação pigmentada por uma diversidade cultural singular não vista em outros continentes na mesma proporção. Nasce coberta pelos matizes indígenas que não se curvaram docilmente à exploração, e vai, gradativamente, se descolorindo ao escravizar a cordialidade do povo africano por meio da História que enrubesce a face dos que a observam com acuidade até os dias de hoje.

Não há como desvincular os fios da História da colonização brasileira do discurso tecido ao longo do tempo nos textos literários disponíveis nos livros didáticos apresentados como instrumentos de formação de leitores no contexto escolar. Poucas iniciativas se apresentaram como portadoras de uma visão mais alargada que pudesse levar em consideração uma nação de povos de idiomas diferentes e de cultura ágrafa. A oralidade indígena sequer foi observada, uma vez que a presença do poder português impunha a condição econômica antes da cultural e dominava, também, por ser uma cultura de posse da escrita. O negro, em condição de escravizado, não teve espaço para imprimir em terras brasileiras sua língua, sua literatura e demais bens culturais nos séculos em que o país se ocupava territorialmente e as riquezas luziam pelo ouro, pedras preciosas, açúcar e madeira. São essas trilhas que irão convergir para as reflexões aqui suscitadas, que não serão amplas em virtude do espaço e objetivos, mas necessárias ante os acontecimentos sociais, políticos, culturais e educacionais por que passa o Brasil nos últimos anos.

1 A Literatura e ensino:

O primeiro ponto considerado ao se pensar acerca dos rumos que tem tomado o ensino no Brasil, no que diz respeito à Literatura, é que não há uma receita pronta que forneça o devido sucesso na empreitada de formar leitores literários em tempos de tecnologias abundantes nas mãos dos alunos que frequentam o Ensino Fundamental e Médio. Se não há, deve existir um caminho que aponte alguma estratégia lúcida para os docentes que se embrenham em tal tarefa. Entenda-se Literatura no sentido amplo, a que circula em suportes virtuais, nos livros de crônicas e contos, romances, tanto os produzidos na contemporaneidade quanto os clássicos.

Discutir ensino de Literatura contraria uma série de pressupostos teóricos e críticos elaborados a partir de concepções que remontam a Aristóteles e Platão, e que se estendem aos dias de hoje, em torno de significados encerrados na fruição ou na utilidade da arte. Para Frye (2000, p.13), “todo corpo organizado pode ser aprendido progressivamente; a experiência mostra que há algo progressivo sobre o aprendizado da literatura”. Assim posto, segundo o autor, é “impossível aprender literatura”, pois o que se aprende é “crítica literária”, uma vez que o corpo organizado chamado “arte” é que possibilita um estudo sistemático. Daí resulta outra questão: não se ensina literatura; ensina-se “crítica de literatura”. Quando se trata, então, de transitar entre ensino e a presença de textos literários, há que se considerar que o educando necessita de uma formação progressiva de leitura para que alcance um patamar qualitativo dentro do que se espera de sua formação estética. A capacidade de fruição da arte consistirá no jogo de transgredir os limites da imaginação e da realidade.

Acrescente-se, ainda, outro elemento intrínseco: se o panorama não é dos mais promissores na leitura de textos literários da cultura local, regional ou nacional,

imagina-se que não o é, também, quando se observa a presença dos textos da Literatura africana e de leituras que abordem a temática indígena. Nesse aspecto relevante dos estudos do pós-colonialismo, em que são trazidas a lume as vertentes culturais híbridas, nota-se uma resistência em se inserir no contexto educacional assuntos que permeiam a formação étnica brasileira. Raros os exemplos em que o espaço escolar subverte o imperialismo eurocêntrico da formação para discutir e desvendar os matizes que configuram a cultura brasileira. Entre os fatores que impedem essa construção mais transparente encontram-se o da formação docente em Letras e a dificuldade de organização de um *corpus* textual abrangente que concilie os objetivos de formação cidadã e literária concomitantemente.

Nesse novelo a ser desfeito em pontos, a seleção de textos apropriados ou relevantes para ocuparem o espaço escolar nem sempre é norteado pelas exigências específicas de formação progressiva. A leitura que o discente faz em casa praticamente inexistente, a não ser em raras famílias em que há consciência do valor que traz consigo na construção da cidadania. Nessas poucas famílias, o livro tem um espaço juntamente com o computador, o notebook ou o smartphone, nos quais o acesso ao texto, seja informativo ou literário, é possível. Noutras, o livro terá de ceder espaço ao arroz e feijão ou à fatura de água e luz. Os nós econômicos subtraem, na maioria das vezes, o suporte de leitura em casa, cabendo à escola o refúgio singular destinado à leitura de textos, entre eles o literário.

E a escola, com suas múltiplas funções atribuídas com o advento da pós-modernidade, também não consegue administrar tarefa tão laboriosa que é a de fazer o aluno, desde seus primeiros passos escolares, utilizar eficazmente a língua em diversas práticas sociais, sejam elas dentro e fora de seu espaço. No que diz respeito ao uso da língua portuguesa, pressupõe-se um rol de ações básicas ao aluno que vão desde um recado oral à leitura e interpretação de um poema, ou de um anúncio no outdoor, ou uma reportagem de revista.

O ser em formação depara-se com um universo de signos que vai além da letra e é provocado por um turbilhão de imagens fugazes, de traços, de cores, sustentados em suportes cada vez mais fáceis de adquiri-los. Em meio a esse mosaico, o profissional da Educação, em especial o formado em Letras, é desafiado a estabelecer linhas catalisadoras que permitam alinhar o conhecimento estético inerente ao texto. Diante da facilidade de leitura proposta pela televisão, por exemplo, em que o cidadão não precisa se esforçar para construir o significado do que ouve e vê, o texto literário surge como um oceano a ser atravessado, quando o aluno é convocado a ler, compreender e produzir significados. Habitado a recebê-lo pronto, apresentará resistência na recepção de textos que requeiram um pensar além dos limites da visão, desentranhando do tecido textual o simbolismo recoberto pelos artificios da arte.

Para que esse aluno seja direcionado com o mínimo de aproveitamento em sua formação como leitor, o formado para esse exercício é produto dos cursos de graduação, nos quais deveria aprimorar o conhecimento estético primeiramente, para, depois, lançar-se ao desafio da atuação docente. Reside nessa instância um conjunto de fatores que vão inviabilizando gradativamente a excelência esperada na formação de leitores.

O primeiro envolve a formação de profissionais que atuam na Educação Básica, na fase inicial, em que se alfabetiza o aluno e se inicia o processo de leitura. Esses profissionais, geralmente, são pedagogos e não tiveram um contato específico com o texto literário ou estudos que o instrumentalizassem para o trabalho com o texto artístico em fases iniciais. Quando há, configura-se por meio de disciplinas como Literatura Infante-Juvenil, de carga horária limitada, que não contribui de maneira eficaz para o profissional alcançar um patamar positivo no que compete à formação do leitor literário.

Ainda que pese o fator assinalado acima, há que se apontar outro aspecto ligado à inquietação oriunda da experiência que se tem com o trânsito entre a teoria discutida na graduação e a prática docente: por que os alunos perdem o fascínio pela leitura de textos literários a partir do quinto ano? Nota-se que, nas fases anteriores, há uma dileção pelo livro e pela fantasia das histórias. Credita-se a isso, obviamente, a fase de desenvolvimento em que se encontram, mas a motivação não deveria perdurar nas fases subsequentes? Que fatores contribuem para que a formação do leitor literário se disperse entre outras tarefas mecânicas do estudo da língua?

O que se mostra como inquietação e como lacuna também se soma ao fator que aponta para a moldura das matrizes dos cursos de Letras, nas quais há um sem número de desenhos na distribuição das disciplinas. A área de Literatura nem sempre é compreendida como parte integrante e natural dos estudos de linguagem. Muitas vezes é tratada como um estudo à parte, ou seja, isolado, destacando a Linguística e a Língua Estrangeira como eixos mais importantes.

Percebida a presença significativa de disciplinas voltadas à teoria, à crítica e à leitura de textos literários propriamente, ainda remete a paradigmas antigos, pautados em fases ou movimentos, escolas literárias separadas diacronicamente, apontando para a brasileira e portuguesa apenas. Esse modelo é a estampa nítida do que se importou da educação eurocêntrica, uma vez que a Literatura em Língua Portuguesa também deveria abarcar a africana. Mudanças nesse sentido foram iniciadas somente em instituições que possuem uma capacidade mais ampla de ofertar cursos de licenciatura em Letras com literaturas de diferentes culturas, como em algumas das mais renomadas universidades brasileiras, a exemplo da USP, desde a década de 70 do século passado.

Sentido o engessamento que há no modelo um tanto corroído, é que se percebe a urgência em dar mobilidade nesses estudos para que a Literatura transite de forma sincrônica entre o corpo da matriz curricular para que o aprendizado não se dê de maneira fragmentada. No movimento estabelecido a estudos mais amplos, é possível, por exemplo, criar situações de leitura em que literaturas de uma mesma língua se encontrem ligadas por um elo temático, seja ele de cunho ideológico, de formação do sistema de um país em comparação a outro, de projeto nacional político ou literário, dentre outros.

Nessa perspectiva, a experiência ao longo dos anos de atuação do curso de Letras, da UNEMAT, *campus* de Sinop – MT, mostra que a maioria dos currículos atuais não dá conta de formar um discente com uma visão de intertexto, se ele estuda a Literatura em partes estanques, distribuídas nos semestres/anos aos quais se dedica no Ensino Superior, sem a percepção de que há relações inter/multi e transculturais no conjunto de obras disponíveis no *corpus* de cada cultura. O estudo poderá ser dosado sim, respeitando-se a gradação de conhecimento a ser construído, mas não fragmentado em parcelas que excluem questões importantes do debate como a cultura indígena e a africana. Especialmente no Brasil, em que há uma estampa multicultural impressa, também, na Literatura, não há como desconsiderar esses elementos dos estudos pertinentes aos cursos de graduação.

As observações desses fatores contribuíram para que se propusesse uma matriz na qual se garantissem disciplinas de Literatura fundadas em autores do Brasil, África, Portugal e autores locais, para estimular a leitura de obras em Língua Portuguesa. Os estudos, a partir desse formato, passam a considerar que o graduando em Letras necessita de estabelecer as conexões possíveis entre autores e obras, de diferentes culturas, que se abrigam sob uma curvatura maior, a literatura. Dessa maneira, obras africanas, por exemplo, são estudadas concomitantemente com as portuguesas e brasileiras, sem que lhes pese o epíteto do fragmento, estudadas à parte, como se não tivessem em seu escopo as mesmas

condições estéticas, históricas, ideológicas e de estilo.

Ao lado da preocupação em entrelaçar obras de diferentes contextos, há, também, a questão legal, expressa na Lei Federal 11.645/08, que obriga o ensino de História da África, cultura afrobrasileira e indígena. Com a africanidade, o caminho torna-se um pouco mais aberto, em virtude da produção literária existente, que ainda merece atenção especial, e dos movimentos travados em torno de denúncias e proposições que tornaram a História desse povo mais visível. Com a causa indígena, há entraves muito mais agudos, quando se observa que não existe uma produção literária circulante no ensino, pois há um número restrito de escritores oriundos de culturas indígenas especificamente. O que há, no *corpus* literário brasileiro, por exemplo, são obras escritas pela alteridade que tratam da figuração do indígena. Sua História também é marcada por traços diferenciados, uma vez que, desde a “descoberta”, implantou-se um discurso em torno de sua cultura que a desestabilizou enquanto ser nacional pertencente a mesma esfera de europeus e negros que somaram na formação étnica brasileira. Segundo Santos (2009, p.16-7), “o emaranhado de dizeres tornou-se fundamental para a construção da imagem da nação que se desnudava: o território foi olhado, descrito e cobiçado pela incontestável colonização”.

Se o indígena foi apresentado por inúmeros textos como um homem desprovido de qualquer elemento que o nivelasse ao invasor, sua História foi-se autenticando por meio do mesmo discurso, alcançando na atualidade uma proporção desmedida no que tange à violência contra sua cultura, à invasão de suas terras e ao descrédito que lhe é imputado com os mesmos sentidos emersos de textos como os de Padre Anchieta e Padre Vieira. Se na gênese brasileira, a figuração do nativo se deu pelo motivo de os europeus não terem as noções de cultura que a contemporaneidade possui, a atualidade mostra claramente, seja pela mídia ou pelas ações culturais e do Estado, que a cultura indígena continua sob o estigma do ser diferente, o homem que não trabalha e que não se enquadra nos padrões do ser nacional. Os conflitos da terra estampados na mídia nos últimos tempos derivam justamente do tratamento destinado aos povos primitivos desde o primeiro contato que impregnou uma imagem distorcida no imaginário coletivo. Ultimamente, tem sido visto como uma ameaça aos fazendeiros, pois busca recuperar suas terras perdidas, uma vez que, isolados da sociedade em reservas muitas vezes improdutivas e distantes das cidades, para não incomodar o colonizador, agora não consegue sobreviver diante da escassez de recursos tão necessários na vida moderna da qual também faz parte. E o que dizer da presença dessa cultura no ensino?

Não há resposta à questão. Não há lugar para a cultura indígena nas escolas, senão em poucos textos canônicos que tematizam o indígena do ponto de vista do não-índio ou em raras ocasiões de datas comemorativas. O discurso que matizou a imagem do índio no Brasil teceu em sua rede nós muito fortes e difíceis de serem desatados em tempos de capital acirrado em torno das terras para o cultivo de grãos. A visão que se tem no Século XXI é de uma cultura mutilada pelas diferentes facetas do poder que se impôs desde o início da colonização e que se faz permanente. Uma das tentativas de amenizar a questão polêmica e urgente foi a criação de leis que deveriam contribuir para que as instituições de ensino observassem com mais acuidade o trabalho com o multiculturalismo.

2 Literatura e leis

A Lei 10639, sancionada pelo Presidente da República em 9 de janeiro de 2003, e revista em 10 de março de 2008 através de Lei Ordinária 11.645 que alteram a LDB (Lei de Diretrizes e Bases de 20 de dezembro de 1996, instituem a obrigatoriedade tanto no Ensino

Fundamental quanto Médio da rede pública e privada, o ensino de História e Cultura indígena e afrodescendente, abrindo caminho para o trabalho de divulgação e valorização dessas culturas ao mesmo tempo presentes no cotidiano da comunidade quanto ignorada por ela.

Este novo olhar sobre a história e cultura indígenas, africanas e afrobrasileiras busca autoestimar indígenas e afrodescendentes, cuja cultura tem sido relegada, uma vez que impera no cotidiano escolar uma educação eurocêntrica, a começar pelo ensino da literatura que busca suas origens e laços na Europa desconhecendo o diálogo com as literaturas africanas de língua portuguesa. Ainda que a Lei seja uma realidade, faz-se necessário agir para que não caia no esquecimento, estabelecendo a necessidade de uma mudança a partir dos livros didáticos que devem estar em consonância com a Lei, contemplando temas voltados a outras culturas com ênfase ao que envolve a herança indígena e africana, cujos matizes são quase ignorados na cultura escolar nos dos próprios currículos que, conscientemente ou não, impõem uma vertente predominantemente eurocêntrica.

A África, para muitos, resume-se apenas nos navios negreiros, na seca e fome, na origem da AIDS ou nos animais soltos nas savanas. E o estudo sobre o negro no Brasil baseia-se, muitas vezes, nas grandes navegações com origem na economia canavieira, de onde advém o trabalho escravo que termina com a abolição da escravatura sem que estudos posteriores observassem a mão de obra pós-abolição. O Continente Africano continua pouco conhecido mesmo depois de a última Copa do Mundo, que teve como sede a África do Sul, país ainda considerado continente.

Em se tratando do indígena, este é lembrado constantemente pela Carta de Achamento, pela escola romântica e, idealizado ou não, em grande parte aparece a serviço do branco, perdendo a identidade e desconhecendo sua própria história, por considerar o início da História do Brasil com o “descobrimento” em 1500.

Se a função da escola é oferecer a cidadania, a formação de um sujeito crítico e consciente, o resgate da História e da Cultura dos que ficaram à margem dos estudos sobre a formação do povo brasileiro é um importante passo neste sentido. Inserir no cotidiano escolar o trabalho com a História e a Cultura indígena, africana e afrodescendente é imprescindível para a valorização desses povos e pode auxiliar na desconstrução de imagens estereotipadas das culturas.

A Literatura tem o poder de se contrapor ao discurso da elite branca, conservadora e responsável pelo apagamento da importância que o índio e o negro têm no desenvolvimento e formação da nação brasileira. Os estudos literários, com suas formas de representação agem inversamente a este apagamento, pois intencionalmente ou não, o estudo da literatura brasileira tem sido um importante meio de valorizar a cultura indígena, africana e afrodescendente em obras e autores como Castro Alves em *Navio Negreiro*, o mestiço em Lima Barreto e a voz subalternizada em *Jubiabá*, de Jorge Amado. Por sua vez, o indígena obtém relevância nas obras literárias de José de Alencar, Gonçalves Dias, Mário de Andrade e Darcy Ribeiro, dentre outros. Além dos textos literários, escritos pela visão do não-índio, inexistem textos direcionados para o debate na Educação Básica.

A escolha de textos representativos de autores pertencentes aos cinco países africanos de Língua Oficial Portuguesa pode ser um caminho para a inserção da História e da cultura destes povos. A inclusão de obras de autores de Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe contribuirá de forma significativa para clarificar como se deu parte da formação da identidade do brasileiro. Escritores como Mia Couto, Luandino Vieira, Pepetela, Ondjaki, Paulina Chiziane, Conceição Lima e Germano Almeida entre outros têm suas obras reconhecidas esteticamente por todos que estudam as literaturas de Língua Portuguesa.

A aquisição das obras dos quatro primeiros autores citados acima pode ser feita sem maiores dificuldades principalmente as publicadas no Brasil. No entanto, as obras de autores africanos não publicadas em território brasileiro custam um preço considerado alto, além da dificuldade em adquiri-las pela falta de livrarias especializadas, falta de interesse de editoras sob alegação de que eles possuem um número reduzido de leitores.

Como se disse anteriormente, os estudos dessas obras congregam valores sócio culturais de povos falantes de Língua Portuguesa, estudados, a princípio, em pouquíssimos centros de pesquisa como na USP, UFRJ, UFMG e UFRGS. Hoje, esses estudos chegaram a universidades do interior. Isso tem permitido a formação e qualificação de um número crescente de professores que estão enriquecendo seus trabalhos na abordagem dessas culturas por vezes deixadas à margem. Além disso, os trabalhos de pesquisa em todos os níveis universitários têm se multiplicado após a publicação da Lei, o que contribuiu para abrir portas para o fomento de recursos para a realização de eventos acadêmico-científicos em todo país.

O trabalho que envolve elementos culturais africanos, afrodescendentes e indígenas deve ser implantado nas séries iniciais e um dos desafios é a formação do professor, conforme afirmado. Jorge e Amâncio (2008, p. 108) lembram que é preciso “formar professores (as) sensíveis à questão racial e propiciar aos professores (as) oportunidades de desenvolver em suas escolas trabalhos interdisciplinares com professores (as) de Geografia e História, principalmente”. Num espaço escolar branco e excludente, a contemplação dos estudos voltados aos indígenas e africanos deve ser pautada a mostrar a riqueza e contribuição que os negros e ameríndios deram à formação do país e à cultura do brasileiro. Essa riqueza cultural presente no cotidiano do brasileiro deve ser apresentada como algo enriquecedor e não como simples produtos artesanais, danças e costumes exóticos aos olhos de quem não os compreende.

A Lei 10639/03 é uma realidade, um currículo prescrito, oficial e que permite adaptações, “traz consigo um caráter impositivo das políticas curriculares” (Santos, 2010, p. 47). Ressalta-se, no entanto, que não é resultado de um debate prévio junto à comunidade escolar. Esta recebeu a Lei, mas não estava preparada para pô-la em prática pela falta de especialistas em seu quadro, pela falta de materiais à disposição e mesmo pela irrelevância para alguns educadores, o que colocou o risco de a Lei se diluir num vazio, até porque parcela significativa da sociedade brasileira ainda ignora o preconceito racial a ponto de não sentir a necessidade de se criar uma lei, ou até afirma que as cotas nas universidades públicas já resolveram isso.

Considerações finais

Ainda que se quisesse apontar os caminhos mais viáveis para afinar o tratamento dado às culturas indígena e africana no Brasil, no que concerne ao ensino, não haverá êxito se o debate não for aprofundado e estendido à comunidade em todos os sentidos. Primeiramente, que as Universidades assumam o diálogo entre a formação e a atuação docente posterior. A partir da prática educativa que não exclui as minorias, poder-se-á ampliar a visibilidade em torno do valor cultural que os indígenas e africanos representam na constituição do povo brasileiro. Não serão as leis que irão reger a conduta por meio de imposições, pois o que se presenciou após sua instalação foi o descaso e a continuidade do pensamento escravocrata, da segregação e do preconceito. A prática constante e consciente é que dará direção ao olhar menos tenso em relação às culturas que conjugam as várias faces do brasileiro, permitindo que a gerações futuras amenizem os conflitos e demonstrem maior tolerância e respeito.

Repensar o lugar do índio e do negro na Cultura, na História e na Literatura é recolher as marcas profundas instaladas nas raízes brasileiras desde sua fundação. Colocá-los em evidência nos currículos escolares e desmistificar, ainda que gradativamente, o discurso eurocêntrico, formatado a partir do capital e da exploração, é avançar um degrau nas discussões que imprimem novas imagens acerca das culturas. Não se trata apenas de dar visibilidade a quem ficou ofuscado durante séculos. É, antes de tudo, uma maneira de desenvolver senso de identidade na diferença, o que caracteriza, de modo especial, a cultura brasileira sob o estatuto local e não mais aportado no eurocentrismo absoluto.

Referências

- AMÂNCIO, Iris Maria da Costa; GOMES, Nilma Lino; JORGE, Míriam Lúcia dos Santos. **Literaturas africanas e afro-brasileira na prática pedagógica**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- FRYE, Northrop. **Fábulas de identidade: ensaios sobre mitopoética**. Trad. de Sandra Vascelos. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.
- SANTOS, Luzia Aparecida Oliva dos. **O percurso da indianidade na literatura brasileira: matizes da figuração**. Ebook. São Paulo: Editora UNESP, 2009. Disponível em: <http://books.scielo.org>.
- SANTOS, Rosimeire dos. A lei nº. 10639/03: entre práticas e políticas curriculares. In: **História & Ensino** – Londrina, v. 16, nº. 1, p. 41-59, 2010. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/histensino/article/view/11598>
- Lei n.º 11. 645, de 10 de março de 2008. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena. República Federativa do Brasil. Brasília, DF.

Ynari e o poder das palavras

Marinês Andrea Kunz¹

Resumo: Este artigo parte da Lei 10.639/03, que exige que a escola aborde a história de África e dos africanos e a luta dos negros no Brasil, a cultura negra e o negro na formação da sociedade nacional, resgatando as suas contribuições nas áreas social, econômica, política e histórica, para chegar à análise de “Ynari, menina das cinco tranças” do escritor angolano Ondjaki.

Palavras-chave: Lei 10.639/03, História, Literatura, África, Ondjaki

Abstract: This article analyzes the Law 10.639/03, which requires the school to study the history of Africa and the fight of black men in Brazil; the black culture and the black men in the formation of the national society, rescuing their social, economic, political and historical contributions. This analysis guides the study of the book of the Angolan writer Ondjaki: “Ynari, menina das cinco tranças”

Keywords: Law 10.639/03, History, Literature, Africa, Ondjaki

Introdução

Em 2003, foi promulgada a Lei 10.639/03, que prevê o estudo da história e da cultura africanas nas escolas públicas e privadas, tanto no Ensino Fundamental como no Médio, com o intuito de se reconhecer e valorizar o papel dessa cultura na formação do Brasil. A lei prevê que a escola aborde a história de África e dos africanos e a luta dos negros no Brasil, a cultura negra e o negro na formação da sociedade nacional, resgatando as suas contribuições nas áreas social, econômica, política e histórica.

O objetivo é justamente dar visibilidade a esse grupo étnico, que, ao lado do europeu e do indígena, construiu este país, embora sempre lhe tenha sido negligenciado tal reconhecimento. Buscou-se sempre o silenciamento e o apagamento dessa cultura, negando-lhe os méritos de sua participação sócio-histórica-cultural na formação da nação brasileira. Nesse sentido, a citada lei permite a revisão dos focos educativos eurocêtricos, conferindo, oficialmente e pela primeira vez, o devido lugar ao negro na história da nação brasileira. Possibilita, assim, o rompimento de preconceitos arraigados, a partir da revisão histórica e da visibilidade aos afrodescendentes, junto às novas gerações de brasileiros, que terão a oportunidade de conhecer mais sobre o continente que gestou grande parte de nossa rica bagagem cultural.

¹ FEEVALE

Com isso, certamente, revisar-se-á a própria identidade nacional. Como afirma, pois, Antônio Cândido, no prefácio à obra *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, “[...] registrar o passado não é falar de si; é falar dos que participaram de uma certa ordem de interesses e de visão do mundo, no momento particular do tempo que se deseja evocar” (CÂNDIDO, in: HOLANDA, 2010, p. 9). Isso se faz urgente, já que, como destaca Florestan Fernandes (1989, p. 13), a falsa ideia da “[...] democracia racial não só se arraigou. Ela se tornou mores, a pedra de toque da ‘contribuição brasileira’ ao processo civilizatório da Humanidade”, mascarando até hoje as reais relações de exclusão, de apagamento e de silenciamento dessa grande parcela da sociedade brasileira.

Conhecer as raízes do continente africano, com sua variedade social e cultural, antes e depois da escravidão, faz parte dessa revisão da história nacional e da formação da sociedade brasileira. Tal projeto prevê o conhecimento de uma face de nossa história muitas vezes negada e relegada a segundo ou terceiro plano, tornada invisível pelos discursos oficiais.

Não raro, faz-se necessária uma lei para modificar à força formas cristalizadas de ver o mundo, que fazem com que a sociedade nem perceba que pode ser diferente ou que há mais culturas a permear a cultura brasileira, que não a portuguesa – ou a europeia. A partir da reformulação do olhar, pode-se ver o negro para além da música e da dança, avaliando, com isso, mais aprofundadamente sua contribuição, em todos os setores, para a construção da história e do acervo cultural brasileiro – a construção da identidade nacional.

Para empreender esse projeto, são necessárias produções bibliográficas, entre outros materiais, como mapas, por exemplo, tanto na área da História e da Geografia quanto da Literatura. As editoras, então, passaram a suprir tal demanda, de modo que surgiram inúmeras publicações sobre a temática negra. Obras que abordam a geografia do continente africano, que é, muitas vezes, entendido equivocadamente como um único país e, portanto, com características únicas. Amplia-se, assim, a noção de África, paralelamente à retomada dos processos históricos de compra e venda de negros escravizados, que revela a origem desses que foram trazidos não somente para o Brasil, mas para os demais países das Américas². Além disso, nessas obras, percebe-se outro aspecto importante que é o destaque conferido às diferenças étnico-culturais desses diferentes povos trazidos de África – “*stolen from Africa, brought to America/ Fighting on arrival, fighting for survival*” (Bob Marley).

Outra área a ser suprida com material de leitura é justamente a literária, que, por muito tempo, no Brasil, tornou invisível o negro, especialmente na literatura infanto-juvenil, quando não o representava como pobre ou mesmo ladrão. Essa representação negativa ou inexistente marcou gerações, que não tinham na produção cultural um espelho que lhes refletisse uma identidade positiva. Uma das primeiras obras a representarem positivamente a negritude é *Menina bonita do laço de fita*, da autoria de Ana Maria Machado (Editora Ática). Este livro foi amplamente lido no espaço escolar, o que revela o público ávido³ por textos sobre a temática e, em 2010, estava na 8ª edição.

Nesse sentido, hoje, muitas obras literárias⁴ apresentam o negro como personagem

2 As obras *África e Brasil Africano*, de Marina de Mello e Souza, e *Uma história da cultura afro-brasileira*, de Walter Fraga e Wlamyra R. de Albuquerque, abordam essas temáticas.

3 No projeto de Extensão Comunitária Ler..., desenvolvido em parceria pela Universidade Feevale, a FACCAT – Faculdades de Taquara e o Grupo Editorial Sinos, por exemplo, foi criado, em 2006, um fascículo com textos literários abordando esta temática. Inicialmente, temia-se sua recepção negativa, o que, contudo, não ocorreu. Ao contrário, este foi um dos fascículos mais bem recebidos e aprovados pelos professores e alunos participantes do projeto, em mais de 40 municípios da região.

4 Como exemplo, pode-se citar os autores André Neves, Rogério Andrade Barbosa, Décio Gioielli, Ruth Rocha e Simone Saueressig, entre tantos, que escrevem sobre o negro ou sobre a cultura africana. Muito antes da legislação, Simone Saueressig já publicava textos sobre a cultura afrobrasileira, como *O Palácio de Ifê* (1989), em que aborda corajosamente as figuras da mitologia africana. Mais recentemente, publicou *A estrela de Iemanjá* (2009).

ou retomam mitos e lendas africanas, dando a conhecer a cultura dos povos negros de África. A literatura projeta e sedimenta o imaginário cultural, fazendo referência, por exemplo, a mitos e tradições folclóricas, culturalmente engendradas, o que “confirma o sentido de orientação transhistórica e mítico-simbólica que a caracteriza” (REIS, 2003, p. 93). Diante disso, a produção literária sobre o universo sócio-histórico-cultural da África negra é, indubitavelmente, crucial nesse processo deflagrado pela referida Lei.

Aspecto fundamental também são as ilustrações dessas obras, principalmente as destinadas ao público infantil e juvenil, as quais foram revistas, construindo sentidos eufóricos em relação à identidade negra e ao ambiente geográfico-cultural africano, como é o caso, por exemplo, das obras *As tranças de Bintou*, da autoria de Sylviane Anna Diouf, ilustrada por Shane W. Evans, e *Flora*, de Bartolomeu Campos de Queirós, ilustrada por Ellen Pestili.

Contudo, ao lado de obras de autores brasileiros sobre a cultura africana e o negro, há que se chamar a atenção para autores africanos, especialmente os de língua portuguesa, publicados no Brasil. Entre eles, podemos citar Roberto Chichorro, Mía Couto, José Eduardo Agualusa, Zetho Cunha Gonçalves e Ondjaki.

Obras de autores africanos fortalecem e intensificam o contato com o universo cultural africano, marcado pela oralidade, por mitos e ritos, que refletem a vida do homem, o que consiste em uma marca da universalidade. A partir dessa perspectiva, objetiva-se analisar, aqui, a obra *Ynari, a menina das cinco tranças*, do escritor angolano Ondjaki, ilustrada por Joana Lira.

O jovem escritor angolano Ondjaki já possui significativa trajetória literária. É poeta, contista e romancista, tendo recebido prêmios importantes, como o da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, em 2010, pelo livro *AvóDezanove e o segredo soviético*. Escreveu, entre outras obras, *Actu sanguíneo* (2000), *Há aprendizagens com o xão* (2002), *Momentos de aqui* (2001), *E se amanhã o medo* (2004) *Quantas madrugadas tem a noite* (2004) e *Bom dia camaradas* (2003). Foi traduzido para vários idiomas, como francês, espanhol e alemão.

Ynari, suas tranças e as palavras

“Nós, os filhos desta terra, sabemos que os espíritos dos mortos estão por toda a parte, e que tentam comunicar conosco através do rumor das ramagens, e do sopro do vento, do canto das aves e da chuva que cai. [...] Nós sabemos falar vento, falar chuva, sabemos conversar com o capim e o capim diz-nos para onde foram as gazelas ou onde se escondem nossos inimigos.”

José Eduardo Agualusa

O início da narrativa inscreve-se na tradição dos contos maravilhosos ao adotar a fórmula “Era uma vez...”, convidando o receptor a um contrato de leitura que aceita a natureza fabulosa, mágica e simbólica da matéria do texto, plasmada na cultura oral e coletiva ao longo da história da humanidade. Como afirma Benjamin,

[...] o narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer.). (BENJAMIN, 1994, p. 221).

Esta narrativa, que aborda o poder mágico e simbólico da palavra, está, assim, enredada pela cultura coletiva.

A protagonista desta história é Ynari, uma menina com cinco lindas tranças, que, passeando perto do rio, encontra um homem muito pequeno. Em contato com ele, Ynari passa a refletir sobre o sentido e o poder das palavras, o que a leva a um processo de autoconhecimento.

Este homem muito pequenino problematiza a noção de tamanho ao falar das pessoas de sua aldeia, ensinando Ynari que a noção de pequeno – e de tudo no mundo - é relativa e pode variar de acordo com o ponto de vista. Inicia-se, então, entre eles, a reflexão sobre o sentido das palavras. Sobre a palavra coração, a menina destaca que este pode ou não ser pequeno: pequeno, porque bate dentro do peito, mas grande, recuperando o sentido metafórico do termo, porque muitas coisas cabem dentro dele, como a família e os amigos.

O homem pequenino conduz a menina em uma descoberta acerca dos sentidos da palavra, fundada na relatividade e na subjetividade, ou seja, o sentido está ligado ao ponto de vista do enunciador, cuja percepção atua como elemento modificador do signo. Essa subjetividade, por sua vez, é fruto tanto da percepção individual como do universo cultural que a engendra, podendo ser, portanto, diversa em cada grupo. De acordo com Laraia (2009, p. 45), *“o homem é o resultado do meio cultural em que foi socializado. Ele é o herdeiro de um longo processo cumulativo, que reflete o conhecimento e a experiência adquiridas pelas numerosas gerações que o antecederam.”*

O homem pequenino pergunta sobre suas tranças, dando início ao autoconhecimento da protagonista e o fulcro de sua ação na narrativa. Ynari explica que nasceu com elas e que, segundo sua avó – personagem marcada pela sabedoria de quem já viveu muito -, um dia ela saberá porquê. Este diálogo anuncia a continuidade das ações e, portanto, a trajetória de Ynari rumo ao conhecimento de si mesma, por meio da descoberta do poder e da importância das palavras, bem como o objetivo de ter nascido de tranças. Nesse percurso, o homem pequenino passa a não parecer-lhe mais tão pequeno, o que indicia a mudança interior da menina, refletida em sua forma de ver o mundo.

Em sonho, é antecipada a jornada de autoconhecimento de Ynari, a qual também se distingue das outras crianças de sua idade, o que fica evidente quanto afirma que *“era difícil explicar às crianças de sua idade como gostava de palavras, e o que as palavras podiam fazer entre duas pessoas”* (ONDJAKI, 2010, p. 13)⁵, referindo-se aqui ao papel dos signos lingüísticos nas inter-relações humanas. A interação social é o espaço em que a palavra ganha vida: *“a palavra penetra literalmente em todas as relações entre indivíduos [...]. As palavras são tecidas a partir de uma multidão de fios ideológicos e servem de trama a todas as relações sociais em todos os domínios”* (BAKHTIN, 2006, p. 42).

Ynari aponta, ainda, para o poder das palavras ainda desconhecidas, mas que vivem no coração das pessoas, embora nunca tenham estado em sua boca. Essas palavras remetem justamente ao universo sócio-histórico-cultural em que se insere o sujeito, como um acervo atávico prestes a brotar em sua boca, já que habita-lhe o coração. Isso decorre do fato de que a forma de perceber as coisas do mundo se dá pela linguagem, pois somente por meio das formas simbólicas o real pode converter-se em objeto de captação intelectual e, assim, tornar-se visível ao sujeito (CASSIRER, p. 22). E a linguagem, por sua vez, é permeada pelo histórico-cultural, repleto de formas simbólicas.

Após essas observações de Ynari, passam a ocorrer situações que a levam ao aprendizado na prática, operando nela as mudanças sutilmente já anunciadas. Quando

5 Todas as citações da obra em análise serão referidas, deste ponto em diante, apenas com o número de página.

surgem homens armados lutando entre si, ambos se escondem e observam toda a ação. Após a luta, enquanto os homens dormem, o homem pequenino *“mexia-se de um modo estranho e dizia, baixinho, umas tantas palavras. De repente, as armas dos homens que estavam a dormir transformaram-se em armas de barro”* (p. 16). A menina, assistindo a tudo, conclui que, além de pequeno, o homem é mágico. Pelo poder da palavra, ele transformou as armas de metal em armas de barro, modificando a realidade.

A ilustração reforça a narrativa verbal, na medida em que toda a paisagem é representada em tons de branco, ao passo que os homens em luta estão em vermelho, contraste que investe de sentidos negativos a situação de guerra. Como que de fora desse espaço em branco, sob o azul do céu, Ynari observa a situação e o homem pequenino transforma as armas, o que leva a concluir que o conflito não lhes pertence.

O homem pequeno leva-a a sua aldeia, onde não há soba, ou seja, não há necessidade de um líder, já que este papel é desempenhado pelas pessoas mais velhas e detentoras de sabedoria. É com esse sentido que lhe apresenta duas pessoas de idade avançada dotadas de sabedoria: um velho muito velho com longa barba branca quase até o chão, que mora em uma árvore “muito antiga” e que inventa palavras; e uma “velha muito velha que destrói as palavras” (p. 19). A figura do velho como fonte de saber é uma constante na narrativa, elemento cultural que revela a transmissão dos ensinamentos aos mais jovens por parte dos mais velhos, mais experimentados, detentores da memória do grupo.

Enquanto é preparada uma festa, o homem pequeno explica à menina que não só ele é mágico, mas que todas as pessoas o são e que “cada um tem que descobrir a sua magia” (p. 19). Ou seja, pelo poder do verbo, cada indivíduo atua sobre a realidade e por ela é permeado.

Durante a festa, Ynari assiste a um ritual. No centro do grupo, há uma cabaça em que o velho e a velha colocam muitas ervas enquanto dizem palavras incompreensíveis a Ynari. Algumas pessoas dizem palavras ao pé do ouvido da velha muito velha, a qual decide destruir algumas delas: “são palavras que já não servem para nada, e têm que desaparecer...” (p. 21). Já o velho muito velho coloca outras ervas na cabaça. Algumas pessoas bebem um pouco do líquido e aproximam-se dele, que lhes diz uma palavra ao pé do ouvido. Elas, então, partem da aldeia, para voltar somente no próximo cacimbo. Opera-se, nesse ritual, um processo de renovação por meio do poder transformador da linguagem e, conseqüentemente, da vida: palavras inúteis são destruídas e palavras novas e úteis são criadas.

Ao ser chamada ao centro, Ynari pergunta se saberá sua magia, ao que a velha muito velha responde:

Cada pessoa sua magia; cada árvore sua raiz. O peixe só sabe nadar na água. O humbi-humbi preso, nas gaiolas, morre. Coisa de metal que sai metal e fumo, destruímos. Coisa de metal que vira semente e mata, destruímos. De noite, olhar e respeitar as estrelas. De dia, olhar e imitar os animais. Primeiro somos crianças, depois somos caçadores, depois temos crianças, depois ficamos a olhar as crianças. O cágado, sempre lento, é quem chega primeiro. Mais sabedoria tem a palanca negra gigante que só olha os homens de longe. Falei. (p. 22- 23).

Esse discurso é complementado pela fala do velho muito velho que cria palavras, como em um processo especular:

Cada rio suas águas; cada céu suas nuvens. Peixe dentro da água brinca, fora da água sofre. O humbi-humbi não conhece gaiola, só respeita nuvem. Coisa de metal que sai

fumo, vira barro. Coisa de metal como semente, vira imbondeiro. De noite, as estrelas olhar e uma só escolher. De dia, os animais caçar, seja, o alimento. Primeiro somos criança e coração bate. Depois somos caçados por nosso coração. Depois descobrimos criança no coração. Depois a criança nos ensina outros caminhos do coração. O cágado também sabe perder. A palanca negra também sabe fugir. Falei. (p. 23).

As palavras dos dois velhos são complementares e estão calcadas na observação da natureza e na sabedoria atávica. Não no conhecimento científico, mas aquele que brota das vivências e do conhecimento passado de geração a geração, por meio da linguagem oral, destacada, nessa narrativa, pela expressão “Falei”, empregada por ambos os velhos detentores da sabedoria como fórmula de poder.

Pode-se refletir sobre isso, a partir de trecho de Wilhelm Von Humboldt, citado por Cassirer:

O homem vive com seus objetos fundamental e até exclusivamente, tal como a linguagem lhos apresenta, pois nele o sentir e o atuar dependem de suas representações. Pelo mesmo ato, mediante o qual o homem extrai de si a trama da linguagem, também vai se entretecendo nela e cada linguagem traça um círculo mágico ao redor do povo a que pertence, círculo do qual não existe escapatória possível, a não ser que se pule para outro. (HUMBOLDT, apud CASSIRER, 2006, p. 23).

A palavra e o ato estão, assim, imbricados, de modo que falar é também fazer. Daí o poder mágico da palavra, que incide sobre a realidade, sendo que a própria experiência primária está impregnada deste configurar de mitos e como que saturada de sua atmosfera (CASSIRER, 2010).

Essa relação entre o mito e a linguagem está representada também na ilustração (Anexo), em que Ynari, em primeiro plano, segura a cabaça diante da boca, com suas mãos, nas quais estão sobrepostas as imagens do velho e da velha, um de frente para o outro. As tranças da menina estão repletas de elementos da natureza e com corações, enquanto seus ombros e braços estão cobertos por pessoas, sendo que a maioria de boca aberta, como que a falar. O conhecimento é, assim, representado como fruto das relações humanas permeadas pela linguagem e fundado na experiência primária, transmitida oralmente ao longo das gerações. Linguagem, mito, arte e ciência condicionam-se mutuamente.

Cassirer explica que

O homem só vive com as coisas na medida em que vive nestas configurações, ele abre a realidade para si mesmo e por sua vez se abre para ela, quando introduz a si próprio e o mundo neste médium dútil, no qual os dois mundos não só se tocam, mas também se interpenetram. (CASSIRER, p. 2010, p. 24)

Enredada pelo poder mágico da palavra, Ynari parte com a certeza de que ela mesma deve descobrir sua magia, levando consigo a palavra “permuta” e a fórmula, que está em seu coração, ambas concedidas pelos velhos muito velhos. A mudança deve, portanto, operar-se em seu íntimo, por meio da autopercepção. À noite sonha com um velho muito velho que lhe explica o significado da palavra permuta.

No encontro seguinte com o homem pequenino, Ynari reflete sobre o sentido da palavra guerra, e o amigo explica-lhe que esta palavra não serve para nada, da mesma forma que a palavra explosão só deveria ser empregada no sentido de “explosão de alegria” e “explosão de cores”. Permeada pela nova forma de ver o mundo em seu íntimo, Ynari conclui que *“quando se sabe ver as coisas simples da vida descobre-se que o mundo é muito, muito bonito”* (p. 28). O ponto de vista, modificado, pela linguagem, revela-lhe um novo mundo.

Ynari descobre, então, a sua magia e pede que o homem pequenino a acompanhe a cinco aldeias, pois tinha aprendido com ele que *“um lugar fica muito perto se quisermos que esse lugar esteja perto de nós”* (p. 29). Em cada uma das aldeias, ela opera modificações em seus moradores, por meio da troca de palavras inúteis por outras úteis.

A primeira aldeia estava em guerra com outra, porque não podiam ouvir o som dos pássaros e das cachoeiras, como os inimigos ouvem. A menina lhe propõe ensiná-los a usar a palavra “ouvir”, sendo que em troca deveriam cessar a guerra. Inicia um ritual, em que todos os membros deveriam trazer um pouco de água do rio em suas mãos e colocá-la em uma cabaça. A água, aqui, pode ser entendida como vida e energia, necessárias para a modificação em processo. Ynari diz algumas palavras e, logo, ouve-se a palavra “permuta”. Ela corta uma de suas tranças e coloca-a na cabaça. Durante a noite, ocorre a mudança no povo da aldeia e, no dia seguinte, da cabaça saía ainda fumaça e todos ouviam os passarinhos. A permuta ocorreu.

Na segunda, as pessoas não conseguiam falar e se comunicavam por gestos, de modo que estavam em guerra com outra aldeia que sabia falar. Repete-se o ritual e ela corta a quarta trança, e a aldeia acorda aos gritos, pois todos tinham aprendido a falar. Na terceira aldeia, as pessoas não sabiam ver e, por isso, guerream com outra. Operada a permuta por meio do ritual e do corte da terceira trança, todos aprenderam a ver. Na seguinte, não sabiam cheirar e na última, sentir o sabor dos alimentos.

Todas as mudanças nas cinco aldeias ocorrem durante a noite, quando são realizados os rituais religiosos africanos. Segundo Chevalier, a noite

simboliza o tempo das gestações, das germinações, das conspirações, que vão desabrochar em pleno dia como manifestação da vida. [...] a noite apresenta um duplo aspecto, o das trevas onde fermenta o vir a ser, e o da preparação do dia, de onde brotará a luz da vida. (1998, p. 640).

Assim, pela manhã, os moradores das aldeias acordam modificados pelo poder mágico das palavras e pelo elemento ritualístico do corte das tranças de Ynari. Estas simbolizam a ligação deste mundo com o mundo dos mortos, representando “um enlace íntimo de relações, correntes de influência misturadas, a interdependência dos seres” (CHEVALIER, 1998, p. 895). A ligação desses dois mundos representa a espiritualidade dessa cultura, continuada de geração em geração: presente no velho de barbas, na velha de tranças e renovada na menina Ynari, em processo de autodescobrimento. É esta menina que auxilia os membros das aldeias, liderados sempre por um velho, a ouvir, falar, ver, sentir os cheiros e os sabores - habilidades básicas para o ser humano -, indicando a necessidade de renovação do conhecimento atávico na figura da criança, como um eterno processo de continuidade que garante a manutenção do conhecimento.

Em todas as aldeias, Ynari pede que deixem de usar a palavra guerra, uma vez que seu significado é semelhante ao de “desaparecer” e com as palavras “deixar de viver”. O texto aponta para o resultado do não emprego da palavra “guerra”, que é justamente a sua não mais existência.

Esse pedido não é fortuito se relacionado à história recente de Angola, destroçada, primeiramente, pelas guerras de independência contra Portugal e, depois, pelas lutas internas entre os grupos divergentes. O desejo coletivo expresso nesta obra é, pois, o fim da guerra e a renovação da vida, uma vida de paz, em que todos possam se expressar livremente (falar) e suprir as necessidades básicas (ver, ouvir, sentir cheiros e sabores), o

que é conseguido por intermédio da conjunção da tradição e do conhecimento atávico e do poder de transformação das novas gerações, simbolizado pelas cinco tranças de Ynari.

Ao final de sua trajetória, o homem pequenino e Ynari voltam a sentar-se no mesmo lugar onde se encontraram pela primeira vez, em um movimento circular da narrativa: a menina volta ao início, mas transformada pela experiência. Ela pede ao homem pequenino que leve a palavra “guerra” à velha muito velha, para que ela a destrua, completando o ciclo de renovação.

Contudo, antes de Ynari voltar a sua aldeia, o homem lhe diz que é hora de empregar a palavra “despedida”, ao que ela responde haver nessa palavra um pouco de “encontro” e de “saudade”. Ele pede que explique. A menina diz que tal como o velho muito velho, também inventa palavras, pois quando viu o homem pequenino pela primeira vez, inventou para eles a palavra “amizade”. Ele lhe diz, então, que assim como o velho muito velho e a velha muito velha, todos podem inventar e destruir palavras com o coração. Esse pedido pode ser remetido ao papel que se espera de cada angolano, na nova fase de paz vivida pelo país: destruir o que é inútil, permutado por energias renovadas e renovadoras, prenhes de igualdade, como a aldeia do homem pequenino, em que ninguém tem nome e onde não há soba, mas onde todos têm seu papel de destruir e de criar palavras.

A despedida tem sabor de sempre reencontro, uma vez que os amigos combinam de viajar no coração do humbi-humbi, ave que simboliza liberdade. Esta construção simbólica também não gratuita na nova conjunção sociopolítica de Angola, que deseja a liberdade e a paz.

Por fim, seguindo na esteira da oralidade, a história é encerrada com a fórmula “E, como dizem os mais velhos, foi assim que aconteceu” (p. 44), com a qual o narrador retoma a importância da figura do mais velho, como fonte de sabedoria e, por conseguinte, base da sociedade moderna. A oralidade presente na narrativa também é instituída pela repetição de palavras e o emprego de expressões qualificativas com diminutivos, como em “homem muito pequenino” (p. 6), “a avó, que se mexia *devagarinho*, porque era *muito velhinha* (e que também estava a ficar *pequenina* embora não *tão pequenininha* como o homem que já lhe parecia *tão pequenino* [...]” (p. 11). A narrativa institui-se como retomada da cultura oral, impregnada da figura do narrador benjaminiano.

Aprendendo a dizer “considerações finais”

A história de Ynari resgata a tradição oral e a memória atávica do homem, mostrando o poder transformador do verbo, elemento central entre os povos de cultura oral. Além disso, aponta para o papel de cada indivíduo em sua sociedade, já que cada um tem sua magia e deve descobri-la, para colocá-la a serviço de um mundo melhor, como, no caso deste livro, um mundo sem guerras. Conflitos injustificados e que surgem pela incapacidade do homem de perceber suas próprias limitações e pela falta de diálogo, apaziguados pelo poder da palavra. Inscreve-se aí sua universalidade, desvela-se aí sua alegoria a partir do contexto cultural de África. É África e é do Homem – é universal.

Aportando em terras brasileiras, a leitura deste texto oferece nova(s) perspectiva(s), indo ao encontro da proposta de se conhecer a cultura africana, com seus mitos e ritos, perpetuados e perpassados pela linguagem oral, repletos de sabedoria. Esta narrativa, que ensina sem ser pedagogizante, fazendo ressoar o narrador benjaminiano, é enriquecida pela ilustração rica e, por vezes, metafórica, e permite ao leitor a ampliação de seus horizontes de expectativa, envolvendo-o em um universo cultural próprio dos povos africanos, mas que ultrapassa as fronteiras e, como em um espelho, torna visível a própria cultura afrobrasileira, revelando essa veia oral, originária de terras africanas.

Referências

- AGUALUSA, J. E. **Barroco tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2006.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- CÂNDIDO, A. O significado de “Raízes do Brasil”. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- DIOUF, Sylviane Anna. **As tranças de Bintou**. Cosac Naify: São Paulo, 2010.
- LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- ONDJAKI. **Ynari, menina das cinco tranças**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2010.
- QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. *Flora*. São Paulo: Global, 2009.
- REIS, Carlos. **O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários**. Porto Alegre: Edipucrs, 2003.

Anexo



Entrevista

Mia Couto: garimpeiro da terra, das gentes, das palavras

Entrevista concedida a Jane Tutikian

Inegável é que hoje com mais de 20 obras publicadas entre textos de opinião, poemas, crônicas, contos e romances, Mia Couto é um dos grandes nomes da literatura africana e da literatura moçambicana. O escritor nascido em 1955 na cidade da Beira reafirma, a cada obra, o seu humanismo e a força de sua produção ficcional.

PODE NÃO ESCREVER, MAS É POETA

JT. Tu defines teu pai como um poeta, uma espécie de garimpeiro, olhando sempre para a terra. Quando ouvi isso, fiquei pensando que esta talvez tenha sido a tua grande herança, porque, no fundo, é o que és. Tu és uma espécie de garimpeiro que traz consigo uma linguagem poética muito forte...

MC. Provavelmente sim, seja esta a herança que recebi de meu pai. Não sei de outra coisa que não a poesia. Se sou alguma coisa, eu sou poeta. Se quero ser alguma coisa, eu quero ser poeta. E acho que essa lição o meu pai nos deu sendo ele mesmo. Ele não escrevia poesia. Ele era poeta mesmo. Naquilo o que era quase imperceptível, ele mostrava que havia qualquer coisa que era vital e que não estava ali de imediato, não estava ali à vista. Era qualquer coisa transcendente. Ele ensinou-nos a ver isto, além desse contato imediato.

JT. Ser poeta é uma forma de estar no mundo. Quem é poeta é poeta 24 horas por dia e não tem como fugir disso...

MC. Não, não há, porque é um olhar, seria preciso nascer outra vez, não depende de se fazer, o poeta pode não escrever, mas é poeta...

A TERRA É UM PERSONAGEM QUE AJUDA A DESCOBRIR A MIM PRÓPRIO

JT. Uma das coisas que me chama muito a atenção, ainda pensando no garimpeiro, é que teu olhar para a terra é muito forte, Moçambique está lá inteiro, se pegarmos o conjunto da tua obra, fica muito clara a questão da identidade. Se é verdade que todo o escritor tem o seu tema recorrente, a identidade é o teu tema recorrente?

MC. É o meu tema. Se há um assunto que eu posso dizer que é um processo forte dentro de mim é este. Para encontrar, para descobrir a minha identidade, eu vivi isso, no prin-

cípico, como um drama, porque, sendo uma criatura de fronteira, estava ali entre dois mundos, África e Europa, o mundo da religiosidade pagã e o Cristianismo, o Oriente e o Ocidente... e portanto eu atravessei este momento em que parecia ter percebido uma identidade. Depois, percebi que isso era uma miragem e isto é o que eu quero dizer como - e isso não é nada filosófico - eu sou feliz porque aprendi a ser muitos a me distribuir e a viajar pelos personagens que crio. Eu sou aquela gente.

JT. Por outro lado, quando a gente pensa em independência, tanto a independência política quanto a econômica acontecem antes da cultural, te ouvindo, percebo que tu és um sujeito de fronteira num país que também está vivendo um momento fronteiriço de identidade cultural e isso termina repercutindo muito fortemente na tua obra. Existe um projeto de moçambicanidade realmente?

MC. Existe, sim. Ele não morreu. Eu sou muito feliz porque vivi nesse tempo em que comigo havia um país que estava fazendo um trabalho de ficção quase de invenção de si mesmo, de invenção de um país. É por isso que Moçambique está tão presente nos meus livros, ele é um personagem da minha história. Não é um cenário, a terra é um personagem, é alguma coisa que me ajuda a inventar a mim próprio.

ESCREVO PARA MIM PRÓPRIO, PARA FANTASMAS QUE ESTÃO DENTRO DE MIM E
PRECISAM SER ADORMECIDOS

JT. Tu és um escritor absolutamente inquieto. Uma busca atravessa tua obra e te faz diferente daquele escritor definido pelo português Augusto Abelaira, que trazia consigo a sensação de estar sempre escrevendo o mesmo livro. Essa busca suscita uma pergunta imediata: para quem tu escreves?

MC. Olha, eu não sei para quem eu escrevo. Eu creio que escrevo para mim próprio, para fantasmas que estão dentro de mim e precisam ser adormecidos.

JT. E o que é ser um escritor, hoje, em Moçambique?

MC. Moçambique vive uma tentação enorme, a tentação da modernidade, isso foi o que nos fez caminhar ainda mais do que propriamente só a independência. A independência era vista como apenas uma parte dessa coisa de crescer do mundo, de crescer do tempo, de que gente era excluída e, então, a escrita tem um grande fascínio porque representa isso da modernidade em contraponto com a oralidade, com alguém que ainda não penetrou nesse universo da página. Provavelmente, isso ainda vai mudar mais um pouco com a introdução de outros meios como o computador, meios audiovisuais, mas eu acho que, por empréstimo disso, o escritor se beneficia de um prestígio enorme em Moçambique. Eu sou investido de um personagem que não sou. Na rua, as pessoas me param e me querem dizer coisas. Saio do aeroporto e ouço desde a pessoa que varre: você nos representa bem. Eu sinto, de repente, uma coisa que eu não quero ser, eu não quero ser um embaixador, eu não me sinto nenhum representante, represento-me só a mim e mal, mas sinto, ao mesmo tempo, que essa missão eu tenho que respeitar.

JT. A literatura, querendo ou não querendo tem este papel. E aquilo o que tu tens dentro de ti, essas vozes, às vezes terminam sendo, para o escritor, mais forte do que a realidade.

MC. Não imaginas quanto. Eu falo isso com muita emoção. As pessoas querem me dar coisas. Numa das últimas viagens que eu fiz, alguém que eu não conhecia veio ter comigo e me disse, eu quero lhe dar uma palavra, eu pensei que ele queria trocar uma palavra comigo, mas ele insistiu que tinha uma palavra para me dar, que havia recolhido numa obra quando alguém disse que o trabalho era *improvisório*. E ele queria me dar esta palavra: *improvisório*. Isso me comove muito, porque é uma cumplicidade que se cria. Já não é o fã, já não é o admirador, é alguém que está fazendo conosco.

O LIVRO QUE EU ME DEVIA

JT. Qual o teu grande livro? Muito se fala de *Terra Sonâmbula*, até porque foi considerado um dos grandes livros africanos do Séc. XX...

MC. *Terra Sonâmbula* foi o único filho que me fez sofrer ao nascer. O resto foi sempre muito prazeroso. Mas aquele foi feito num momento muito atribulado, no meio da guerra. Eu pensava que nunca conseguiria fazer um livro sobre a guerra durante a guerra. Eu pensava que era preciso ficar em paz. Aquilo foi uma maneira de eu criar paz dentro de mim mesmo. Este livro marcou-me muito, muito. E só é possível explicar isso se eu disser que aquela guerra demorou muito tempo, demorou muita morte e estavam ali amigos meus, meus colegas tinham desaparecido e eu não tinha como resolver. Então, foi uma coisa meio delirante, sabes? A única vez que me aconteceu de eu quase chorar para não escrever mais e ser catapultado para o computador, portanto este livro marcou-me muito. Não quer dizer que eu ache que ele seja mais. Provavelmente um livro como o último romance que eu fiz, que aqui se chamou *Antes de nascer o mundo*, em Portugal se chamou *Jesusalém* e em França chama-se *O afinador de silêncio*, (aqui tem o título que eu gosto mais, que eu acho que diz mais) tem uma estrutura narrativa mais conseguida, mas eu acho que sinto muita dificuldade em ser eu a falar sobre isso.

JT. Te ouvindo falar, eu fico pensando que existem alguns livros que o escritor deve a si próprio... talvez por isso todo o sofrimento

MC. *Terra Sonâmbula* eu me devia.

O QUE A ÁFRICA PODE DIZER AO MUNDO: A RELIGIOSIDADE

JT. Vamos falar um pouco de *O outro pé da Sereia*. O foco continua sendo a questão identitária, mas tem um personagem que eu acho fascinante, o Lázaro, pela questão do encontro de culturas. Isso é Moçambique hoje?

MC. Eu acho que sim. É um encontro que nasce numa posição em que a pessoa não sabe quem é, se anula a si própria, acha que se tem que encontrar completamente nos outros, numa certa abdicação de si mesma, que nasce de uma sociedade colonizada, que criou a imagem do outro como aquele onde nós temos que chegar. Eu encontro isso um pouco no Brasil também.

JT. É, mas esse sujeito cindido entre a tradição e a modernidade é muito forte em Moçambique, porque- e aí eu acho a diferença com o Brasil - a tradição mítica é muito forte.

MC. A diferença é que no Brasil não é dominante como é lá. É absolutamente dominante, quase exclusiva, esse é o mundo da pessoa. Agora, também é verdade que nós somos sempre de uma tradição, nunca somos uma coisa puramente moderna. Estive numa conferência sobre turismo, onde falava-se muito sobre as comunidades tradicionais. Eu também sou uma comunidade tradicional. O que eu acho que é anterior a isso, se calhar, e que é comum em relação ao Brasil, é o desejo de ser outro, de deixarmos de ser quem somos por instigação de um modelo. Eu vou falar sobre isso amanhã ou depois de amanhã. Eu estive em Natal, e havia um morro muito pobre, fronteira com a periferia e o que eu vi foram cartazes de pequenos negócios de salão de beleza e todos os cartazes tinham uma mulher loira de olhos azuis. Eu andei pela cidade e não vi nenhuma. Então é essa coisa do que é sonhado, do desejo de ser outro. É muito forte aqui também.

JT. É. Para nós, o modelo, no momento em que deixou de ser Europa, passou a ser EUA. Essa questão de uma hegemonia cultural fica camuflada - e eu acho que tu trazés isso de uma forma muito mais lúcida, muito mais clara no *E se Obama fosse africano*- no conceito de multiculturalismo. Fala-se em diálogo entre culturas, mas o exercício é monológico. Se houvesse um diálogo verdadeiro, o que a África poderia dizer, como contribuição, ao Ocidente?

MC. Uma coisa que eu acho que a África pode sugerir ao mundo é a maneira como cada um pode ser muitos e a habilidade de combinar filosofias, religiões dentro de cada um. Quer dizer, um africano pode ter duas religiões sem que isso implique desarmonia, e no meu país e nos países junto a Moçambique, que eu visitei, as pessoas são sempre duas coisas no território sagrado da religião. E essa habilidade de se distribuir entre o universo é muito necessária neste tempo da modernidade em que a gente tem que saber cruzar, tem que saber mestiçar-se. Esta habilidade os africanos podem dizer ao mundo: como é que fazem essa coisa que é uma sabedoria que, se calhar, eles não sabem como têm ou como se chega lá, mas há uma espécie de tranquilidade numa religiosidade que é feita nas costas deste monoteísmo que me parece que não ajudou muito.

JT. Eu estava lembrando agora do *Vinte e Zinco*. O Ocidente tem medo desta religiosidade do africano. Na tua obra, o colonizador tinha medo daquilo o que ele não conseguia entender. É mais fácil olhar como alguma coisa misteriosa ou exótica...

MC. E tem a ver com mais outras coisas. Tem a ver com este drama de não sabermos resolver o assunto da eternidade, que é uma razão importante para aquilo que é a nossa própria felicidade. Como é que a Alice (personagem de *Vinte e Zinco*) resolveu aquilo tão bem, não é? Não existe essa apreciação do tempo linear em que há princípio e fim, portanto, os mortos não morrem, estão conosco. Quer morrer quem não é lembrado, não é quem deixou de viver. Isso funciona. Eu venho da Europa, eu tenho que me distribuir, eu tenho que pensar qual a verdade que me apetece mais, mas esta verdade apetece-me muito. Portanto, eu percebo como é que isso podia sarar alguma inquietação junto dos europeus, junto dos americanos. No fundo, buscamos muito isso. Não fomos feitos para ter fim, nascemos para viver sempre.

JT. Sobre a questão da religiosidade africana presente nos textos literários, eu já te ouvi dizer que o realismo mágico não serve, não diz o que é a África. Tu achas que tem que ser criado um novo conceito para isso ou o realismo animista sugerido pelo Pepetela é adequado?

MC. Eu não queria dar nome a isso, para mim não é alguma coisa que tenha a ver com a apreciação da literatura, tem a ver com a apreciação do mundo. Eu nunca entenderia o Brasil se não soubesse nada sobre a religião católica. Mesmo que pessoalmente ou individualmente tu possas te afirmar ateu ou qualquer outra coisa, tudo se funda aí. Toda a marca de onde vens, toda a tua postura no mundo vem dali, então, se não se percebe essa religiosidade em África, não se consegue entendê-la e essa é uma questão anterior à literatura.

FAZER NASCER O MUNDO IMPLICA SER-SE MULHER

JT. *Jesusalém* tem muito do olhar feminino na recriação do mundo, mas *A confissão da Leoa*, que é um livro de situações extremas, se pensarmos na Maria Marta termina tratando, como o anterior, fortemente sobre a condição feminina. Eu gostaria de te ouvir sobre isso, porque a mulher também é tema recorrente teu.

MC. Para dizer a verdade, eu não sei mesmo responder... Provavelmente, para eu continuar essa busca dentro de mim daquilo o que são minhas identidades múltiplas, esse ser mulher é fundamental. Fundamental para eu olhar o mundo como se fosse uma coisa que ainda está a acontecer. Só me apetece, como se ela me sugerisse como se o mundo não está ainda feito e aquela história, digamos assim, representa essa coisa da consciência a partir do nada e é o que está também em *Jesusalém* e em *A confissão da Leoa*. Uma possibilidade de fazer nascer o mundo, de fazer tudo de novo, e isso implica ser-se mulher. Acho que é isso. Já que não se pode melhorar, é preciso nascer de novo.

A LÍNGUA E O DEBATE PÓS-COLONIAL

JT. E a questão da língua portuguesa? Em um dos teus textos de opinião afirmas que a língua portuguesa é um troféu de guerra, marca da soberania, a lusofonia, não...

MC. Isso implica um projeto que, eu tenho para mim, é um projeto de intenção política e que é uma espécie de viver num sentimento de império perdido, que é a idéia da lusofonia. Não sou militante desta causa, mas quero dizer que também não brigo contra ela. Entretanto, acho que é importante interrogarmos a razão dessa bandeira.

JT. E o troféu de guerra e a marca de soberania?

MC. Essa expressão fui roubar - até nem gosto muito que seja alguma coisa que tem que ser ligada à guerra - ao Corsino Fortes, poeta de Cabo Verde, que acho que foi o primeiro a referir-se à língua como qualquer coisa que foi conquistada. Eu acho que não é um troféu de guerra, é algum processo que foi ganho da História. Em Moçambique é muito curioso, porque é um processo cheio de ambivalências. A ata do Congresso da Frente de Libertação, que decide que a língua do futuro de Moçambique será a língua portuguesa, foi escrita em inglês, porque quem escreveu a ata não sabia português. O que tem que ser visível, aqui, é que esses países têm outras línguas e elas não podem ser relegadas a um plano tão secundário que, para ser membro desta família da lusofonia, a gente tenha que abdicar à nossa própria língua materna, nossa língua de expressão. É inevitável que a construção de uma nacionalidade ou de uma nação seja sempre fruto de violência, de

outras guerras que não as feitas com bala. Essa violência vai marcar que o português seja hegemônico e que as outras línguas tenham um lugar muito alternativo e marginal.

JT. A literatura tem sempre mexido com as línguas locais, o que termina sendo uma espécie de afirmação de que esta é a nossa língua portuguesa, ou seja, marcada pelas línguas locais... Não é o teu caso, acho que tu tens uma característica diferente, que por exemplo, é diferente do Guimarães Rosa, que busca a linguagem regional, o Luandino, que trabalha com a linguagem dos musseques, o Honwana que envolve o ronga, tu és um esteta da palavra...

MC. Eu concordo contigo. Provavelmente havia no Honwana, no Luandino e quem sabe no Guimarães, um processo que não apenas os africanos tem, eles estão tão próximos desta luta de afirmação de uma identidade nacional, que estão a dizer: não é a nossa, mas também não é a deles. Eu acho que o meu trabalho é mais poético, pode ser que eu também queira dizer isso, mas não é isso o que me guia. O que me conduz é a poesia.

JT. Eu tenho ouvido com frequência dos africanos que o pós-colonialismo não existe. No *Vinte e Zinco*, o próprio título, de certa forma diz isso...

MC. É isso. O outro vinte e cinco vai chegando sem essa proclamação espetacular de agora eu sou ou não sou e, provavelmente já está acontecendo há muito tempo, mas, de fato, eu acho que nós nos representamos, a nós próprios, ainda, como colonizados. Muito da maneira como Fanon olhava para o continente, quer dizer, o outro, essa representação do europeu, do colonizador está instalada na nossa cabeça e o que fazemos é muito em função dele. Uma das críticas que foi feita a mim, quando comecei a escrever desta maneira, foi: o que vão dizer os outros, que nós não sabemos escrever em Moçambique, que não sabemos escrever direito? Quer dizer, esta presença desta espécie de um grande pai ainda está ali como um fantasma, enquanto o que queremos é ser como eles. Vê a importância que atribuímos a isso. Acho que é uma coisa quase psiquiátrica, que leva um tempo de separação, é um processo. Mas eu acho que já acontece em África entre intelectuais que fazem filosofia, que apostam num pensamento próprio, original, que não quer ser sequer africano, que questiona este outro universo mental. Esse processo não é espontâneo. Ele tem que ocorrer e ser o resultado de alguém que, dentro da África, brigue com isso e faça nascer esse debate.

Resenha:
Nelson Mandela: Modesto Pleito a Madiba

Maria Manuela Araújo

«In my language there is a saying: ‘Ndiwelimilambo enamagama’
(‘I have crossed famous rivers’). »¹
Nelson Mandela

Revisitar a autobiografia de Nelson Mandela, *Long Walk To Freedom*², afigura-se, no presente momento, um pertinente tributo à vida de Madiba. A recensão crítica em curso escolheu como linha orientadora de análise o ditado xhosa acima transcrito, citado e escolhido por Mandela como tema líder, organizador, da sua narrativa de vida.

A longa viagem discursiva do ditado xhosa, reinterpretado no texto autobiográfico de Nelson Mandela, tem como pontos de partida e chegada dois sistemas semióticos dissemelhantes, embora coexistentes, cruzando diferentes tempos e espaços. Da oralidade para a escrita, de tempos antigos para a modernidade, do campo para a cidade, a actualização moderna do ditado xhosa é um sintoma visível da «crioulização»³ entre literaturas oral e escrita, em benéfica convivência, mas em que esta última, menos sacralizada, ganha, no entanto, um tom público de contestação. Mandela, ao escrever o enunciado falado, ao fazê-lo falar noutra instituição linguística, redireccionando, na escrita, os ritmos e vectores semânticos da fala primeira, fez uma associação simbiótica que aponta para a «reoralização da literatura»⁴, na cultura contemporânea de países onde a escrita caminha, a par e passo, com a oralidade.

Nelson Mandela recupera o ditado xhosa da irreversibilidade do tempo, fixando em código grafemático o que vive na sua memória e na memória de muitos dos seus leitores, introduzindo na sua realização escrita as variações que o seu *cursum vivendi* lhe propôs, ou seja, à luz do ditado xhosa o eu reordena a sua existência, à medida que organiza a escrita memorial da sua vida, liderada pelo conhecido motivo verbal. O tema estruturador do ditado xhosa é extrapolado dentro do plano de significação conotativo e reinventado por analogia com o seu sentido literal, que implica o esforço humano desenvolvido na luta que é a travessia de um rio, ou seja, a força e a coragem de quem ousa opor-se ao movimento transversal do seu caudal. No contexto linguístico em causa, o elemento natural rio

1 O texto em itálico é um ditado xhosa, citado e traduzido na autobiografia de Nelson Mandela. Cf. Mandela, 2002, vol. I, p. 121.

2 Mandela, 2002, vols. I e II. As citações seguintes desta obra serão indicadas logo após a citação, no corpo do texto, com a sigla M, I ou II, de acordo com o volume citado, seguida do número de página, entre parênteses.

3 O conceito reporta-se a Vitor Manuel de Aguiar e Silva. Ver Silva, 2002, p. 144.

4 *Idem*.

pode simbolizar o fluido vital, individual e colectivo; atravessá-lo significa vencer uma etapa de vida, dar um passo em frente, não só em termos de conhecimento, mas também de libertação social e política.

O ditado xhosa que o texto de Mandela cita, descodifica e assimila, afigura-se plenamente investido da semântica frasal acima verbalizada, recriando a componente gnoseológica que lhe é intrínseca, mas introduzindo outra, uma **nova vertente política**: viver é, não só percorrer etapas de conhecimento, mas também conhecer para resistir à opressão do sistema ideológico vigente, e em cuja persistência de luta se consubstancia o percurso político opositor, ou seja, o *Longo Caminho para a Liberdade*. Desta forma, o eu autoral se estabelece como elo contemporâneo da antiga cadeia de transmissão oral, num gesto verbal inovador, ainda que de compromisso com a tradição oral, perpetuada no texto de forma criativa, mas sem quebra de coesão semântica, uma vez que a relação dialógica em causa assume contornos explícitos de imitação voluntária declarada. Por outro lado, as duas enunciações de eu estabelecem, entre si, uma relação simétrica de identificação, quer na sua forma de locução, quer a nível do seu conteúdo semântico, confluência discursiva que prova uma relação de identidade entre os espaços humanos que aqui se entrecruzam, pela partilha cultural de que os textos em causa se constituem testemunhos, embora o texto de Mandela comprove uma enorme transformação em si operada, movido pela sede de instrução, de mundivivência e de libertação dos povos oprimidos do seu país.

Nelson Mandela, por circunstâncias penalizadoras para o pai, chefe thembu acusado de insubordinação pelo magistrado local, é obrigado a abandonar a vila de Mvezo, terra natal localizada nas margens do rio Mbashe, e a fixar-se na vila de Qunu, ambas situadas no Transkei. Com a morte de seu pai, viu-se na contingência de deixar Qunu, levando consigo o que considerou ser a recordação dos dias mais felizes da sua vida. Assim, sofre na infância o primeiro abalo existencial, perdendo irrecuperavelmente o centro, o lar familiar: «[...]these three huts that I associated with all my happiness, with life itself, [...]» (M I, p. 21).

Em consequência, faz com a mãe a amargurada e silenciosa viagem a pé para Mqhekezweni, o Grande Lugar, capital de Thembuland, onde é confiado ao chefe thembu, Jongintaba Dalindyebo, que iria ser o seu guardião e benfeitor durante o período previsível de dez anos. À chegada, embora experimente uma sensação momentânea de deslumbramento com a riqueza e a ordem da Grande Casa do regente, quando vê Jongintaba e o seu tribunal, composto por vinte anciãos tribais à frente da casa principal, é invadido, novamente, por um sentimento de desenraizamento e impotência, perante o destino que a situação familiar lhe impunha: «In that moment of beholding Jongintaba and his court I felt like a sapling pulled root and branch from the earth and flung into the centre of a stream whose strong current I could not resist.» (M I, p. 23). Apesar de ter frequentado a escola anteriormente, é em Mqhekezweni que os grandes tradicionalistas lhe ensinam a verdadeira história africana, contada oralmente por reconhecidas figuras que vinham de longe resolver disputas e julgar processos, como o Chefe Joyi (M I, pp. 32, 33) que, apesar de muito velho, era exímio na arte da pantomima, com a qual fazia acompanhar o desenrolar das suas histórias.

Embora Mandela, em Mqhekezweni, tivesse vivido, antecipadamente, a sensação ingénua de rapaz que vem da aldeia para a grande cidade, por esta se afigurar, a seus olhos, mais sofisticada do que Qunu, o certo é que ele ainda não tinha atravessado o primeiro “rio famoso” da sua vida: «I had never crossed that river, and I knew little or nothing of the world beyond it, a world that beckoned me that day.» (M I, p. 43). Mandela refere-se ao rio

Mbashe, que adquiriu um valor excepcional para si, porque fazia parte do cenário iniciático onde tinha decorrido o rito de puberdade da sua geração. O rio Mbashe é considerado o primeiro rio importante da sua vida, porque nele se purificou antes da corajosa cerimónia da circuncisão, desenrolada nas suas margens. O rio onde o neófito, segundo a tradição, acede a um tempo sagrado primordial, purificador, simboliza para si o testemunho do encantador mundo perdido da infância e da adolescência, dizendo pelas suas palavras «[...]the world of sweet and irresponsible days at Qunu and Mqhekezweni.» (M I, p. 44). A travessia do rio Mbashe equivale ao primeiro passo simbólico em direcção à modernidade. O destino que Jongintaba lhe reservava era ser conselheiro de Sabata e, para tal, era necessário receber instrução. Por essa razão, Mandela abandona o lar que o adoptou, atravessa o rio Mbashe e entra, como aluno interno, no Instituto Clarkebury, simultaneamente Escola Secundária, Escola de Formação de Professores e Técnico-Profissional, com a particularidade de o seu reitor, o Reverendo Harris, ser considerado pelo seu regente como «[...]a white Thembu» (M I, p. 46), assim como ensinar os futuros governantes a ser cristãos, e governantes tradicionais (M I, p. 46).

Clarkebury, sentido como um espaço mais grandioso do que Mqhekezweni, foi o primeiro sítio ocidental onde Mandela viveu, o primeiro novo mundo não africano, com regras desconhecidas e onde a sua ilustre ascendência de Ngubengcuka foi inteiramente ignorada, pelo que rapidamente compreendeu que o seu caminho tinha de ser trilhado com base nas suas qualidades individuais, e não na sua linhagem. Considera-se, assim, inaugurado o longo percurso que vai culminar em Joanesburgo, o centro cosmopolita onde cresceu o projecto nacionalista sul-africano, o mundo dos ideais e debates políticos clandestinos, iniciados em Witwatersrand, a grande cidade moderna que viu nascer «a Freedom Fighter»⁵, o qual foi ascendendo sem nunca abdicar das suas raízes culturais, defendidas, mas redefinidas no decurso dos vários contextos políticos que vai atravessando.

Da tradição para a modernidade, do saber ancestral para as aprendizagens, vivencial, académica e política do hostil mundo do progresso, a figura emblemática de Mandela personifica a modernidade africana, um outro modelo de civilização, contestatário da própria tradição africana, embora culturalmente inclusivo, mas não alienado pelo Ocidente, porque foi mantendo vivo o diálogo com as matrizes identitárias africanas, as quais sempre dignificou, e das quais revela orgulhar-se.

O eu autobiográfico em causa, no acto rememorativo da escrita que reconstitui o seu regresso de Joanesburgo a Mqhekezweni, por ocasião da morte do seu regente, alude às contrariedades passadas entre ambos, motivadas pela desobediência à tradição, mencionando o tempo de retrospectção e redescoberta que viveu por essa altura. O regresso ao “Grande Lugar” desperta em si uma longa reflexão existencial, em que se auto-avalia e reequaciona o sentido da sua vida, colocando em evidência o valor de um passado que considera adverso, e no qual distingue duas etapas, aludindo a um futuro igualmente indiciador de várias fases atribuladas: «I had, since 1934, crossed many important rivers in my own land: the Mbashe and the Great Kei, on my way to Healdtown; and the Orange and the Vaal, on my way to Johannesburg. But I had many rivers yet to cross.» (M I, pp. 121, 122).

Assim, o sujeito de enunciação estabelece o ano de 1934 como marco cronológico de relevo, início de mudança, afastamento do seu mundo primeiro, da infância, em que pensar e falar o cosmos na língua-mãe xhosa se constituiu como princípio edificador de si e do universo envolvente, equilíbrio inicial gerido por uma ordem sagrada, dispar da ordem racional ocidental, que escolheu conhecer.

5 Alusivo ao título da Parte Três, «Birth of a Freedom Fighter». Cf. Mandela, 2002, vol. I, p. 133.

A primeira etapa do seu percurso, iniciado em 1934, corresponde ao começo de um processo de integração do eu no mundo da modernidade ocidental, construído em contexto colonialista. A aprendizagem da literacia, principal instrumento de afirmação social, move o sujeito em direcção à escola. Nelson Mandela deixa o mundo tradicional rural onde tinha nascido e, após os rituais de circuncisão, dispõe-se a atravessar o rio Mbashe, em 1934, em direcção ao Colégio Interno de Clarkebury, localizado numa missão metodista, conhecida como a instituição de ensino mais avançada para os africanos negros de Thembuland.

Em 1937, Mandela, com dezanove anos, para chegar a Healdtown, atravessa o rio Grand Kei e entra no Colégio Wesleyan, em Fort Beaufort, onde, pelas suas palavras, lhes era criada a aspiração a serem «black Englishmen» (M I, p. 53). Contudo, a forma como relata a visita do poeta xhosa Krune Mqhavi à escola e o incidente simbólico da zagaia que bate no suporte do cortinado mostram uma consciência contrária à intenção do colégio, ao despertar no seu imaginário algo que considerou muito importante: « the clash between the culture of Africa and that of Europe. » (M I, p. 59).

Nelson Mandela continua a sua formação académica no Colégio Universitário de Fort Hare que, fundado em 1916, é considerado, até 1960, o único centro de ensino superior para negros na África do Sul. Revivendo o mérito de duas figuras proeminentes que o impressionaram, o professor Z.K. Matthews e o professor Jabavu, Mandela refere Fort Hare do seguinte modo: «Fort Hare was both home and incubator of some of the greatest African scholars the continent has ever known.» (M I, p. 64). Neste passo textual, menciona o facto de o professor Z.K. Matthews ter sido influenciado pela autobiografia de Booker T. Washington, *Up from Slavery*, acção que merece ser destacada, por apontar para a influência que os líderes afro-americanos exerceram nos meios intelectuais africanos de orientação nacionalista. Do professor Jabavu, Mandela recorda os seus conhecimentos enciclopédicos, tanto na área da cultura europeia, como, especialmente, na área da cultura xhosa, tendo sido o presidente-fundador da Convenção Pan-africana, em 1936 (Cf. M I, p. 64).

Mandela, no segundo conturbado momento de vida, entra em conflito com dois sistemas convencionais que se opõem, mas que, de forma igual, sujeitam o indivíduo à sua cega obediência: em colisão com o mundo determinado pelo modelo civilizacional da modernidade ocidental, mas também em antagonismo com o sistema tradicional regulador da sua cultura de berço, particularmente com a escolha de uma possível noiva, por parte do seu tutor, dentro da sua cultura de origem, mas à qual era totalmente alheio.

Assim, em Fort Hare, Mandela demite-se do Conselho Representativo dos Estudantes, o que correspondeu a uma diplomática expulsão do colégio. Em consequência, regressa a Mqhekezweni onde, de acordo com os princípios da sociedade tradicional xhosa, o seu regente lhe tinha escolhido uma noiva, a filha do padre thembu local. Mandela não consente, tendo este gesto de transgressão acentuado o seu drama de vida, pelo que se vê obrigado a fugir para Joanesburgo.

A caminho de Joanesburgo, atravessa então os rios Orange e Vaal, cursos hídricos que simbolicamente se constituem como obstáculos a quem se dirige, em fuga e à deriva, para o Norte. Joanesburgo corresponde a uma terceira longa etapa de vida, marcada por uma árdua luta de sobrevivência humana e ideológica. Nelson Mandela começa por trabalhar em Crown Mines, como guarda-nocturno. Em 1942, conclui a sua licenciatura, e em 1943 inscreve-se na Universidade de Witwatersrand, para fazer a parte académica necessária ao exercício do seu curso de Direito, tomando um contacto mais assíduo e profundo com a intelectualidade política, que o levou a aderir ao ANC.

O êxodo em busca da modernidade, ao abrir-lhe novos horizontes, cria-lhe, paralelamente, uma maior consciência do grau de dificuldade a ultrapassar para atingir os

objectivos a que se tinha proposto, estado de amadurecimento que o leva a proferir, em Mqhekezweni, o ditado xhosa epigrafado, sobre o qual se disserta.

Deste modo, é a consciência política ganha em plena maturidade, em Joanesburgo, que explica o sentido da frase: « I had many rivers yet to cross. » (M I, p.122). Mandela mostra aperceber-se de que o percurso iniciado dentro do ANC, com as duas formas de luta planeadas, a fase da resistência passiva (de 1912 a 1952/3) e a fase da violência, a partir de 1953, iriam, de certeza, valer-lhe perseguições políticas várias, que haviam, mais tarde, de resultar em vinte e sete anos de prisão, dezoito dos quais no maior de todos os cárceres, Robben Island.

A sua cela foi visitada pelo, então, senador Barack Obama, que quis ter a experiência de espreitar pelo postigo celular de Mandela: dois olhos já livres, que levaram o reconhecimento de Frederick Douglass, mesmo de Booker T. Washington, de W.E.B. Du Bois, mesmo de Garvey, do grande Martin Luther King e de muitos outros, africanos e afro-americanos, os quais abriram e trilharam, nas matas, do Sul e do Norte, a bordo do *underground railroad*, caminhos para a liberdade, sempre sem atalhos, e por essa razão, foram e continuam a ser, difíceis e longos.

Referências

- ARAÚJO, Maria Manuela. (2010). **Diálogos Literários entre a África e os E.U.A. no Despertar dos Nacionalismos Africanos**. Lisboa: Edições Colibri.
- MANDELA, Nelson. (2002). **Long Walk to Freedom**, vols. I e II. (1994). Great Britain: Abacus.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. (2002). **Teoria da Literatura**. Coimbra: Livraria Almedina.

Resenha:

Memórias de um sobrevivente: o fato que cria o escritor e o escritor que recria os fatos

Tiago Lopes Schiffner¹

Escrito durante os anos de aprisionamento de Luiz Alberto Mendes – *Memórias de um sobrevivente* não é apenas um relato realístico sobre a trajetória de um menino infrator e de um adolescente condenado. Embora geralmente se destaque a história de sofrimento e de pobreza do escritor paulista, como se fosse quase o roteiro de um documentário – há em *Memórias de um sobrevivente* um esmero artístico que corrompe as balizas da despretensiosa exposição de um testemunho.

Indiscutivelmente, não se pode perder de vista o percurso do menino carente a menor infrator. E, por isso, é necessário refletir sobre a desigualdade social que ceifa inúmeras infâncias, cujos destinos são a atividade laboral precoce ou a criminalidade, por vezes, irremediável. Além disso, os exemplos dos atos de violência ensejados pelos educadores e policiais podem orientar a reflexão sobre o uso do poder pelas autoridades constituídas, seja dentro, seja fora das cadeias. No entanto, o romance autobiográfico de Mendes não se restringe a essas importantes questões e não seria o texto de alto valor literário que é, caso não encerrasse também um empenho estilístico do autor.

Crivada de diretas frases curtas, a cadência da narrativa se desmembra dos episódios que descreve. A constante oscilação de períodos breves e brevíssimos concentra no seu bojo o modo acelerado como o Luiz do passado se inscreve na vida. O olhar dele é rápido como a escrita, e os parágrafos se constituem de sucessivos comentários e descrições, os quais remontam as feições dos acontecimentos lembrados. Alterna-se o narrar de atos e o descrever de ambientes com dinamismo. Dessa maneira, o leitor acompanha os pequenos detalhes do movimento de um guarda à espreita, de um companheiro mal intencionado ou do olhar brejeiro e convidativo de uma mulher, numa linguagem célere.

Juntamente a essa habilidade de retratar, a nitidez do perfil psicológico destemido dos jovens e a reconstrução dos eventos de perigo aos quais estão sujeitos produzem zonas de tensão na narrativa criadas com maestria. A cada esquina do texto, espera-se uma reviravolta: a fuga, a captura ou o desfecho trágico. O que é reforçado por construções tais como – “a estratégia do assalto [...] parecia perfeita” (MENDES, 2009, p. 311), cuja imperfeição do tempo verbal antecipa a derrocada do plano dos, até então, assaltantes bem sucedidos. Outro exemplo é a passagem da chegada de Luiz à casa do amigo, Oscar – o qual não teme a arma empunhada pelo companheiro. Nesse momento, o narrador menciona: “se

¹ UFRGS

ele soubesse...”. A impressão é a de que haverá o conflito de desenlace lamentável. Porém, o horizonte de expectativa não se concretiza, e a camaradagem entre os dois não é abalada. A frase rápida, a contínua variação do ângulo narrativo e o imprevisível desenrolar do relato parecem representar, então, a insegurança e a aflição do personagem central diante das incertezas do cotidiano de rapaz marginalizado.

Em *Memórias de um sobrevivente*, a intimidade entre os episódios remotos e o formato do texto presente é tamanha que a sua personalidade de menino é sucintamente definida pela palavra “quieto” entre dois pontos finais (MENDES, 2009, p. 9). É como se essas passagens curtas as quais povoam o livro configurassem o caminho da paulatina reclusão e do isolamento de Mendes ao longo da autobiografia. E a oração “um em cada cela” (MENDES, 2009, p. 364) poderia sintetizar a disjunção que caracteriza o afastamento da família, da sociedade e na prisão.

No decurso completo, Luiz se separa da sua família, pois não concorda com atitudes de seu pai; encontra-se e se desencontra dos companheiros, amigos e amores efêmeros ao longo de inúmeras prisões; e é separado do mundo, da “rua [que se torna] ficção, ilusão” (MENDES, 2009, p. 384), quando assume a autoria de certos crimes. Ainda, como se não bastasse, é isolado no próprio presídio – nas várias ocasiões nas quais é condenado a permanecer nas celas-fortes. Nesse sentido, o livro de Mendes não enaltece a história em detrimento de sua forma – pelo contrário – transfigura em estrutura narrativa a carga biográfica. Por esse motivo, a realidade rememorada é tão vital quanto a informação estilística que a assimila.

Nos “estreitos limites a que lhe coagem a gramática e a lei” (RAMOS, 1987, p. 8), Mendes conquistou a fluência textual numa sintaxe contida, como quando se sentia livre numa cela reduzida ao percorrer os romances de Dostoiévski, John Steinbeck, Górkí, Erico Veríssimo, entre outros. E é nesses momentos de solidão que se apropria dessa outra cultura tão “marginal e secreta” quanto a produzida dentro do cárcere (MENDES, 2009, p. 153). *Memórias de um sobrevivente* é o “equilíbrio” entre a cultura humana e social – descoberta inicialmente nas conversas com Carlão e Henrique Moreno – e a do crime, assimilada durante a infância e a adolescência nos estabelecimentos de atendimento socioeducativo. É a conciliação aparentemente inconciliável de duas perspectivas de vida: uma livre e irreprimível e outra de clausura e fereza. Por isso, mesmo as cenas nas quais há a representação da crua brutalidade irrefreada, coexiste o lirismo cotidiano:

Tiram os panos. Protegeram a carne do cano, não deixaram marcas. A perfeição do torturador é causar o maior volume de dano e jamais deixar vestígios. Mandaram que me levantasse. Tentei. Não senti as pernas. Parecia um monte de roupas molhadas, moles. Da cintura para baixo, não existia. Assustei-me. Era como após as surras de meu pai, o alívio era tão grande que até dava uma espécie fina de prazer. Ficava a dor, mas era uma doce dor (MENDES, 2009, p. 63).

As pancadas de cassetete já findaram nesse excerto. Todavia, o fragmento ainda ecoa as reverberações de sons de baixa tonalidade, como se ressoassem os golpes surdos do ferro no corpo do menino. Nas palavras “pano, cano, dano”, o efeito das consoantes plosivas no início dos vocábulos, o qual se propaga nas reiterações de vogais de timbre fechado e nasalizado, se assemelha demasiadamente à força reprimida do braço do soldado que se prolonga no bastão e explode com violência na “carne” da criança. O incipiente impulso de energia encontra a resistência passiva no correr dessas letras, igualmente ao que ocorre na cena da tortura.

Na escolha de “monte, molhadas, moles”, o intento expressivo parece distinto daquele do primeiro trio. Essa sequência é constituída de um quase ininterrupto fluxo sonoro de intensidade amena, produzido pelo encadeamento de vogais também de tom reduzido, nasais e laterais. A agressão inicial é mitigada nessas repetições, como o é na cena de tortura. E resta apenas a tentativa de recuperar a energia das pernas que estão em frangalhos após as sucessivas estouradas.

A implicação das escolhas lexicais fica ainda mais importante quando se percebe a retomada contínua da palavra “dor”. Ela aparece repetida por três vezes: duas de modo substantivado e outra por paridade fonética em “tortura-dor”. Essas reiteraões caracterizam o sentimento infligido pelo soldado no prisioneiro, cuja sensação relembra as surras do pai. Ainda, o uso de “torturador” – como modo de distinguir o militar que o espancava – enaltece o emprego do presente do indicativo com o sentido de situação imutável: “A perfeição do torturador é causar o maior volume de dano e jamais deixar vestígios” (...). Desse modo, o escritor demonstra de maneiras distintas que o agente da violência traz em si a sua causa.

Por fim, o eco da parte final e o emprego do verbo no passado imperfeito configuram a extinção paulatina do sofrimento do corpo, cuja marca nunca se apagará completamente do sujeito. Com a análise do excerto – uma pequena parcela significativa do todo das *Memórias de um sobrevivente* – é evidente que a composição narrativa não fica ilesta às recordações de Luiz. Pelo contrário, as frases e as características da construção dos períodos repercutem o representado e o vivido nesse romance autobiográfico. Assim, a arguta agilidade discursiva sintomática da dialética entre o anseio de liberdade e os limites da condição social empobrecida colada à repressão violenta aproximam algumas soluções estéticas de Luiz Alberto Mendes das realizadas por demais autores brasileiros – tais como: João Antônio, Rubem Fonseca e Luiz Ruffato.

Nos versos de Carlos Drummond de Andrade: “o medo, com sua física, tanto produz: carcereiros, escritores, esse poema; outras vidas” (ANDRADE, 2000, p. 27). No caso de Mendes, tanto o medo – “o instrumento mais utilizado e aproveitado naquela sucursal do inferno” (MENDES, 2009, p. 258) – quanto os demais sentimentos e fatos maléficis e benéficos ensejados num contexto autoritário e violento, no qual anseia uma ideia forte e vaga de liberdade difundida pelos insipientes meios de comunicação e incorporada pelos novos ídolos de calça *Lee* ou pelos malandros de revólver, constituem a hi(e)stória de *Memórias de um sobrevivente*. Contagiada por ela, a maneira de narrar – construída de numerosos recomeços: seja num único parágrafo, seja na passagem entre eles – e a sua linguagem, permeada de um lirismo cotidiano ferido pela violência, produzem um relato no qual conteúdo e forma ocupam o mesmo espaço.

Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. **A Rosa do povo**. 21ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2000, 205 p.
- MENDES, Luiz Alberto. **Memórias de um sobrevivente**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009, 416 p.
- RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. 9ª ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1987. 4 v.

Revista Conexão Letras

Política Editorial

A Revista Conexão Letras do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul publica estudos de base teórica e aplicada nas áreas de Linguística e Literatura, com produção semestral alternada: um semestre para estudos literários, outro para estudos lingüísticos, sendo que possui, simultaneamente, produção on-line e forma impressa. Aceitam-se colaborações do Brasil e do exterior, desde que se trate de pesquisa original desenvolvida dentro das referidas áreas.

A Revista publica texto em forma de artigos, debates, entrevistas sob forma de debates e resenhas, sendo acentos para publicação trabalhos nas línguas portuguesa, francesa, inglesa e espanhola.

As diferentes modalidades de publicação devem obedecer às normas que seguem.

- a) Artigos: textos entre 15 e 30 páginas, contendo Introdução, Análise (subdividida em itens) de acordo com a natureza da pesquisa, e Considerações Finais.
- b) Retrospectivas: textos entre 15 e 30 páginas, envolvendo reflexões críticas a respeito de percursos de teorias ou pressupostos implicados na trajetória de escolas lingüísticas e literárias.
- c) Debates: textos entre 10 e 15 páginas, contendo diálogos sob forma de abordagem de questões relativas a outros estudos lá publicados, tais como: contribuições relevantes, limites e aspectos críticos do estudo em análise.
- d) Entrevistas Sob Forma de Debate: textos entre 15 e 30 páginas, contendo diálogos com outros pesquisadores, os quais envolvam diferenças de enfoque teórico e contradições em torno de um mesmo tema, ou análise crítica sobre o estado da pesquisa realizada nas áreas de publicação da Revistas.
- e) Resenhas: textos entre 4 e 10 páginas, contendo análise e reflexões críticas a respeito de livros publicados no país e no exterior.

Normas para apresentação de trabalhos

Os artigos, retrospectivas, debates e entrevistas sob forma de debate serão precedidos por Abstract, Résumé ou Resumen, seguido de Resumo com aproximadamente 150 palavras cada.

Serão constituídos por:

- Título do Trabalho em letra maiúscula.
- Abstract, Résumé ou Resumen, seguido de Resumo em Língua Portuguesa, com espaço simples e um intervalo de espaço duplo entre cada.
- As expressões Keywords, Mots-clés, Palabras clave, contendo, no máximo, 5 itens, seguidas de Palavras-chave (espaço simples entre referências em línguas estrangeira e portuguesa).
- Introdução e Considerações Finais sem numeração.
- Corpo do trabalho numerado em diferentes seções, conforme a natureza da pesquisa.

- Citações até 4 linhas, entre aspas, no corpo do trabalho, podem manter o mesmo padrão deste. Citações de mais de 4 linhas que ocupem parágrafo próprio, deverão ser digitalizadas em fonte 10, itálico, com recuo de dois toques, com espaço 1,5 em relação ao corpo do texto.
- Notas devem ser digitadas em pé de página (corpo 10).
- As referências bibliográficas devem estar em ordem alfabética e obedecer a ordem cronológica de publicação, no caso de haver várias obras de um mesmo autor, de acordo com os seguintes critérios: sobrenome do autor, nome, seguido de ponto, título do livro ou revista em itálico e somente com a letra inicial em maiúsculo, seguidos de ponto, local de publicação, seguido de vírgula, data de publicação e indicação de páginas e vol., (no caso de revista ou de coleção), conforme modelo a seguir:
LYONS, John. Introdução à lingüística teórica. São Paulo, Ed. Nacional, 1979.
COURDESSES, Lucile, Blum et Thorez em may 1936: analyses d'énoncés. In: Langue française. Paris, Eci. Larousse, vol. 9, p. 23-33, 1971.
- Tabelas, gráficos e desenhos devem ser encaminhados em versão também impressa, pronta para reprodução.

Os trabalhos serão enviados em disquete, versão recente do Word for Windows, Times New Roman, corpo 12, espaço simples, acompanhados de duas cópias impressas. Em folha anexa, devem ser apresentados dos dados de identificação do colaborador, tais como: Nome do pesquisador, Instituição, Áreas de trabalho, Endereço, Telefone, Fax, E-mail.

Os colaboradores receberão dois exemplares da Revista por ocasião da publicação.

Os textos não aceitos para publicação não serão devolvidos aos autores, que serão informados sobre o resultado da avaliação realizada por dois pareceristas, membros do Conselho Editorial.

Os trabalhos deverão ser remetidos para

Revista CONEXÃO LETRAS

Programa de Pós-Graduação em Letras - UFRGS

Comissão Editorial

Av. Bento Gonçalves, 9500 - Bairro Agronomia - Porto Alegre - CEP 91540-000

Site: <http://www.msmidia.com/conexao>

E-mail: contato@conexaoletrasufrgs.com

COMISSÃO EDITORIAL

Ana Zandwais (UFRGS)

Jane Tutikian (UFRGS - Coordenadora)



núcleo de
editoração
eletrônica
instituto de letras-ufrgs

Impresso na Gráfica da UFRGS