

COLEÇÃO **Griots**

CADERNO DE AFRICANAS

Volume II

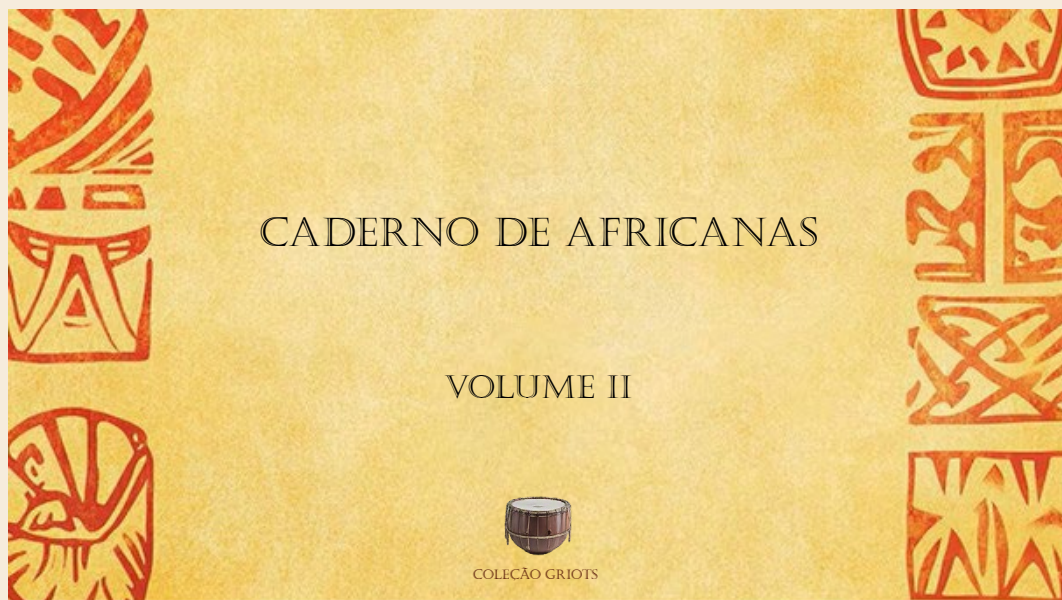


Griots



Editora	<i>Rejane Andréa Matias Alvares Bay</i>
Conselho editorial	<i>Alessandro Dozena</i> <i>Breno Trajano de Almeida</i> <i>Francisco Fransualdo de Azevedo</i> <i>José Mateus do Nascimento</i> <i>Louize Gabriela Silva de Souza</i> <i>Luzia Guacira dos Santos Silva</i> <i>Maria Aparecida Vieira de Melo</i> <i>Sibele Berenice Castellã Pergher</i> <i>Tânia Maria de Araújo Lima</i> <i>Oscar Federico Bauchwitz</i>
Revisão	<i>Os autores</i>
Capa	<i>José Marinho</i>
Fotografia da capa	<i>Marcela Bonfim</i>
Imagem das máscaras	<i>Aninha MC Walter</i>
Projeto Gráfico e Diagramação Eletrônica	<i>Caule de Papiro</i>





Tânia Lima, Izabel Nascimento e Alberto Mathe
(orgs.)

editora
CAULE DE PAPIRO®

Natal, 2026



©2026. Tânia Lima, Izabel Nascimento e Alberto Mathe (orgs.). Reservam-se os direitos e responsabilidades do conteúdo desta edição aos autores(as). A reprodução de pequenos trechos desta publicação pode ser realizada por qualquer meio, sem a prévia autorização dos autores(as), desde que citada a fonte. A violação dos direitos do autor (Lei n. 9610/1998) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal. Depósito legal na Biblioteca Nacional conforme Lei N° 10.994, de 14 de dezembro de 2004.

Catálogo da Publicação na Fonte.
Bibliotecária/Documentarista:
Rosa Milena dos Santos - CRB15 / 847

C122 Caderno de africanas [recurso eletrônico] / Tânia Lima; Izabel Nascimento; Alberto Mathe (Orgs.). – Natal: Caule de Papiro, 2026.

244 p. : il.

Volume 2.

ISBN 978-65-5477-189-4

DOI 10.66933/9786554771894/cauledepapirobook

1. Cultura africana. 2. Literatura africana. 3. Negros – história - mulheres. I. Lima, Tânia.
II. Nascimento, Izabel. III. Mathe, Alberto. IV. Título.

CDU 82-94

Editora Caule de Papiro
Rua Serra do Mel, 7989, Cidade Satélite
Pitimbu | 59.068-170 | Natal/RN | Brasil
Telefone: (84) 3218 4626
www.cauledepapiro.com.br

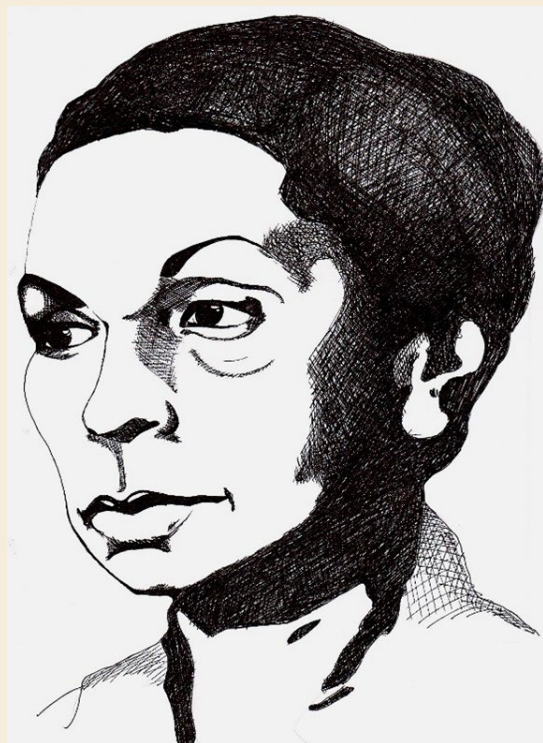




*"Se educar um homem, educa um indivíduo;
se educar uma mulher, educa uma nação".*

Provébio Africano





Noémia de Sousa,
por Fabiana Miraz de Freitas Grecco

Dedicamos este caderno, em forma de homenagem,
ao centenário de Noémia de Sousa (1926-2002).



Sumário

Prefácio	11
<i>Teresa Manjate</i>	
1	
DA PALAVRA-GRITO À PALAVRA-CANTO: MEMÓRIA E (RE)ESCRITA DA HISTÓRIA NAS POÉTICAS DE NOÉMIA DE SOUSA E PAULINA CHIZIANE	13
<i>Terezinha Taborda Moreira</i>	
2	
MATERNIDADE EM FOCO, NO CONTO AS CICATRIZES DO AMOR, DE PAULINA CHIZIANE ..	30
<i>Aline Souza Melchiades</i>	
<i>Vanessa Riambau Pinheiro</i>	
3	
RETRATOS DA MULHER NEGRA MOÇAMBICANA EM O ALEGRE CANTO DA PERDIZ, DE PAULINA CHIZIANE	42
<i>Maria das Dores Freire da Silva</i>	
<i>Francisca Zuleide Duarte de Sousa</i>	
4	
DO GESTAR À OBJETIFICAÇÃO: O CORPO FEMININO NAS TRÊS GERAÇÕES DE MÃES EM O ALEGRE CANTO DA PERDIZ, DE PAULINA CHIZIANE	53
<i>Maria Izabel Alves de Oliveira</i>	
<i>Silvania Núbia Chagas</i>	
5	
A NARRATIVA FABULAR DE LUANDINO VIEIRA E PAULINA CHIZIANE: RESGATANDO E REESCREVENDO A MEMÓRIA AFRICANA	68
<i>Mayara Gonçalves Marques da Silva</i>	
6	
COLONIALISMO, CURANDEIRISMO E CRISTIANISMO EM NGOMA YETHU, DE PAULINA CHIZIANE	80
<i>Aurélio Mavie Delucídio</i>	
<i>Hélio Lionélio Moiane</i>	
7	
DE SUHURA A ALIMA: A REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA E AS PERSONAGENS FEMININAS EM LILIA MOMPLÉ	92
<i>Elisangela Silva Heringer</i>	



POESIA MOÇAMBICANA

8

TATEANDO A ESCURIDÃO COM LUÍS CARLOS PATRAQUIM.....	106
<i>Gabriel Dottling Dias</i>	

9

DE VOZES E CICLOS: O POEMA ENCARNADO, DE SÓNIA SULTUANE.....	115
<i>Inaldo da Rocha Aquino</i>	
<i>Sávio Roberto Fonseca de Freitas</i>	

10

A VOZ DOS TAMBORES GRIOTS EM NOÉMIA DE SOUSA.....	132
<i>Tânia Lima</i>	

LITERATURA – CABO VERDE

11

METAMORFOSES DE VÊNUS NA LITERATURA CABO-VERDIANA DO NASCIMENTO À CONTEMPORANEIDADE	144
<i>Simone Caputo Gomes</i>	

12

O RETRATO DAS ILHAS E DA INSULARIDADE NA LITERATURA CABO-VERDIANA	164
<i>Geni Mendes de Brito</i>	

13

ENTRE FRONTEIRAS E IDENTIDADES: UM OLHAR PECULIAR SOBRE A DIÁSPORA CABO-VERDIANA EM O VISTO, DE ONDINA FERREIRA.....	174
<i>Roberta Maria Ferreira Alves</i>	

14

UMA MENINA DE CRISTAL E OUTRAS CRÔNICAS, DE DINA SALÚSTIO: RESISTÊNCIA FORJADA NAS PEDRAS	188
<i>Norma Sueli Rosa Lima</i>	

15

A DESIGUALDADE SOCIAL NA LITERATURA CABO-VERDIANA: UMA ANÁLISE LITERÁRIA DO CONTO “LIBERDADE ADIADA” DE DINA SALÚSTIO	199
<i>Thaís Andrade Silva</i>	

LITERATURA NIGERIANA

16

INTERCULTURALIDADE E ETNICIDADE: UM ESTUDO ACERCA DA COMUNICAÇÃO DA DIFERENÇA EM CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE.....	210
<i>Giuseppa Maria Daniel Spenillo</i>	



**PRAZERES E VULNERABILIDADES EM SER MULHER NA CANÇÃO OUÇA-ME, FILHO DE GRIÔ,
DE KUMA TOELO.....229**

Jefferson Xavier Freire da Costa

Cintia Acosta Kutter



Prefácio

Teresa Manjate¹

Universidade Eduardo Mondlane - Moçambique - África

O *Caderno de Africanas – Literatura e Memória* (Volume II) - é uma coletânea de artigos académicos sobre a literatura, sobretudo de vozes de mulheres, fazendo jus à dedicatória feita em forma de homenagem ao centenário da poeta Noémia de Sousa (1926-2002). O livro é, na verdade, uma homenagem, uma demonstração de reconhecimento das vozes femininas de África: de Moçambique, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe e Nigéria. É igualmente importante referir que a maioria dos textos desta coletânea é assinada por mulheres que, do Atlântico – Brasil – dedicaram um olhar atento e solidário para com as vozes e as causas por que lutaram e continuam a lutar as mulheres do continente africano: o colonialismo, a colonialidade, isto é, as formas de dominação, que persistem e estão presentes nas escritas revisitadas.

De Moçambique, as obras de Lília Momplé (1935 -) e Paulina Chiziane (1955-) são o objeto central desta obra. A inclusão de Noémia de Sousa (1926-2002) é uma inscrição da consciência de marcos históricos, contextos sociais, políticos e culturais que acompanham os exercícios de produção artística, no geral, e da literatura, em particular, neste caso particular de vozes de mulheres. No contexto moçambicano, Noémia de Sousa surge como aquela que, nos meados do século XX, consolida um momento do amadurecimento de consciência política sobre a realidade dos países africanos de língua portuguesa e que manifestou solidariedade para com vozes oprimidas “Deixa passar o meu povo/Let my people go!” e reivindicou afirmação e liberdade. As vozes das mulheres que lhe seguiram aqui revisitadas Lília, Paulina, S. Sultuane desembainham as suas próprias armas, em

¹ Investigadora do Centro de Estudos Africanos e Docente na Faculdade de Letras e Ciências Sociais, Universidade Eduardo Mondlane.



consonância com os seus tempos, reivindicando outras dimensões estéticas, sem abdicar do compromisso ético com causas individuais e coletivas.

De Cabo Verde, as vozes de Dina Salústio (1941-), Ondina Ferreira (1948 -), cuja escrita reflete uma profunda sensibilidade para os matizes da vida cabo-verdiana, explorando temas como a emigração, identidades, resistências e superação diante das adversidades. De S. Tomé e Príncipe a voz de Conceição Lima (1961 -_) é (re)visitada. Chimamanda Adichie Ngozi, da Nigéria, é aqui chamada para discutir a interculturalidade a etnicidade.

Uma pergunta subjacente e que perpassa o *Caderno de Africanas – Literatura e Memória* (Volume II) é: O que é a literatura? Qual é o lugar da literatura na sociedade? As respostas são múltiplas e multidimensionais, mas talvez importe dizer que ela é um campo especial de representações e de tensões individuais e coletivas, mas sobretudo de subjetividades e forças que possibilitam a definição de um pacto entre memórias e esquecimentos, o contemporâneo e o porvir – como sonhos, premonições, anseios – pulsões de mortos e sobreviventes, uma forma de resistência. Através da literatura das mulheres (re)visitadas pode-se apreender que o pensamento no e sobre o mundo, narrado, permite uma forma de conhecimento que conduz a reflexões sobre as diferenças, ao mesmo tempo que inspira pensamentos que podem constituir filosofias *ubuntu* para convivências em universos multiculturais, vivos e pulsantes, em que se poderá entrever uma verdadeira interculturalidade.



DA PALAVRA-GRITO À PALAVRA-CANTO: MEMÓRIA E (RE)ESCRITA DA HISTÓRIA NAS POÉTICAS DE NOÉMIA DE SOUSA E PAULINA CHIZIANE

Terezinha Taborda Moreira

PUC Minas - CNPq - Fapemig - Brasil

Noémia de Sousa e Paulina Chiziane ocupam diferentes tempos na literatura moçambicana. A primeira consolida sua escrita na década de 1950, momento do amadurecimento de uma consciência política sobre a realidade dos países africanos de língua portuguesa que reivindicava liberdade, tanto para os espaços quanto para a poética. Ao usar sua voz como um grito que repercute no tempo e no espaço (Noa *apud* Sousa, 2016, p. 174) em prol da liberdade contra a opressão colonialista, fazendo-a ecoar por diversos espaços, a poeta inaugura “a cena literária feminina moçambicana, protestando contra as opressões sofridas pelas mulheres em Moçambique” (Secco, 2016, p. 13) e tornando-se, nas palavras do cantor e compositor português Zeca Afonso, que colho nas reflexões de Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco, “a mãe dos poetas moçambicanos” (Secco, 2016, p. 14). A segunda inscreve sua proposta estética em meio às contradições do presente, momento em que, passada a utopia da independência e a distopia da guerra civil pós-independência, a escrita literária moçambicana – como também a dos demais países africanos de língua portuguesa – avança pelo experimentalismo estético, embora sem abdicar do comprometimento ético com as causas locais. Escritora moçambicana com o maior número de obras em prosa publicadas em seu país e no exterior, Chiziane intersecciona sua escrita entre bases culturais



moçambicanas e outras fronteiras e territórios identitários e geográficos, sejam eles do Índico ou do Atlântico. Em função disso, investe em uma escrita que tensiona modos de dominação – seja política, cultural ou de gênero –, valoriza as práticas culturais e religiosas tradicionais, desvenda os mecanismos de controle de uma sociedade que se apresenta como eminentemente patriarcal, critica a hipocrisia dos comportamentos burgueses que os consolidam, tudo em defesa da dignidade humana.

A diferença temporal entre as escritoras, no entanto, não as separa. Antes, permite a Paulina Chiziane tomar a produção poética de Noémia de Sousa, organizada na coletânea *Sangue Negro* (2016), publicada pela primeira vez em 2001, pela Associação dos Escritores Moçambicanos, como sua precursora na escrita de *O canto dos escravizados* (2018), produção poética publicada, inicialmente, em 2017, pela editora da autora, Matiko e Arte, em Maputo, e em 2018 pela Editora Nandyala, no Brasil. Penso a palavra precursora naquele sentido proposto por Borges quando defende que “cada escritor *cria* seus precursores” e, ao fazê-lo, realiza um trabalho que modifica nossa concepção do passado, como também do futuro. (Borges, 2007, p. 130, grifos do autor).

Ana Mafalda Leite considera a poesia de Noémia de Sousa como uma “poética da voz”, esclarecendo-nos que “toda a poesia da autora aspira a ser vocal, escapando assim ao exílio silencioso da escrita”. (Leite, 2012, p. 97). Para Leite, a poética de Sousa “se institui em “fiscalidade vocal”, por vezes, uma “voz-corpo” (Leite, 2012, p. 98) que se oferece ao outro como grito que reivindica sua moçambicanidade, ao mesmo tempo em que a oferece como “mão aberta estendida para o mundo”, como se pode ver no poema que se segue:

Poema

ao J. M.

Aqui tens o meu poema, irmão.

Meu poema insuficiente e baço,
palavras, sangue, emoção,
grito que se soltou do fundo das veias
e ficou pairando feito estandarte...
- meu poema fogueira de negros solitários
acesa à beira da mata em noite de frio e escuridão,
meu poema seta e azagaia para os combates da vida



meu poema alma mulata amassada em dor e revolta,
marcada a ferro e fogo desde subterrâneos desconhecidos
meu poema mão aberta estendida para o mundo
meu poema fraterno, torturado,
aí meu poema solitário, insuficiente baço
aqui o tens, irmão.
[...]

(Souza, 2016, p. 94)

Leite identifica, na escrita de Sousa, uma dupla reivindicação: a da oralidade e a do legado literário moçambicano. (Leite, 2021, p. 99). Encontramos, na escrita da poeta, a incorporação das textualidades orais moçambicanas ao lado de outras formas estéticas, como a música negro-americana, em franca interação com textos do Neorrealismo português e do Modernismo brasileiro. Esse modo dialógico de construção literária ganha expressão num poema como o que se segue:

Se me quiseses conhecer
Se me quiseses conhecer,
Estuda com olhos de ver
esse pedaço de pau-preto
que um desconhecido irmão maconde
de mãos inspiradas
talhou e trabalhou
em terras distantes lá do Norte.

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

Se quiseses compreender-me
vem debruçar-te sobre minha alma de África,



nos gemidos dos negros do cais
nos batuques frenéticos dos muchopes
na rebeldia dos machanganas
na estranha melancolia se evolvendo
duma canção nativa, noite dentro...

E nada mais me pergutes
se é que me queres conhecer...
que não sou mais que um búzio de carne
onde a revolta d'África congelou
seu grito inchado de esperança.

(Sousa, 2016, p. 40-41)

A conjunção subordinativa “Se”, que abre o poema desde o título, expressa as duas condições que o eu-lírico estabelece para a apreensão de si pelo outro: a do conhecimento do eu-lírico pela visão das formas de representação pelas quais Moçambique/África se projeta – nesse caso, o “pedaço de pau preto” talhado e trabalhado por “um desconhecido irmão maconde”; e a da compreensão da alma moçambicana/africana do eu-lírico pela audição dos gemidos dos negros no cais, dos batuques frenéticos e rebeldes e das melancólicas canções nativas. Visão e audição são os sentidos evocados pelo eu-lírico para um modo de percepção da alteridade moçambicana/africana referenciado no corpo: a estatueta maconde representa um corpo desenhado por boca rasgada; por feridas de angústia; por mãos enormes, espalmadas; pelo movimento de erguer-se, implorar e ameaçar; por feridas que tatuam na pele as marcas dos chicotes da escravatura; um corpo que, mesmo torturado, é magnífico, e mesmo altivo, é místico; por isso, geme, mas também dança e canta. Tradições moçambicanas, formas textuais outras e o legado da escrita literária se combinam na construção de um poema que pretende “tornar-se aquilo que diz”, e que se oferece ao outro como “corporizado e vivido”. (Leite, 2012, p. 99).

Esse modo de construção poética ressoa ecos da negritude. Embora a poeta não tivesse tido contato direto com o movimento negritudista, conforme apontado por Nelson Saúte (2016), críticos como Manuel Ferreira, por exemplo, destacam a aproximação entre sua escrita e a de autores como o antilhano Aimé Césaire pelo forte impacto social da escrita, pelo tom acusatório, pela linguagem, pelos temas e pelo recurso estilístico à ressonância verbal. (Ferreira, 1977, p. 73). O próprio Nelson Saúte chama a atenção para o fato de que terá sido “através



da afirmação dos valores dos oprimidos que a poeta se sentiu perto das ideias defendidas, na época, por pessoas como Léopold Senghor ou Aimé Césaire (de quem veio a traduzir mais tarde o famoso ‘Discurso sobre o Colonialismo’). (Saúte *apud* Sousa, 2016, p. 177, grifos do autor). Já Fátima Mendonça assumirá que, com Noémia de Sousa, a literatura moçambicana encontra-se perante uma poesia “orientada para a afirmação negritudinista, o que em Moçambique, na época, assumia caráter inovador”. (Mendonça *apud* Sousa, 2016, p. 185). E continua:

Em Moçambique, assim como em Angola, a estética da Negritude teve repercussões, embora a poesia marcada por alguns dos seus códigos discursivos ultrapasse os códigos ideológicos, temáticos e estéticos característicos do Movimento, tal como se manifestaram, quer na poesia da Renascença Negra, quer na poesia da Negritude de Paris, e se aproxime de gestos literários próximos de outros movimentos modernos, nomeadamente o Neorrealismo português e o Modernismo brasileiro. (Mendonça *apud* Sousa, 2016, p. 190).

Ainda de acordo com Mendonça, ultrapassando a representação essencialista da identidade negra, tão cara a Senghor, a poesia moçambicana dos anos 1950 integra elementos ideológicos que lhe permitem funcionar, simultaneamente, como Manifesto estético e Manifesto político. No caso da poesia de Noémia de Sousa, destaca-se a emergência da “África desdobrada em vários símbolos (Mãe, Energia, Redenção) do mesmo modo que os ecos longínquos e distantes de Harlém nela perpassam”. (Mendonça *apud* Sousa, 2016, p. 190). O resultado é o desenvolvimento de uma poética marcada pela representação dos sujeitos subalternizados pelo processo colonial. Na poética de Sousa, a urbanidade caracterizada pelo contratado, o estivador, o mineiro e a prostituta, ao lado da ruralidade referenciada por elementos étnicos e culturais como a lança, os batuques de guerra, a estatuária maconde e a xipalapala, “interligam-se emblematicamente num universo imagístico sustentado pela imprecação violenta de um Eu que, sucessivas mutações metonímicas, conduzem à integração no coletivo”. (Mendonça *apud* Sousa, 2016, p. 191).

Conforme assinala Anselmo Peres Alós, a poética de Sousa se compromete com a luta pela liberdade, pela independência e pela autonomia das nações africanas, o que faz com que ela se caracterize pela “valorização da herança negra” e pela “revolta contra a dominação colonial”. (Alós, 2011, p. 68). Isso se revela na enunciação poética da autora, marcada por uma relação de permanente diálogo e interpelação entre o eu-lírico e seu interlocutor, feita por meio de interjeições, exclamações, reticências, vocativos, como também outros marcadores discursivos



de proximidade. Para Alós, o gesto dialogal estabelecido pelo eu-lírico aponta “uma busca pela identidade africana que se caracteriza não por um olhar distanciado do objeto poético, mas por uma mirada que busca com ele fundir-se.” (Alós, 2011, p. 69).

A despeito de se construir nos dias atuais, ou seja, já distante do discurso simultaneamente lírico e épico que enquadrou a poesia de Sousa no discurso nacionalista moçambicano/africano, parece ser esse comprometimento com a luta pela liberdade e pela autonomia das nações, expresso por meio de uma enunciação poética coletivizada, que se constrói em diálogo direto com um interlocutor presumido com o qual interage permanentemente em suas digressões sobre a realidade moçambicana/africana, que Chiziane incorpora na construção enunciativa de *O canto dos escravizados* (2018). Composto por sete livros (Livro I – Testamento; Livro II – Canto de dor e desespero; Livro III – Canto de resistência; Livro IV – Transcendência; Livro V – Canto de liberdade; Livro VI – À volta da fogueira; e Livro VII – Canto de esperança), *O canto dos escravizados* apresenta 105 poemas que recuperam uma memória negra que circula entre a África e os espaços dos trânsitos diaspóricos que participaram – e ainda participam – da história da escravidão. Nessa memória espiralar, o passado e o presente se desdobram como reiteração de uma história de dor e sofrimento da qual o eu-lírico espera se afastar no futuro.

A título de epígrafe, encontramos, na abertura do livro, o seguinte poema:

Versos Escravizados

Com estes versos escravizados,
remontamos à raiz de todos os conflitos.

São versos livres, tristes, alegres, musicados,
para rimar a dança da história.

Qualquer semelhança com a poesia é pura coincidência.

(Chiziane, 2018, p. 10, grifos da autora).

Fica evidente, no poema, que o eu-lírico elabora seu discurso a partir da experiência. “*Qualquer semelhança com a poesia é pura coincidência*”, dirá ele, em itálico, assumindo que a escrita que se apresentará em *O canto dos escravizados* performará o percurso de um corpo negro que, por meio de “versos escravizados”, retornará “à raiz de todos os conflitos” para “rimar a dança da história”. Duas



construções discursivas chamam nossa atenção no poema: *versos escravizados e rimar a dança da história*. Na primeira, encontramos a sugestão de um processo de dominação da forma poética pelo corpo negro que se enuncia, o qual se apropria do verso e submete-o ao seu modo de construção discursiva. Na segunda, somos convidados a ler a palavra “rimar” não apenas no sentido direto de escrever em versos rimados, mas também naquele sentido figurado de “colocar em harmonia”, “condizer”¹; e também somos convidados a ler a palavra “dançar” não apenas no sentido de bailar, mas naquele de “movimentar-se de um lado para o outro, geralmente de forma cadenciada; balançar; oscilar”². Assim, a escravização dos versos será feita por meio uma determinada mobilização da forma poética que possibilite ao corpo negro que se enuncia criar versos que lhe permitam movimentar-se junto com a história, seja embalando-se nela, ou oscilando em relação a ela. Por isso seus versos serão “livres, tristes, alegres, musicados”.

Acima de tudo, porém, serão escritas, o que implica afirmar a escrita como modo de comunicação por meio do qual o corpo negro se expressará em movimentos oscilantes que lhe possibilitem “escovar a história a contrapelo”. (Benjamin, 1996, p. 225). E aqui temos um ponto em que a poética de Paulina Chiziane expressa sua filiação a uma tradição de escrita inaugurada pela de Noémia de Sousa, mas reordenando-a, de maneira a que os níveis de representação da realidade moçambicana/africana se evidenciem pela eficácia da linguagem literária. Se em Noémia de Sousa a escrita “é sempre filtrada pela emoção sentida corporal e fisicamente”, tornando “indistinta a experiência sentida/vivida, da experiência verbalizada” (Leite, 2021, p. 95), em Paulina Chiziane, ainda que o corpo se faça presente na encenação estética, será pela escrita que a memória elaborará o trauma da escravidão, garantindo que a história do colonialismo não seja esquecida.

Na poética de Paulina Chiziane vamos encontrar aquela preocupação de Aleida Assmann (2011) de considerar tanto a memória quanto a história como “dois modos de recordação que não precisam excluir-se nem recalcar-se mutuamente”. (Assmann, 2011, p. 147). Assmann distingue dois campos da recordação. O primeiro deles é composto por aquilo de que o indivíduo se lembra, pelo conhecimento particular que tem sobre si e pela maneira como lida com suas próprias experiências. Essa memória precisa ser ordenada, tratada, cuidada, pois é a partir dela que se configuram as lembranças que movem ou paralisam o sujeito. A esse campo, Assmann chama de memória funcional, explicando que ela é seletiva e atualiza

1 cf. <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/rimar/>

2 cf. <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/dan%C3%A7ar/>



apenas um fragmento do conteúdo possível da recordação. O segundo campo é composto pelo acúmulo de informações que circundam o sujeito, o que faz com que as memórias não obedeçam ao seu controle. Nesse campo Assmann situa a memória cumulativa, ou a história, explicando-nos que ele circunda a memória funcional. A relação entre os campos funcional e cumulativo torna a relação entre a memória e a história colaborativa, permitindo ao sujeito o movimento de renovação e mudança. O modelo proposto por Assmann reconhece que a memória cumulativa não fundamenta a identidade, já que resulta da acumulação indiferente e indefinida de relatos, documentos, lembranças tanto do litígio humano quanto dos encontros fortuitos e/ou duradouros entre os sujeitos. Reconhece, ainda, que “os elementos desprovidos de estrutura, desconexos, passam a integrar a memória funcional como se houvessem sido compostos, construídos, vinculados” para gerar sentido (Assmann, 2011, p. 150). Por isso, Assmann defende uma visão perspectivista da relação entre memória e história. Segundo ela, na memória cumulativa encontra-se a possibilidade de rever, refazer, analisar e corrigir caminhos. Uma das formas de realizar essas operações de ressignificação da história é a escrita.

Parece ser essa tentativa de ressignificar a história que Paulina Chiziane busca realizar em um poema como o que se segue, do “Livro V - Canto de liberdade”:

Escreve-te

I

Escuta o que dizem os livros de História
Bravos gerais, batalhas fatais, conquista total!
Troar de canhões, cavaleiros destemidos, heróis
Negros em debandada como ratos sem covil

O livro de História é esse lugar de verdades e mentiras
Que exalta vitórias imaginárias e batalhas fantasmas
Subvertendo a verdade histórica com letras do alfabeto
Com as vaidades e fantasias editadas pelos poderosos
[...]

II

Escreve-te, África
A tua História é um baú lacrado aguardando o teu labor
Mira-te no espelho do céu, no espelho de Deus. Retrata-te
Escreve-te com verdadeiras letras de ouro no livro da vida



Não deixes que te pequenizem nos livros, escreve-te
Resgata a tua identidade nas ruínas da memória
E desconstroi as imagens com que te retratam
Sejas tu mesma, senhora e dona da tua verdade
[...]

(Chiziane, 2018, p. 122-123)

O poema sugere que a liberdade almejada pelo sujeito africano estaria na escrita de sua própria história, escrita essa que lhe permitiria rever, refazer, analisar e corrigir uma História outra, que lhe rouba a identidade. Na revisão proposta pelo eu-lírico, o ato de redesenhar o continente, a ser realizado pelos próprios sujeitos africanos, poderia subverter uma “verdade histórica” construída pelas “ vaidades e fantasias” dos colonizadores, que, ao longo do processo de ocupação, criaram imagens de África que diminuíram sua importância social, econômica e cultural, a fim de melhor explorar seus recursos. Daí a conclamação do eu-lírico para que a história africana, vista como um “baú lacrado” que ainda aguarda ser aberto, seja tornada visível. Na perspectiva do eu-lírico, essa visibilização deve ser operada a partir do próprio continente africano. Será o sujeito africano o responsável por retratar a história da África, ao mesmo tempo em que, ao desdizer, declarar os erros e retirar o que se diz do continente por discursos que o excluem social, cultural e politicamente da História da humanidade, poderá “retratar-se” e resgatar “a tua identidade das ruínas da memória”, a fim de, também, ocupar seu lugar de direito no mundo.

A liberdade possibilitada pela escrita é reiterada no poema a seguir - também do “Livro V - Canto de liberdade” -, no qual o despertar da consciência crítica é traduzido em ações como: visitar a História para descobrir o lugar do continente africano no mundo ao longo dos tempos; investigar a presença do sagrado de matriz africana nas religiões que dominam o mundo; conhecer o número e o destino dos africanos traficados no período da escravidão, a fim de reconhecer a presença africana na formação das diversas culturas; sistematizar os saberes africanos negligenciados pela ideologia colonialista; educar o próprio sujeito africano, e também o mundo, para a arte, a religião e a alteridade africanas:

Liberta-te

I

Desperta! Lava os olhos no banho da liberdade
Busca as tuas pegadas nas frias cinzas da História



Regressar às raízes é isto: percorrer caminhos sinuosos
Até descobrir o teu brilho no espelho do mundo

As campanhas coloniais colocaram-te uma venda nos olhos
Resiste. Não te deixes apagar e luta com o que te ofusca
Reconhece-te. Estás presente em todas as maravilhas do mundo

A maior intenção da escravatura era esta
Reduzir-te. Animalizar-te. Diabolizar-te
O interesse do colonialismo, racismo, era este
Apagar-te para que nunca te levantes do chão
Reconheça-te, africano, nas religiões que dominam o mundo

Na riqueza do mundo. Nas matérias-primas de todas as tecnologias
Mata os fantasmas e anula o estigma com que te descrevem
Que determinava a raça de Deus e o espaço geográfico da sabedoria

II

Regressa às raízes e descobre-te. Estuda-te
Quantos escravos foram vendidos e para onde foram?
Não sabes? E por que não procuras saber?
Esperas que os agressores te deem informação?
E como te darão se não lhes convém?

Procura-te

À tua música chamam folclore e à arte, artesanato
Ao teu religioso, superstição e ao teu sagrado, diabólico
Tira as mordidas com que te animalizam. Conhece-te

III

Os colonos já foram mas deixaram capangas
Fiéis guardiões dos fantasmas do passado
Alguns capangas, negros sábios, sentados nas cátedras
Cortam as asas da alma e abortam o voo da liberdade.
Identifica-os. Educa-os. Liberta-os.

(Chiziane, 2018, p. 124-125)



Para Assmann, determinadas feridas do passado podem demandar terapias coletivas. Isso porque algumas feridas se inscrevem nas pessoas, na sociedade, nos espaços físicos e nas identidades coletivas e individuais. Assim, o ato de escrever sobre situações traumáticas pode abrir o caminho para a cura, o que leva Assmann a defender as possibilidades de “superação literária do trauma”. (Assmann, 2011, p. 304). É nesse sentido que, no poema abaixo, do “Livro III - Canto de resistência”, acreditamos encontrar a tentativa de Chiziane de, por meio da escrita, investir na superação literária do trauma:

Nomes, sílabas, fonemas

I

Os invasores falam dos seus atos com palavras soberbas:
ocupação chamaram de cruzadas, descobertas
escravatura e colonialismo chamaram de civilização
Descrevem a colonização como uma causa divina

As palavras escritas pelos poderosos no livro do tempo
São um louvor ao terror e genocídios contra outros povos
Essas palavras tornaram-se uma espada de autocensura
Pairando nas mentes dos filhos de antigos escravos

II

Há séculos de escravatura e colonialismo
Em forma de palavras, sílabas e fonemas
Nos nomes e apelidos humilhantes, redutores
Que colocaram sobre o povo africano

O colono dizia aos condenados
Hoje quero vos civilizar e dar-vos cidadania
Quero dar-vos cadernetas de identidade
Enfileirava-os e os chamava um a um:
[...]

Nomes de gozo e de desprezo, que se tornaram apelidos
Que perduram até hoje e se reproduzem ao longo das gerações
Latino Meio-dia Alface. Soares da Cruz Maldade
Lavapé do Silveira Alfredo Camilão. Cobarde Valente Lixeira
Camões da Silva Colher



[...]

V

É preciso lutar contra a opressão dos nomes, sílabas e fonemas
Matar os fantasmas dos sons redutores plasmados nas mentes
Afastar do peito a respiração convulsiva dos fonemas opressores
E deixar o ouvido saborear à vontade as sílabas da liberdade.

(Chiziane, 2018, p. 73-76)

O poema ilustra aquela característica da língua de vincular-se ao poder, já apontada por Roland Barthes quando observa que “a linguagem é uma legislação, a língua é seu código. Não vemos o poder que reside na língua, porque esquecemos que toda língua é uma classificação, e que toda classificação é opressiva”. (Barthes, 1977, p. 11). A opressão expressa no poema é aquela pela qual o processo de nomeação subverte a realidade dos fatos para permitir tratar “ocupação” como “cruzadas, descobertas”; significar “escravatura e colonialismo” como “civilização”; e associar “genocídio” a “missão”. No poema, a opressão da língua se estende do nível coletivo, abrangido pelo espaço continental, para o individual, que se expressa no ato de (re)nomear os sujeitos africanos por meio de “nomes, sílabas e fonemas” de uma língua que oblitera e suprime suas identidades. Por isso a insistência com que o eu-lírico advoga a urgência de substituir os “sons redutores plasmados nas mentes” pela audição de “sílabas da liberdade”. Ou seja, será pela escrita literária que ele poderá operar, nos nomes, sílabas e fonemas, aquela “trapaça salutar”, aquela “esquiva”, aquele “logro magnífico” do qual nos fala Barthes, que permitir-lhe-á usar a língua fora do poder, “no esplendor de uma revolução permanente da linguagem”. (Barthes, 1997, p. 16).

Ainda sobre o poema, podemos afirmar que ele corrobora o pensamento de Dionísio Bahule no prefácio da primeira edição do livro, publicada em 2017, em Maputo, que recupero na contracapa da edição brasileira, da Editora Nandyala, publicada em 2018, quando afirma que “este livro que nos chega é este recuo em verso para a alma de cada um. É um convite para a memória. Mas é, igualmente, um chamado de coragem e para um choro em comum”. (Bahule *apud* Chiziane, 2018).

O convite ao choro coletivo ilustra como o eu-lírico que labora a escrita em canto escravizado mobiliza os afetos de seu interlocutor com o objetivo de conscientizá-lo sobre uma africanidade que ainda precisa ser assumida como princípio reorganizador da imagem que ele deve projetar de si. Consciência que se fará a partir da busca pela sabedoria africana; do resgate, do registro e da



preservação do passado, e da colocação do saber das academias ao serviço da liberdade, conforme se vê no poema a seguir, do Livro V - Canto de liberdade:

Africanidade

II

É conhecer a tua própria essência que ainda não conheces
É procurar a tua sabedoria, trabalho que ainda não fizeste
[...]

É reabilitar o teu mundo que as invasões perverteram
É ter capacidade de viver com várias culturas em simultâneo
A que te impuseram, a que te pertence e a que te agrada
E aquela que acolheste para com ela conviver

III

[...]

É libertar a mente para não te colonizares a ti mesmo
É colocar o saber das academias ao serviço da liberdade

IV

[...]

A África é mais do que um território físico
É um lugar nobre dentro da tua consciência

(Chiziane, 2018, p. 132-133)

A coletivização do Eu que se enuncia nos poemas, tanto em Sousa quanto em Chiziane, podem ser lidas como formas de resistência contra sistemas opressivos, seja a colonização, sob a qual poetiza a primeira, seja a permanência de processos de subalternização que mantém os sujeitos, especialmente o negro, em situação inferiorizada, conforme encontramos na poética da segunda. Em função disso, ambas as autoras produzem uma poesia de forte impacto social, embora cada uma o faça a partir de diferentes intencionalidades.

Em Sousa encontramos uma poesia acusatória, expressa por meio de forte ressonância verbal e pelo encadeamento de significantes sonoros ásperos, cujo objetivo é transportar o “grito inchado” de esperança que caracteriza sua escrita. Nesse sentido, tem razão Sávio Roberto Fonseca de Freitas quando afirma que Sousa preconiza, em seu percurso literário, “a revolução como único meio de



modificar as estruturas sociais que assolam a terra moçambicana”. (Freitas, 2010, p. 5). Segundo Freitas,

A grande base do texto de Noémia de Sousa está centrada na eterna dicotomia “nós/outros” - “nós”, os perfeitamente africanos; os “outros”, as gentes estranhas, os que chegaram em África, os colonizadores. Assim, estes são, sem dúvida, os dois grandes temas da poesia de Noémia de Sousa: se por um lado temos a contínua denúncia da total incompreensão por parte do colonizador, que apenas capta a superficialidade dos rituais, não compreendendo o âmago de África, demonstrando, desta forma, uma visão plenamente distorcida, por outro lado lança-nos em poemas de elogio aberto à raça negra, gritando bem alto e de forma plenamente perceptível que a presença do colonizador em África é sinónimo de força que apenas veio denegrir a imagem daquela terra. Noémia de Sousa fala do orgulho de pertencer à África por parte dos africanos. E por esse mesmo motivo vem afirmar que terão obrigatoriamente de ser os filhos a cantar essa sua mãe-terra (que tanto amam e sentem) - e cantar África tinha forçosamente que ser entendido por oposição à maneira de cantar do colonizador. (Freitas, 2010, p. 6).

O apelo lançado por Noémia de Sousa aos moçambicanos/africanos para cantarem a mãe-terra opondo-se à maneira de cantar do colonizador parece ter sido captado por Paulina Chiziane *n’O canto dos escravizados*. Diferentemente de Souza, no entanto, a forma de cantar de Chiziane assemelha-se à da “resistência pacífica”, conforme mostrado por Livia Lima Rezende (2022). Segundo Rezende, a resistência pacífica consiste em “*resistir ao mal de maneira não violenta* e não em *não resistir ao mal*” (Rezende, 2022, p. 477). Centrando seus estudos no comportamento de personalidades revolucionárias como Mahatma Gandhi e Martin Luther King, e ancorando-os nas reflexões de autores como Liev Tolstói e bell hooks, a pesquisadora associa a resistência pacífica às ideias de amor e perdão. E mostra como, em *O canto dos escravizados*, Chiziane adota o amor e o perdão como mote da escrita. De fato, o amor e do perdão assumem, na obra, a característica de armas poderosas que precisam compor a formação dos sujeitos em seu processo de autoconhecimento, como vemos, por exemplo, no poema que se segue, do “Livro VI - À volta da fogueira”:

Amor e perdão

Não despreze o amor e o perdão

Porque são armas poderosas



As únicas que entram no palácio maior
Guarnecido de toda a segurança
Eles podem atormentar o homem
Que não cumpriu bem a sua missão

(Chiziane, 2018, p. 138).

Ainda falando sobre os “versos escravizados” escritos por Chiziane, Rezende observa que o perdão seria o catalizador proposto pelo eu-lírico para o processo de cicatrização das feridas da escravidão, mostrando que

a cicatriz permaneceria ali, presente e potente, como prova de que a dificuldade foi vencida e de que aquele que a superou teria sido forte o suficiente para tanto. A cicatriz permitiria essa rememoração dos aprendizados adquiridos, além de se constituir enquanto alerta contra eventuais repetições e um lembrete contra o esquecimento. Perdoar implica em olhar essa cicatriz e ser arrebatado por sentimentos de potência e superação, não de dor e sofrimento. O perdão impulsiona adiante, lançando as bases de uma reparação e real libertação. (Rezende, 2022, p. 494)

Não por acaso, o “Livro VII - Canto de esperança” encerra a obra com um poema que explicita o fato de que, na (re)escrita da história proposta por Chiziane, o perdão deve se inscrever na memória da África e do mundo não como forma de esquecimento, mas como estratégia para elaborar o processo de colonização:

Na memória da África e do mundo

II

Canta, filho de África, este Canto de Esperança
Louva o Deus que tirou Israel da escravatura do Egito
Louva ainda mais alto o Deus que libertou a África
Do colonialismo a escravatura da Europa e América

Acredita: não existe humanidade diferente da tua
E a liberdade veio morar para sempre na tua alma
Perdoa sim a escravatura, o colonialismo, as mágoas
Mas não esquece nunca: quem esquece também adormece
[...]

(Chiziane, 2018, p. 165)



Conforme o eu-lírico explicita, “quem esquece também adormece”. Contra esse esquecimento, a voz dissonante do eu-lírico conclama seu interlocutor para fazer coro ao “Canto de Esperança” com que proclama que a humanidade não deve distinguir raças, e que o perdão à escravidão e ao colonialismo é a chave para a libertação dos grilhões que aprisionam os sujeitos às mágoas de um processo histórico que precisa ser superado, mesmo sem ser esquecido.

Assim, acreditamos que, ao tomar a palavra de Noémia de Souza e projetar sua fala a partir dela, mas reordenando-a num discurso político de amor e perdão, Paulina Chiziane cria uma escrita que, qual cicatriz, sutura as feridas da história, assegurando que ela não seja esquecida, mas, acima de tudo, procurando garantir que ela não se repita.



Referências

- ALÓS, Anselmo Peres. (2012). Uma voz fundadora na literatura moçambicana: a poética negra pós-colonial de Noémia de Sousa. **Todas As Letras - Revista de Língua e Literatura**, 13(2). Recuperado de <https://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tl/article/view/4008>. Acesso em: 02 out. 2024.
- ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.
- BARTHES, Roland. **Aula**. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.
- BORGES, Jorge Luis. **Outras inquisições**. Tradução de Davi Arrigucci Jr.. São Paulo: Companhia das Letras, 2007 [1952].
- CHIZIANE, Paulina. **O canto dos escravizados**. Belo Horizonte: Nandyala, 2018.
- FERREIRA, Manuel. **Literaturas africanas de expressão portuguesa – II**. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1977. (Biblioteca Breve, v. 7).
- FREITAS, Sávio Roberto Fonseca de. Noémia de Sousa: poesia combate em Moçambique. In: **Cadernos Imbondeiro**. João Pessoa, v. 1, n. 1, 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/ci/article/view/13521/7680>. Acesso em: 22 jun. 2024.
- LEITE, Ana Mafalda. **Oralidades e escritas pós-coloniais**. Estudos sobre literaturas africanas. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.
- NOA, Francisco. Noémia de Sousa: a metafísica do grito. In: Sousa, Noémia de. **Sangue negro**. São Paulo: Editora Kapulana, 2016, p. 169-174.
- MENDONÇA, Fátima. Moçambique, lugar para a poesia. In: Sousa, Noémia de. **Sangue negro**. São Paulo: Editora Kapulana, 2016, p. 183-194.
- REZENDE, Livia Lima. A ética do amor nos pretos-velhos umbandistas. In: **Afro-Ásia**. Bahia, núm. 66, 2022, pp. 451-505. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/47696>. Acesso em: 22 jun. 2024.
- SAÚTE, Nelson. A mãe dos poetas moçambicanos. In: Sousa, Noémia de. **Sangue negro**. São Paulo: Editora Kapulana, 2016, p. 175-182.
- SECCO, Carmen Lucia Tindó. Noémia de Sousa, grande dama da poesia moçambicana. In: Sousa, Noémia de. **Sangue negro**. São Paulo: Editora Kapulana, 2016, p. 11-18.
- SOUZA, Noémia de. **Sangue negro**. São Paulo: Editora Kapulana, 2016.



MATERNIDADE EM FOCO, NO CONTO *AS CICATRIZES DO AMOR*, DE PAULINA CHIZIANE

Aline Souza Melchiades¹

UFPB - Brasil

Vanessa Riambau Pinheiro²

Este artigo objetiva analisar aspectos referentes à maternidade de Maria, protagonista do conto *As cicatrizes do amor*, da escritora moçambicana Paulina Chiziane. Essa narrativa é ambientada na caserna da protagonista, a qual se revela como um espaço descontraído, multicultural, frequentado por mulheres e homens, mas que ao longo do enredo, percebemos que também é o lugar onde a voz de Maria se fortalece e ecoa, quando ela relata a todos ali presentes a respeito da experiência de subversão e resistência vivenciada por ela no passado, quando se torna mãe e enfrenta uma situação traumática.

Para embasar nosso estudo, focalizamos algumas discussões que referenciam os aspectos da categoria analítica elencada, a saber: a maternidade em meio à imposição de exigências sociais ao feminino, conforme destaca Donath (2017); a questão da dominação masculina, segundo Bordieu (2002) e direcionada ao gênero, versada por Torres (2010) e o conceito de entrelugar proposto por Bhabha

1 Doutoranda em Estudos Africanos e Afro-Brasileiros pelo Programa de Pós-graduação da Universidade Federal da Paraíba (PPGL/UFPB). Email: aline.melchiades@hotmail.com.

2 Doutora em Estudos Literários pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. (PPGL/UFRS). Pesquisadora CNPq. Email: Vanessariambau@gmail.com.



(1998), em analogia ao relato e a ideia de tradição e modernidade sugerida por Moreira (2016), no cenário de Moçambique.

A maternidade em foco: o protagonismo de Maria em *As cicatrizes do amor*

O conto *As cicatrizes do amor* (2007), da escritora moçambicana Paulina Chiziane, tem a sua narrativa iniciada com a apresentação de um espaço onde existem “[...] mulheres sentadas na areia e os homens nas cadeiras” (Chiziane, 2007, p. 361). Nessa primeira descrição de cena, já percebemos a distinção dos lugares ocupados pelos diferentes gêneros – mulheres, na areia, e homens, na cadeira – uma sutil descrição dos lugares que habitualmente tenderiam a ser designados aos distintos gêneros, naquele local, ponto que retomaremos um pouco adiante neste estudo, após apresentarmos a ambientação desse espaço. Ademais, o leitor é, igualmente, levado a perceber que todas essas pessoas compartilham uma rodada de bebidas, situação descrita por uma narradora-personagem (testemunha e participante), em tempo presente, da seguinte maneira:

Todas as gargantas regem-se na fonte do uputo que flui aos borbotões. O ambiente confortável é de gente humilde, sincera, andrajosa e descalça.

A brisa suleste brinca no chapéu dos cajueiros. Os corpos exsudados pelo verão deliram com os beijos das brisas. O céu nublado transfere o cinzento feio para a transparência do Índico. Corvos em revoada grasnam agouros que ninguém liga (Chiziane, 2007, p. 361).

A cena ilustrada descreve o clima do dia – agradável – e sugere que o ambiente seja um lugar classificado como confortável, apesar de humilde. Adiante, no enredo, a narradora nos informa que esse espaço se trata da caserna³ de Maria, onde existe uma atmosfera receptiva e acolhedora para os frequentadores daquele meio, que parecem não ligar para qualquer possível sinal de má sorte (como corvos grasnando, por exemplo).

Quanto à caracterização dessas pessoas frequentadoras do ambiente – “[...] um paraíso de miséria” (Chiziane, 2007, p. 361), percebemos a reunião de sujeitos simples e que estão ali para aproveitarem um momento de descontração, no qual

3 Moreira (2016) afirma que este espaço seria uma espécie de zona neutra onde valores da tradição cultural moçambicana se misturam com valores capitalistas contemporâneos oriundos da colonização e do multiculturalismo na pós-independência de Moçambique.



sejam capazes de ressignificar as tristezas e seguirem adiante com felicidade, apesar das tristezas, pois quem entra nessa caserna, “[...] bebe alegrias e esquece o resto [...] Neste campo de deslocados na Inhaca, o povo triste recria felicidade” (Chiziane, 2007, p. 361).

Em face desse cenário, estabelecemos uma relação ao que Moreira (2016) reforça acerca da caserna de Maria: esse ambiente se revela um espaço multicultural, onde podemos vislumbrar contrastes comportamentais desses sujeitos que o frequentam, a exemplo das mulheres sentadas na areia, revelando um costume próximo da tradição e, doutro lado, homens sentados na cadeira, sugerindo uma ideia aproximada ao pós-colonialismo. Há também os deslocados da Inhaca, que simbolizaria o confronto dos dois lados: colonial x pós-colonial.

Compreendemos, a partir do posicionamento da crítica supracitada, que esse espaço da caserna configura um lugar no qual é latente a troca ou fluxo de culturas, por meio da interação desses indivíduos. Nesse direcionamento, Moreira (2016) ainda sugere que, ao longo da narrativa, essa troca ou fluxo se torna mais perceptível, quando observamos a coexistência de duas narradoras: uma narradora que testemunha e nos descreve o ambiente; os indivíduos e suas atitudes, tomando-os como uma ideia de coletividade e a voz narradora de Maria, que em determinado momento inicia um relato sobre como foi a chegada da maternidade para a protagonista: uma situação constituída por uma experiência de trauma, solidão e o desamparo emocional vivenciado por ela, em meio a uma sociedade conservadora e tendenciosa a estabelecer padrões sobre essa pauta.

Aproveitamos o ensejo para esmiuçar melhor esse ponto levantado por Moreira (2016) de que há um fluxo de trocas mútuas por meio das interações entre os sujeitos, o que é perceptível no enredo. Dessa maneira, buscamos elucidar essa perspectiva crítica de modo que nos dispomos a compreender o protagonismo de Maria no conto, vindo a ser externado, principalmente, através do seu relato pessoal ou história de vida, por meio do qual desabafa a respeito do trauma vivenciado quando se tornou mãe e das demandas enfrentadas durante a sua trajetória, enquanto mãe-solo, captando as atenções e reações de todos os presentes. Determinada a contar sua história, ela o faz motivada pela seguinte provocação:

Alguém, folheia um jornal velho.

– Veja isto, compadre. Duas crianças abandonadas pelas mães.



A dona de casa deixa de farfalhar, estampa olhos no jornal machucado tentando identificar os rostinhos dos infelizes.

– O que lhes aconteceu.

Alguém as deitou fora. As mulheres estão doidas.

– São efeitos do PRE - respondeu o outro. - Se os pais comprarem o leite para os meninos, não sobra nada para os copos. Não há dúvida. A maldade grassa nos dias que passam.

– A maldade nasceu antes da humanidade. A culpa cabe às mães, mas é de toda a sociedade – sentenciou a mulher.

– Não fuja da verdade comadre, que a culpa está com as mulheres. O que dizes é suruma da bebedeira, estás embriagada, sim.

A voz de limão do homem duro era palha seca na fogueira tosca (Chiziane, 2007, p. 362).

Constatamos com foco no trecho ilustrado, que há outra narradora testemunhando uma cena que evidencia o comportamento, atitudes e até mesmo as opiniões e reações dos sujeitos (os homens que discutem sobre o fato noticiado), revelando a indignação, do ponto de vista masculino sobre o abandono de crianças, perante a mulher que recebe todos na caserna, a qual protesta ante as colocações ofensivas e direcionadas ao gênero feminino.

Nessa esteira, identificamos, pontos de vista contrários: de um lado a visão patriarcal vociferada através da conversa entre os compadres, cujo foco tende a culpabilizar unicamente as mães por essa problemática, e, de outro lado, a voz da mulher que os acolheu no seu espaço: esta voz caracterizada pelo uso de uma fala atenta para a maldade inserida na problemática social, apontando que as motivações para uma situação como a noticiada não decorrem unicamente das falhas das mães, mas também de fatores maiores encontrados em todos os seres humanos e buscando promover uma reflexão sobre a sociedade que condena unicamente as mulheres-mães.

Diante desse cenário, entendemos que é possível relacionar a questão da maternidade discutida no enredo desta obra de Paulina Chiziane ao que conceitua



Bourdieu⁴ (2002) sobre a dominação masculina: o autor acredita que há uma concepção patriarcalista e operante, historicamente, na sociedade, que tende a ser assimilada tanto por homens quanto mulheres, reverberando em uma dinâmica de um sistema prejudicial, excludente e opressor.

Em consonância à visão proposta pelo teórico francês, Torres (2010) discute sobre a questão do gênero apontando distinções entre o poder dos sujeitos na sociedade e considerando o sexo e o corpo como fatores que definem a posição de dominado e dominador. Dessa forma, ele assegura que as mulheres tendem a ser colocadas em posição de subalternidade perante os homens, e a esses são oferecidos todos os privilégios: melhores lugares à mesa, o acesso à educação, a liberdade de escolher os rumos de suas vidas, até a oportunidade de ascensão intelectual e social. Já às mulheres, restam apenas o espaço doméstico, a responsabilidade de cuidar dos filhos e a imposição à passividade, que visa à manutenção do sistema patriarcal.

É o que conseguimos identificar ao longo do enredo desse conto em questão, quando os homens e, principalmente o compadre, expõem opiniões sobre o caso noticiado e a sutileza da abertura da narrativa: mulheres sentadas no chão e homens nas cadeiras. Acrescentamos que esses pontos de vistas contrários (o olhar dos sujeitos masculinos e o olhar do feminino sobre a pauta da maternidade) antecipam o momento do relato de Maria, que logo após os comentários opressores, desabafa contando a todos que passou por uma situação de vulnerabilidade, na qual quase cometeu crime semelhante ao caso noticiado, atitude que além de causar impacto, demonstra a força e coragem da protagonista – ao assumir seu lugar de fala.

Chegado o ponto supracitado do enredo, é importante lembrar e analisarmos o que versa Moreira (2016) sobre a percepção de que o conto se divide nesses dois tipos de narração: fica mais fácil de visualizarmos, portanto, a coexistência das narradoras, a partir do momento no enredo no qual a narradora- testemunha que frequenta a caserna participa e registra com sua voz de espectadora presente no lugar a sucessão de ações dos personagens do relato e, também no instante em que a voz de Maria irá assumir sua vez para contar a própria vivência traumática, como sujeito feminino e materno, com foco na sua trajetória individual e os percalços enfrentados.

4 O teórico afirma que a ordem de dominação masculina é confirmada socialmente e tende a ser vista como perfeita, estabelecendo estruturas sociais: organização social do espaço e do tempo e na divisão social do trabalho, e estruturas cognitivas inscritas nos corpos e nas mentes.



Salientamos que, devido a essa troca de vozes narradoras, Moreira (2016) ainda resgata a conceituação de entrelugar referenciada por Bhabha (1998) para estabelecer essa articulação entre o que seria o eu e o coletivo, elencando a terminologia como sendo um “terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade” (Bhabha, 1998, p. 21). Em face a essas colaborações e contestações, vislumbramos uma pluralidade de vozes e identidades.

Assim, o pensamento crítico da teórica resgata a ideia do entrelugar porque a obra de Paulina Chiziane propõe a enunciação narrativa de um ‘eu’ que se mistura à enunciação do ‘outro’, proporcionando o encontro das experiências individuais com a coletividade – visão que parte do micro ao macro. E essa alternância entre o individual e o coletivo compõe a pluralidade da cultura de Moçambique. São considerados os aspectos tradicionais, do passado colonial, a simbologia da história de Maria, e aspectos que envolvem a contemporaneidade, pós-independência, referentes ao presente na caserna, conforme aponta Moreira (2016).

Com foco nos pontos acima elencados, é possível identificarmos, portanto, a atmosfera dramática que acompanha o relato de Maria, haja vista que essa personagem captura a atenção dos presentes e os convoca a ouvir a sua própria história. Evidenciamos através das primeiras falas da enunciadora que essa história é carregada de emoções, pois é originada dos fortes sentimentos de paixão genuína e amor da narradora em relação ao ser amado. Assim, podemos compreendê-la como um relato de um sentimento devocional a quem ela ama.

Assim, ela nos antecipa a confissão de que o episódio foi consequência desse amor avassalador que sentira por alguém, mas que seria a ela proibido de viver: “[...] é que cada nascimento tem uma história e cada acção, uma razão. Na minha juventude cometi o mesmo crime. ou melhor, ia cometê-lo. Tudo por causa desse amor amargura, amor escravatura, que transtorna, que enfeitiça, fazendo do amante a sombra do amado” (Chiziane, 2007, p. 362).

Ao se colocar como uma quase criminosa tal qual as retratadas nas notícias dos jornais, Maria, muito embora ainda não tenha revelado toda a situação e seja uma única voz feminina a relatar uma história difícil, assume um papel de personificação dessa voz que aproxima os ouvintes da realidade enfrentada por mulheres em seu cotidiano, sensibilizando as pessoas presentes para a situação.

Então, ao finalmente, iniciar o discurso ela já está bastante emocionada: “Maria entristece. Ergue os olhos para o céu na súplica do silêncio” (Chiziane, 2007,



p. 362), e logo percebemos, igualmente, o impacto da voz da protagonista no ambiente e o interesse dos convidados em querer ouvi-la: “O vulcão da recordação explodiu narrativas [...] calem-se todas as bocas, a comadre é que fala!” (Chiziane, 2007, p. 363). Eis que, ela revela a todos que seu pai, o régulo de Matutuíne, não aprovara a união dela com um homem pobre e sem condições de pagar o *lobolo*/dote do casamento. Devido a isso, o rapaz que a deixara grávida resolve cruzar a fronteira a fim de ir morar em Johannesburg.

A protagonista é expulsa de casa, quinze dias após o parto. Sem ajuda de amigos ou qualquer pessoa⁵. Assim, ela resolve seguir para Johannesburg à procura do amado, mas ao longo da narrativa, antes de o encontrá-lo, ela terá de conhecer, aprender a lidar com as obrigações da maternidade e enfrentar desesperadamente as dificuldades nessa empreitada que corresponde ao estado de tornar-se mãe.

O percurso ocorre de maneira solo, no que versa a existência de uma rede de apoio à jovem mãe inexperiente Maria, numa sociedade machista que demonstra desprezá-la e julgá-la porque ela não atende aos costumes esperados e tampouco à expectativa de que todas as mães devem saber cuidar sem equívocos de seus filhos. Maria é mais uma das tantas mulheres que são colocadas em segundo plano, quando se trata de maternidade e, por vezes, enxergadas apenas como um ventre fértil.

Percebemos a interrupção abrupta de Maria, quando sobre o seu envolvimento com o sujeito amado, ela verbaliza àqueles ouvintes que lhe dedicam atenção para saber minúcias do que aconteceu no passado dela: “Da blusa já levantada, espreitam os seios surrados de mil beijos, desfraldadas as cortinas dos teus segredos, és indecente, Maria!” (Chiziane, 2007, p. 364). Essa fala revela ao leitor a alusão à figura da pecadora e à indecência do ato de Maria contrário aos bons costumes⁶ exigidos nesse meio social punitivo, que tendem a estigmatizar as mulheres e a atacá-las. Vejamos outros detalhes do segredo de Maria:

Entreí num comboio. A criança enfraquecida deixou de chorar. O corpinho frágil incendiou-se num fogo húmido mais abrasante que o calor de dezembro para logo a seguir arrefecer mais do que todas as madrugadas. [...]. Deus dos milagres! O que será de mim, sozinha, num país estranho, com uma criança morta nos braços? Ventre meu,

5 De acordo com Moreira (2016), em determinados momentos, Maria empresta um tom proverbial em seu discurso, a exemplo: “Supliquei clemência à humanidade; recorri à amizade. Em vão.” (Chiziane, 2007, p. 363). Isso causa um efeito dinâmico sobre os episódios do passado em relação a saga da personagem, através de uma subversão da tradição que ressignifica a própria vida da protagonista.

6 Torres (2010) corrobora esse argumento.



abre-te, quero devolver este ser à sua origem. Apelo do desespero. [...] Abandonei o comboio. [...] Meus olhos inquietos procuravam uma lixeira, uma vala, uma corrente de água, esgotos, para desfazer-me do meu fardo. Trágica peregrinação! (Chiziane, 2007, p. 364).

É notório o desespero de Maria, no seu estado inicial da maternidade, ao se ver sozinha em um comboio, levando a sua criança enferma, que em determinado instante é percebida por ela como morta. Diante de uma situação na qual ela é inexperiente, a primeira reação de desespero é desfazer-se do fardo da “maternidade” que ela não escolheu, já que pensa que a criança está morta. Atentamos para uma situação de extrema vulnerabilidade e desespero, influenciando as ações da personagem.

Em face da cena referenciada, é importante trazermos a problemática do arrependimento da maternidade elencado na discussão de Donath (2017) sobre as exigências sociais a respeito dos sentimentos que as mães deveriam ter. Nesse sentido, a referida discussão, inicialmente, nos promove reflexões sobre qual é a tendência esperada sobre como a imagem da boa mãe é construída perante o olhar social. Consequentemente, somos movidos a uma reflexão de que a sociedade espera que todas as mães sejam sujeitos muito maternais, extremamente afetuosas, isentas de falhas, sempre dedicadas à maternidade e que não deveriam questionar o papel social que tende a lhes ser conferido: de sujeitos dotados de profunda capacidade para o cuidado dos filhos, e, isso deve ser o foco ou centro das vidas de todas mulheres que se tornaram mães.

Todavia, ao analisarmos os depoimentos das mulheres-mães evidenciados no estudo de Donath (2017) que contribuem para essa discussão sobre a existência de possíveis mães arrependidas, somos lembrados de que nenhuma mulher nasce sendo mãe, por isso, não estão obrigadas a terem cuidados, proteção e toda a responsabilidade exigida pela maternidade. Dessa forma, o enfoque nos promove ainda uma conscientização sobre as fragilidades humanas, e nos faz repensar em especial acerca do que associamos a pontos que envolvem a questão da dignidade de todas as mulheres-mães (o que elas merecem por suas falhas? Quais as punições que sofrem?). Compreendemos também a pluralidade desses sujeitos maternos – já que as mães são seres individuais, por isso, tem suas necessidades específicas, sentem e agem de formas distintas e merecem respeito – não devem ser obrigadas a cumprirem essas expectativas ditadas.

A narrativa expõe o ato de desespero da protagonista e revela a inexperiência de uma mulher que está inserida em uma sociedade conservadora e vivencia pela



primeira vez, sem rede de apoio, dificuldades inerentes à maternidade que tendem a ser visualizadas de maneira reduzida a episódios simplórios, logo, solucioná-las torna-se um requisito simplório e que deve ser naturalmente alcançado por todas as mães, como uma espécie de “automatismo materno”. Desse modo, vivenciar a enfermidade dos filhos, assim como enfrentar sérias demandas, mesmo durante a primeira maternidade, são situações cobradas às mulheres-mães a todo momento por essa sociedade conservadora, e caso, não logrem êxito, essas mulheres serão violentamente julgadas e desprezadas nesse meio.

Diante desse contexto, compreendemos que para além de a latência desse estado de vulnerabilidade de Maria, no que concerne às obrigações maternas, ela também se depara com outras exigências sociais tradicionalistas que são impostas gênero feminino: é necessário que ela consolidasse um casamento conveniente, dentro das convenções patriarcalistas. Todavia, ela age no sentido contrário ao esperado pela convenção, assim, investe na atitude subversiva e decide sair da sua terra de origem e seguir em busca do homem que ama. Ela também chora pela falta dele e pela filha que é dada, até aquele instante, como morta.

A personagem considera esta sina para a criança: “[...] uma moita cruzou o horizonte dos meus olhos. Será ali, será ali, o cemitério da minha filha” (Chiziane, 2007, p. 365). Sente a dor da despedida, em meio ao planejamento da ação. Nesse ponto do relato, percebemos a atenção da narradora direcionada à situação de Maria, quando é dito que esta memória promove em todos os ouvintes da caserna a atenção hipnótica do público (não há sequer um suspiro de alguém, enquanto a protagonista está relatando o episódio).

Articulamos com a narrativa também o seguinte embasamento de Donath (2017) sobre a maternidade: esta teórica afirma que no passado se exigia que uma “boa mãe” representasse a figura de uma virgem, uma *persona* assexuada, pura e sagrada. Além disso, socialmente, existe uma divisão de tarefas de acordo com o gênero que atribui à condição biológica das mulheres a obrigação de se tornarem mães, reforçando a ideia de que todas elas são dotadas de um instinto maternal congênito que lhe gerariam preocupações e o cuidado devido aos filhos.

Ocorre que essa visão sacralizada sobre a maternidade é colocada na narrativa em contraste com as sucessivas tentativas de Maria em abandonar a criança que agoniza. Ela tenta abandoná-la na moita, mas é flagrada por dois amantes que ali também estavam e lançam gritos alarmando os transeuntes, fato que chama a atenção de uma ‘velhota’, que enxotou os curiosos e a conduziu para casa para tratar da criança. Posteriormente, na casa da senhora, a mãe ainda resolve



prosseguir com seu intento: “A latrina da casa era mesmo ideal para a consumação do meu acto” (Chiziane, 2007, p. 365), porém, mais uma vez, a atitude em vão, pois a senhora protegeu a criança como um anjo da guarda e Maria adormece.

Ao final, ao acordar, escuta o choro da criança, logo a narrativa evidencia o milagre: a criança vive. “Deus dos milagres, respondeste às minhas súplicas, obrigado [...] Pelo sinal da Santa Cruz” (Chiziane, 2007, p. 366). Dessa forma, podemos observar que o sagrado também é um aspecto latente na narrativa, tendo em vista que é invocado pelo clamor de Maria, personagem que muito embora tenha um nome que remeta ao arquétipo sagrado, revela-se como a pecadora que se desnuda e expõe seu quase crime aos ouvintes que estão em sua caserna.

Isso comove a narradora em terceira pessoa, todavia, causando-lhe uma espécie de constrangimento alheio: “[...] que razões te levam a desvendar os aposentos da miséria ao público, estampando a vergonha e a desonra no rosto dos teus filhos?” (Chiziane, 2007, p. 366). A narradora estabelece essa indagação comovida, mas ao mesmo tempo recai novamente no plano da moral.

Donath (2017) nos relembra que a maternidade não é um projeto privado e sim público, assim, todos os dias as mulheres recebem ditames sociais sobre como deveriam conduzir as relações com os filhos para serem consideradas “boas mães” e “seres morais”. Nesse direcionamento, vislumbramos na narrativa a história de uma mãe que foge às expectativas dos ditames sociais, mas que resiste, muito embora necessite assumir atitudes subversivas, no decorrer da sua vivência materna.

Uma dessas atitudes subversivas é relatada pela mãe e protagonista do conto da seguinte forma: uma senhora a forçou a trabalhar com ameaças de denúncia de desvio de fronteiras e isso custou a Maria seis meses de prisão. Logo, ela aproveita-se do estado de embriaguez da senhora para roubá-la e seguir no caminho da felicidade com o amado, atual marido, e a filha, a mãe dos netos de Maria que também escuta o doloroso relato naquela caserna.

“As cicatrizes do amor rasgaram as crostas e jorraram um líquido sangue que escorre pelas curvas das suas pálpebras” (Chiziane, 2007, p. 367). É com essa reflexão sobre a situação emocional da protagonista, que se encontra em prantos, ao finalizar o seu relato, que a narradora-testemunha descreve o clima de tensão no recinto e busca reflexões sobre o estado psicológico sofrido de Maria.

A protagonista representa uma de muitas mães que também já vivenciaram momentos de fragilidades, durante a maternidade, em meio a um contexto social que as julga e as pune. Logo, observamos que o relato não configura apenas a más lembranças da personagem, pois são também memórias do passado que ainda



podem abalar o presente (*vide* a atitude reativa da filha, mãe dos netos de Maria que a questiona sobre o que esta última teria sido capaz de fazer).

A vivência exposta por Maria contribui para repensarmos sobre aspectos relacionados à tradição e à modernidade que oprimem e contribuem para causar sequelas (físicas, psicológicas etc.) em mulheres que vivenciam a trajetória da maternidade. Assim, atentamos para a simbologia das cicatrizes/marcas carregadas ao longo da vida, mediante o contexto social. O desejo da protagonista de que os seres humanos tenham mais humanidade, amor e fraternidade é, igualmente, o de outras mães oprimidas por esse contexto.

Últimas considerações

Compreendemos a partir análise da narrativa ilustrada no conto de Chiziane (2007) que a voz da protagonista Maria, apesar de relatar as dificuldades da maternidade, através de uma vivência individual constituída por situações de traumas, dificuldades e ausência de rede de apoio, também nos leva a pensar no plano da coletividade, afinal quantas Marias (inexperientes e julgadas pelos olhares conservadores de uma sociedade que as recrimina pelas suas falhas) existem no mundo?

A narrativa de Chiziane retrata a personificação da resistência feminina, durante a difícil jornada da maternidade. O conto nos promove reflexões acerca das conturbações que as mulheres-mães, como é o caso de Maria, podem vivenciar, em meio a um contexto tradicionalista moçambicano conservador e patriarcalista, caso sigam em direção contrária aos parâmetros ditados por esse sistema. Contudo, é notória a resistência feminina, quando erguem suas vozes e não se calam em face de tais opressões.

Percebemos atitudes subversivas a partir da vivência de Maria, ao decidir se retirar de um lugar de opressão e persistir em busca dos próprios desejos – acreditar nos sentimentos e perseguir o amor, mesmo que este tenha lhe causado cicatrizes – seja o amor carnal do companheiro, ou aquele dedicado à filha, marcado pelas circunstâncias em que esteve vulnerável ao se tornar mãe, decisões autônomas e contrárias aos julgamentos sociais sobre a maternidade. Nesse direcionamento, vislumbramos uma história de fragilidade, profundo afeto e humanidade da protagonista.



Referências

- BHABHA, H. K. **O local da cultura**. Tradução Myriam Ávila *et al.* Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução Maria Helena Kuhner. 2. ed. Editora: Bertrand Brasil, 2002.
- CHIZIANE, Paulina. Cicatrizes do Amor. *In: As mãos dos pretos. Antologia do conto Moçambicano*. Nelson Saúte (org.). Publicações Dom Quixote, 2007.
- DONATH, Orna. **Mães arrependidas**: uma outra visão da maternidade. Tradução Marina Vargas. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- MOREIRA, Teresinha Taborda. A escrita literária moçambicana e saberes endógenos. **Revista ABRIL** (Niterói), v. 8, n. 17, 2º sem, dez. 2016, p. 13-23.
- TORRES, Maximiliano. Reflexões sobre gênero na narrativa de Paulina Chiziane: Uma leitura do Conto “As Cicatrizes do Amor”. **Revista Mulemba**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 50, 2010.
- SOUZA, Larissa da Silva Lisboa. A autoria feminina em Moçambique Pós 75: algumas reflexões. *In: FREITAS, Sávio Roberto Fonseca de (org.). Moçambique no feminino: a narrativa de Paulina Chiziane*. João Pessoa: Editora UFPB, 2021. p. 72-91.



RETRATOS DA MULHER NEGRA MOÇAMBICANA EM O ALEGRE CANTO DA PERDIZ, DE PAULINA CHIZIANE

Maria das Dores Freire da Silva¹

UEPB - Brasil

Francisca Zuleide Duarte de Sousa²

Para Fanon, tal mito do Homem e da Sociedade é fundamentalmente minado na situação colonial. A vida cotidiana exibe uma constelação de delírio que medeia as relações sociais normais dos seus leitos: O preto escravizado por sua inferioridade, o branco escravizado por sua superioridade, ambos se comportam de acordo com uma orientação neurótica.

IN: O LOCAL DA CULTURA, HOMI K. BHABHA, P, 74, 2007.

Em *O alegre canto da perdiz* (2022) Paulina Chiziane apresenta um retrato poderoso e peculiar da sociedade e da mulher africana, imagens e figuras são misturadas à imaginação e ao misticismo. Publicado pela editora portuguesa

1 Maria das Dores Freire da Silva, graduada em Letras - Língua Portuguesa pela Universidade Estadual da Paraíba. Campus III, Especialista em Língua, Linguagem e Ensino pela FIP (Faculdades Integradas de Patos) - Mestra em Literatura e Interculturalidade pelo PPGLI-UEPB. Professora da rede municipal de Ensino de Cacimba de Dentro -PB. Pesquisadora livre da Obra de Luís da Câmara Cascudo e Estudos sobre a Região Nordeste, com livros publicados na área dos Estudos Culturais e Etnográficos e literários.CV: <http://lattes.cnpq.br/1858709636868560>

2 Possui Graduação em Letras (Licenciatura e Bacharelado - 1973) e Especialização (1978) pela Universidade Federal de Pernambuco; e Doutorado em Letras ('A impossível ubiquidade: uma representação melancólica da diáspora portuguesa' - 1999) pela Universidade Federal da Paraíba. Também possui Pós-Doutorado ('Exílio como destino', sobre a obra da escritora senegalesa Fatou Diôme e 'O exílio em Olinda Beja: cais de partida, porto de chegada', 2018), pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Foi Professora da Universidade Federal de Pernambuco, atuando na Pós-Graduação (Mestrado E Doutorado) na qualidade de docente assim como também atuou como professora titular da UEPB e do PPGLI e coordena um Minter em convênio com a UFPB (PROLING) e a FUNESO (Fundação De Ensino Superior De Olinda). Tem trabalhos publicados em livros e revistas internacionais. CV: <http://lattes.cnpq.br/6581771727878518>



Caminho em 2022, quinto livro da escritora, traz em seus oito capítulos a saga das personagens Delfina e Maria das Dores.

A narrativa mostra a continuação de um discurso feminino onde é denunciado o estudo de reificação o que a mulher moçambicana foi submetida durante a colonização. O romance conta a saga dessas duas mulheres (mãe e filha) faz uma releitura da origem dos povos da história da África e sobretudo reconta lendas do matriarcado, recuperando o papel feminino na criação humana:

Paulina Chiziane se vale da representação de sujeitos femininos para demonstrar como se pode “conquistar o amanhã”, desde que “a batalha do hoje” seja vencida [...]. Ao escolher as mulheres como símbolo de uma resistência ainda possível, Paulina mostra, por um lado, como elas foram e/ ou ainda são cerceadas por leis tradicionais autóctones e, de outro, as limitações, igualmente impostas pelos usos e costumes transplantados pela colonização branco-europeia. A postura ética da ficcionista a leva a denunciar a dupla forma de exclusão e a necessidade de se reverter a ordem patriarcal dominante. [...]. Como consequência, avultam, em seus textos, as contradições sociais que ameaçam, principalmente, aqueles que são considerados “sujeitos subalternos” e cujas falas e / ou necessidades não são levadas em conta pela ordem de poder dominante. (Padilha, 2013, p. 13).

O romance inicia com Maria das Dores, caminhando solitária por vários anos, à procura de seus três filhos, chega ao rio Licungo, onde toma banho nua, desafiando os costumes do povo da vila Gurulé. Considerada louca, é apedrejada e amaldiçoada por homens e mulheres da vila.

A louca do rio, como era chamada continuou perambulando pela cidade sem saber que ali encontraria seus filhos: Benedito, Fernando e Rosinha, que foram criados por uma freira, após serem resgatados por militares, no período da guerra colonial nos Montes Namuli, trinta anos atrás. Vale destacar o valor cultural das águas para uma sociedade que é banhada por dois oceanos, o Índico e o Atlântico, a personagem Maria das Dores vai às águas do rio Licungo como quem buscar desaparecer nas águas ou emergir em uma nova identidade, remida das suas tristezas e esse comportamento pede esclarecimentos acerca das águas na experiência humana:

As águas, massa indiferenciada, representando a infinidade dos possíveis, contêm todo o virtual, todo o informal, o germe dos germes, todas as promessas de desenvolvimento, mas também todas as ameaças de reabsorção. Mergulhar nas águas, para delas sair sem se dissolver totalmente, salvo por uma morte simbólica, é retornar às origens,



carregar-se de novo num mesmo reservatório de energia e nele beber uma nova força. (Chevalier & Gheerbrant, 1998, p. 126).

Delfina a mãe de Maria das Dores possui todos os complexos do colonizado como diria Albert Memmi (2021) primeiramente, passa desprezar a sua raça e renegar todas as instituições, usos e costumes do seu grupo: língua, religião, vestuário, alimentação. Delfina conseguiu realizar o seu sonho de cinderela: casou-se com um homem branco, levava vida de mulher branca. Ela é a perdiz que canta alegremente, o fim da pobreza. Mas Delfina não conseguiu levar por muito tempo a sua vida de princesa.

Quando rica, Delfina reforça a sua intolerância racial. Radicaliza os seus traços de assimilada, passando a discriminar os próprios filhos. Maria das Dores e Zezinho que são negros, filho de José dos Montes, fazem o serviço da casa ao passo que os dois mulatos, filhos de Soares são tratados com distinção. Dizia que pretos não precisavam de escola. Delfina perde seus filhos é quando começa pensar em seus atos.

Delfina e Maria das Dores representam a própria Zambesia, espaço em que transcorrem as ações narrativas do romance. Esse comportamento de negação da própria raça é posto em questão quando começa a perder seus filhos.

Seria a Zambesia a caracterização do espaço feminino fragmentado e perdido em meio à violência colonial. Essa característica na ficção de Paulina Chiziane traz a cartografia do espaço feminino enquanto opressão e descolonização, dualidade da vida da mulher que é o sujeito muito prejudicado nesses processos políticos e dessa forma as personagens de Chiziane convocam às reflexões desses espaços socioculturais e também segregadores. Mia Couto se coloca acerca do trabalho de ficcionista de Paulina Chiziane ao levar em consideração os apontamentos ditos acima:

Eu acho que Paulina faz, provavelmente melhor que ninguém, melhor que outro qualquer escritor, essa leitura de como esses fenômenos estão presentes na vida das pessoas. Ela convoca tudo isso, em suas obras estão lá como uma espécie de diagnóstico, de um retrato que é muito preciso, pois ela faz isso muito bem [...]. Quando ela iniciou o seu trabalho como escritora numa sociedade como esta moçambicana, ela entrou em uma guerra. Entrou em uma guerra porque esta é uma sociedade muito machista. Não se prevê que uma mulher possa falar, menos ainda sobre determinados temas nos quais ela insiste em tocar [...]. Acho que Paulina dá voz às mulheres e nos conta histórias da realidade moçambicana. Além da importância literária, é possível que possamos analisar essas questões socioculturais como questões de



fundo da escrita da Paulina. A Paulina apresenta-se como contadora de história, mas talvez não tenha a dimensão de que, ao contar essas histórias, as coloca em um curto-circuito que é muito mais importante do que ela pensa (Couto *apud* Diogo, 2013, p. 375-376-378).

A literatura de Paulina Chiziane recolhe as histórias das mulheres de Moçambique em seus variados aspectos, destaca dentre essas nuances a mulher negra e prejudicada pela colonização e também na libertação, o sujeito mulher não terá seu espaço garantido em direitos fundamentais. Lembremo-nos que a ficção de Chiziane dialoga com o tempo anterior à libertação e também com o século XXI, tempo esse em que as mulheres ainda estão sofrendo violência e abandono familiar e social mesmo estando em sociedades “ditas” democráticas.

A sociedade moçambicana – colonização e libertação

O comportamento dos personagens de *O alegre canto da perdiz* e a relação estabelecida entre eles se dá a partir do sistema em que estão inseridos. Com a maior parte da narrativa ambientada no período em que Moçambique ainda era colônia portuguesa, é possível notar como a história dos personagens tem início antes mesmo do nascimento de cada um deles. Importa destacar como era no período colonial a situação da mulher negra e moçambicana:

(...) parece não haver dúvidas de que ela foi excluída da maioria das atividades introduzidas ou intensificadas pelo colonialismo, como educação e a agricultura exportável em algumas partes da África, várias profissões, como o direito e a medicina, a mineração etc. Em consequência dessa exclusão, mal lhe foi concedido um lugar na nova estrutura política colonial. Mesmo nas sociedades matrilineares, devido em parte da difusão do islamismo e também à nova ênfase dada à realização individual, algumas famílias começaram a adotar o sistema patrilinear. O mundo colonial, como salientou Iliffe, era de fato um mundo de homens, onde as mulheres não eram estimuladas a desempenhar um papel importante. (Boahen, 2010, p. 943).

Na década de 1950, época em que o romance de José dos Montes e Delfina tem início, Moçambique ainda era colônia de Portugal e não havia indícios de revolta dos moçambicanos em relação ao domínio português. Situado ao sudeste da África, antes da chegada de Vasco da Gama o país já contava com uma grande movimentação de comerciantes árabes, com quem os portugueses sustentaram acordos políticos e comerciais durante a colonização (SANTOS, 2020).



Com a chegada dos portugueses ao fim do século XV e com a intensa exploração de ouro e especiarias no século seguinte, o povo moçambicano passou a ser escravizado para dar conta da demanda de trabalho. Durante séculos os portugueses permaneceram explorando demasiadamente as riquezas territoriais e a população moçambicana, que apenas reagiu, de maneira mais efetiva, em 1964, na Luta Armada pela Libertação Nacional de Moçambique, que também foi chamada de Guerra da Independência de Moçambique.

A iniciativa de luta pela independência do país iniciou através de críticas à forma como os nativos eram negligenciados pelos portugueses, que priorizavam as relações políticas apenas com os imigrantes lusitanos.

Para impedir um possível ataque, as Forças de Segurança de Moçambique aumentaram o número de militares nos principais pontos do país. De acordo com Cabral (2020), a Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO), criada em 1962, embutida pelo apoio armamentista e político de países como Cuba, China e a União das Repúblicas Socialista Soviéticas (URSS), deu início ao movimento de libertação do país, enfrentando as Forças Armadas de Portugal.

O conflito entre os moçambicanos e portugueses durou dez anos e contou com o apoio de personalidades e políticos que protestavam pela independência do país e que acabaram sendo exilados em outros países.

Em 1975 a FRELIMO venceu às Forças Armadas de Portugal e conquistou a independência de Moçambique, que foi promulgada em 25 de junho daquele mesmo ano. Apesar de positiva, a independência de Moçambique trouxe diversos problemas econômicos ao país. Isso porque a FRELIMO contava com grande apoio de países comunistas, o que gerou revolta de um outro movimento político moçambicano, a Resistência Nacional de Moçambique (RENAMO), cujos integrantes conservavam ideais de direita. A guerra civil ocasionada pelo desacordo entre esses dois movimentos trouxe muitas perdas para as terras moçambicanas, além da morte de quase dois milhões de habitantes (Cabral, 2020).

Foi apenas em 1992 que os movimentos assinaram o acordo de paz entre eles e o fim da guerra civil foi decretado. Em 1994 RENAMO e FRELIMO participaram das primeiras eleições multipartidárias, na qual o partido comunista saiu vitorioso. A partir dessa segunda leitura, é possível compreender que o enredo de *O alegre canto da perdiz* está inserido em um contexto sócio-histórico muito específico de Moçambique: a colonização e o pós colonial. Dessa forma, ainda é necessário realizar mais uma leitura para desvendar o que está implícito na narrativa e o que Paulina Chiziane quis transmitir ao leitor quando escreveu o romance.



O romance *o Alegre Canto da Perdiz* traz quatro gerações de mulheres, que vem passando desde o período colonial até o pós-colonial. O romance se inicia com Maria das Dores, mulher com nome que representa, expõe suas lutas e amarguras vividas. Em sua primeira aparição Maria das Dores está seminua às margens do Rio Licungo a procura dos seus filhos: Benedito, Fernando e Rosinha os quais são separados desde a infância.

Em seguida conhecemos a história de Delfina sua mãe, uma mulher que por ordem de Serafina sua mãe deu início a sua vida sexual com um branco. Serafina foi a mulher que fez oposição às modificações do colonialismo e perdeu seus filhos nesse processo, desejava que a filha tivesse a ascensão social por meio de um casamento com um homem branco e por gerar filhos do sexo feminino:

Sonha em ter um filho mulher. Porque as mulheres nascem com uma mina de ouro dentro delas e caçam o sustento no suor dos homens. Não deseja um filho homem, que nasce escravo, que é deportado, que caça o sustento nos perigos das matas, se torna ladrão e engrossa a população das prisões. Homem nasceu para sofrer e morre longe, por isso não o deseja. (Chiziane, 2022, p. 61).

O romance narra e enaltece as mulheres, ressaltando o poder feminino o papel que as mulheres desempenham na reprodução e na formação da humanidade, é através de capítulos que são recontadas as lendas do matriarcado, onde se unem em meio a narrativa agregando-se a obra e mostrando a grande habilidade da Paulina Chiziane como contadora histórias preservando a tradição oral.

Delfina vive nos portos e nos cais da cidade encantando e seduzindo os homens que por ali circulam, mulher ambiciosa encontra o amor em José dos Montes, um negro com quem tem dois filhos Zezinho e Maria das Dores.

José dos Montes influenciado por Delfina busca uma vida melhor tornando-se um assimilado, renegando a sua cor, e sua raça, lutando contra o seu próprio povo. A negação de suas origens se conclui no trecho em que assassina o Moyo um curandeiro, tornando-se perseguido e odiado pela comunidade:

No discurso de vitória, José dos Montes diz que tudo que fez pela pátria. Mas a sua consciência diz outra coisa. Eu não matei ninguém, matei-me. Sente uma nostalgia repentina. Recorda. Na agonia de Moyo, as palavras-chave. Ascensão. Querida. Estrela. As patentes leves que lhe colocam nos ombros ganham um peso de em homem. Porque são as ascensões e têm estrelas. Tudo o que desejava era arrancar o próprio coração num ato suicida. (Chiziane, 2022 p. 175-176).



Suas origens são negadas, no trecho onde o Moyo, um curandeiro, que se tornou perseguido e odiado pela comunidade. “No discurso de vitória, José dos Montes diz que tudo fez pela pátria. Mas a sua consciência diz outra coisa. Eu não matei ninguém, matei-me”. (Chiziane, 2022, p. 175). José dos Montes percebe que cometeu um assassinato, negando as suas origens e seu povo, sua identidade e a si próprio. O tempo passa e Delfina vê em um homem branco português, a oportunidade de melhorar a sua vida conseguir terras misturar as raças, ter filhos brancos, mulatos e torna-se uma percussora de sua comunidade e ter a sua tão sonhada ascensão social e econômica.

Ela já tinha um homem branco e filhos mulatos. Ela já falava bom português e tinha a pele clareada pelos cremes e cabeleira postiça. Sou preta sim, só na pele. Já sou mais do que uma preta, casei com branco! Já sou quase uma branca, com os cremes que uso. Vivo como os brancos como comida de branco e já falo bom português. (Chiziane, 2000, p. 223).

A busca identitária ‘em o alegre canto da perdiz’

Serafina, foi uma mulher resistente as modificações impostas pelo colonizador, pois seu marido se recusava a ser um assimilado. Perdeu seus filhos homens, viu muitos homens negros serem deportado, presos e viviam uma vida de lamúrias, por este motivo mantém um forte desejo que Delfina a sua única filha case-se com um homem branco, construir uma vida digna para não perder seus filhos da mesma maneira:

Oh, Delfina, já chorei muitas lágrimas nesta vida. Vamos, arranja um branco e faz filhos mestiços. Eles nunca são presos nem maltratados, são livres, andam à solta. Um dia também serão patrões e irão ocupar o lugar dos pais e a tua vida será salva, Delfina. Felizes as mulheres que geram filhos de peles claras porque jamais serão deportados (Chiziane, 2022, p. 93-94).

Através da assimilação e da negação de sua cultura Serafim através de seu povo que ela segue em frente, caminha sem medo, livre de chicote e do trabalho forçado, que pisasse o solo com orgulho, mesmo que olhasse para trás com vergonha das suas origens desprezando o ventre que gerou e o peito negro que o aleitou. Delfina convence o seu primeiro marido, o negro José dos Montes a torna-se um assimilado,” porque fiz um juramento. Renunciei a todas



essas práticas e vivo a vida dos brancos”. (Chiziane, 2022, p. 148) dessa forma abraçando a cultura do dominador.

Mais uma vez renega as suas origens, deixando o marido negro, e une-se ao velho branco Soares. Segundo Mbembe (2014, pag. 203-204)” Num outro plano a relação com os bens de consumo e com os bens de prestígio (mulheres, crianças e aliados) ia cedendo ao modelo da penetração da mercadoria na alma dos indivíduos e a relação com as pessoas reduzia-se a um bloco de dívidas, como no sistema dos “antepassados”. Eram feitos sacrifícios em prol de uma vida de branco, e como fruto dessa união, ela ganha os benefícios a admiração da região:

Foi a primeira negra com casa eletrificada. A primeira com uma casa de cimento coberta de zinco no bairro dos negros. Foi dela o primeiro homem branco a residir no bairro dos negros. Foi ela a primeira negra a residir no bairro dos brancos. Os mais velhos suspiram por ela: Delfina como era bela! Delfina, a rainha! Que desafiou brancos, desafiou o sistema, entrou na guerra, ganhou e perdeu, e pela vida se perdeu. Por isso a sua vida foi transformada em conto, em conto, em poema. Ela é parábola e ditado. Provérbio. Esta é a Delfina. (Chiziane, 2022, p. 265).

O tratamento que é diferenciado entre a filha negra e a mulata distingue o desprezo a sua raça, assim mostrando a perda da sua identidade. Na obra o alegre canto da perdiz Delfina é uma das personagens mais representativas acerca da transição das mudanças provocadas pelo branco na Zambézia.

Maria das Dores, em sua primeira aparição é descrita apenas como “Maria”, uma mulher sem nome, “Toda Maria tem outro nome, porque Maria não é nome é sinônimo de mulher. (Chiziane, 2022, p.15). Com o casamento da mãe com um branco perde a aproximação com o pai, casa e torna-se responsável pelas atividades domésticas, não estudava e lidava com a discriminação racial dentro do próprio lar:

Na hora da refeição repetia-se o mesmo discurso. Jacinta, lavaste as tuas mãos? Não podes vir para a mesa com as mãos sujas de poeira da terra, senão ficam pretas como as de Maria das Dores. Não comas essas verduras, nós pretos é que comemos isso. (Chiziane, 2022, p. 228-229).

Maria das Dores é tratada como escrava e mercadoria de troca vendida por Delfina à Simba em troca de um feitiço. Delfina usa a filha como mercadoria de troca, e sente-se culpada quando percebe o que fez, porém, essa atitude causa em Maria das Dores processos contínuos de violências, já que ela é mantida presa à Simba, situação que faz passar por punições corporais psicológicas:



O colonialismo não se contenta com impor a sua lei ao presente e ao futuro do dominado. O colonialismo não se contenta com encerrar o povo nas suas redes, com esvaziar a cabeça do colonizado de qualquer forma e de qualquer conteúdo. Por uma espécie de perversão da lógica, orienta-se para o passado do povo oprimido, distorce-o, desfigura-o e aniquila-o. Essa empresa de desvalorização da história anterior à colonização assume hoje o seu significado dialético. (Fanon, 2005, p. 244).

Em *O Alegre Canto da Perdiz*, de Paulina Chiziane os retratos da mulher moçambicana vão sendo pintados por suas personagens. São indivíduos atravessados pela força da tradição local e do patriarcado e como se não fosse suficiente, o colonialismo impõe-se pelo braço violento do homem, seja ele colonizador ou colonizado. A forma como as histórias ficcionalizadas e amalgamadas em literatura e história, diz do ofício que a autora realiza procurando aproximar realidade e verossimilhança num gesto que prontifica a sua escrita a dizer do seu mundo sem torna-la clichê.

Considerações finais

Ao analisar o romance *O Alegre Canto da Perdiz*, de Paulina Chiziane percebe-se os reflexos que os anos de colonização deixaram marcando especificamente as mulheres. O tema central do romance em estudo é o racismo e mostra as estratégias de sobrevivência que as personagens utilizam para ter uma melhor condição de vida.

O romance traz as marcas do racismo de forma contundente, quando analisado pela perspectiva das mulheres moçambicanas, perpassando as três gerações do romance analisado.

Em seus romances Paulina Chiziane reivindica voz para as mulheres moçambicanas, mesmo quando fala sobre racismo, e também sobre tradições, patriarcado, poligamia, trabalho, educação e questões religiosas.

Que os indivíduos não poderiam de nenhuma forma ser os “autores” ou agentes da história, uma vez que eles podiam agir apenas com base em condições históricas criadas por outros e sob as quais eles nasceram, utilizando os recursos (materiais e culturais) que lhes foram fornecidos por gerações anteriores. (Hall, 2014, p. 22).

O romance finaliza com o reencontro entre as gerações. Delfina, Maria das Dores e os seus três filhos perdidos: Rosinha, Benedito e Fernando. Essas



gerações são a construção identitária, onde as vozes femininas juntas, simbolizam as perspectivas de um momento histórico.

No romance é sugerida a mistura das identidades, seja o colonizado, colonizado e o assimilado, são perceptíveis desde o período colonial até o pós-colonial por meio das vivências sobretudo as vozes femininas são postas vítimas do silenciamento no Estado colonial e a ficção de Paulina Chiziane ao ficcionalizar essas vivências, audibiliza as falas sufocadas de suas personagens, todas mulheres. O *Alegre Canto da Perdiz* possibilitou uma reflexão e efeitos causados pela opressão do colonialismo, onde reivindica, espaço para história moçambicana.



Referências

- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora da UFMG.
- BOAHEN, Albert Adu. **O colonialismo na África**: impacto e significação – História Geral da África, VII: África sob dominação colonial – 1880/1935. ed. Brasília: Unesco, 2010.
- CHIZIANE, Paulina. **O alegre canto da perdiz**. Porto Alegre: Dublinense, 2022.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 10. ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- DIOGO, Rosália. Paulina Chiziane: As diversas possibilidades de falar sobre o feminino. In: MIRANDA, Maria Geralda de; SECCO, Carmem Lúcia Tindó. (orgs.). **Paulina Chiziane: vozes e rostos femininos de Moçambique**. Curitiba: Appris, 2013.
- FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Juiz de Fora: UFJF, 2005.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva & Guaciara Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.
- Achille Mbembe. **Crítica da Razão Negra**. Lisboa: Antígona, 2014.
- MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido do retrato do colonizador**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.
- PADILHA, Laura. Capulanas e vestidos de noiva: leitura de romances de Paulina Chiziane. In: MIRANDA, Maria Geralda de; SECCO, Carmem Lúcia Tindó. (orgs.). **Paulina Chiziane: vozes e rostos femininos de Moçambique**. Curitiba: Appris, 2013.



DO GESTAR À OBJETIFICAÇÃO: O CORPO FEMININO NAS TRÊS GERAÇÕES DE MÃES EM *O ALEGRE CANTO DA PERDIZ*, DE PAULINA CHIZIANE

Maria Izabel Alves de Oliveira

UEPB - Brasil - CNPq

Silvania Núbia Chagas

UPE - Brasil

O presente trabalho busca analisar *O Alegre Canto da Perdiz* (2018) à luz da condição feminina em Moçambique, obra da primeira mulher a publicar um livro no país, Paulina Chiziane. A pesquisa propõe-se a refletir sobre o corpo feminino em um contexto de pós-colonização, baseando-se em três gerações de mães, de modo a partirmos o nosso estudo do gestar à objetificação que aos corpos das mulheres é imposta. Colocamos como cerne das discussões, o olhar que o povo banto tem para a mulher enquanto mãe, uma vez que a fecundidade simboliza a finalidade da existência. Em paralelo, esse mesmo corpo passando pela objetificação, e essa sendo usada como meio de ascensão social. Refletiremos, assim, sobre os efeitos causados pela colonização no que se diz respeito ao objeto em questão, resultando na prostituição, que chegou ao país com o colonizador e é presente, até hoje, nos meios mais destribalizados.

Dessa forma, o objetivo geral deste estudo é analisar as relações entre colonialismo e a condição feminina em Moçambique, tomando como base a obra literária em questão. Busca-se compreender como o contexto colonial impacta as vivências das personagens femininas, revelando os mecanismos de controle



social que permeiam as relações de poder. Como específicos, a análise focará nos desafios enfrentados pelas mulheres em sua trajetória de resistência e sobrevivência, destacando questões como a maternidade, a fragmentação identitária e a objetificação do corpo feminino, entendidas como expressões do domínio colonial e patriarcal. Para alcançar esses objetivos, o trabalho se baseará em uma pesquisa qualitativa com abordagem bibliográfica, utilizando como corpus a obra literária de Chiziane (2018) e as teóricas, como Césaire (2020), Fanon (2008), Memmi (2007), Fonseca (2000), Padilha e Mata (2007), Osório e Macuácuá (2013), Maluf (2002), Altuna (2006), Fonseca e Oliveira (2019), Kristeva (1980) e Matsinhe (2006), articulando teoria e literatura para compreender a realidade histórica acerca da temática.

A história do país, marcada pelo colonialismo, pela exploração econômica e pelas profundas desigualdades estruturais, deixou cicatrizes não apenas nas suas instituições, mas também, como comprovado pelos autores, nas subjetividades de seu povo. Quando falamos das mulheres, sobretudo, essas marcas costumam ser ainda mais profundas. A mulher moçambicana, historicamente, foi colocada em uma posição de vulnerabilidade, em que sua identidade é fragmentada e construída a partir de uma série de normas externas que limitam suas possibilidades de autonomia e expressão. A objetificação do corpo feminino no país reflete a conexão entre as imposições coloniais, que desumanizam o sujeito feminino, e as dinâmicas culturais locais que, em muitos casos, reforçam a subordinação das mulheres.

No caso da maternidade, observamos que ocupa um lugar ambivalente, sendo ao mesmo tempo fonte de poder simbólico e instrumento de controle social. A mulher, enquanto mãe, é vista como guardiã da família e da cultura, mas também carrega o peso de expectativas sociais que restringem sua autonomia. As práticas culturais e as narrativas sociais, frequentemente exaltam o papel materno como essencial para a preservação da comunidade, mas, paradoxalmente, utilizam essa exaltação para justificar a subordinação feminina. O corpo da mulher-mãe é politizado e instrumentalizado, visto como um meio de perpetuação das tradições, mas raramente reconhecido em sua individualidade.

Para tanto, o nosso trabalho discute sobre a colonização, colonialismo e a condição feminina em Moçambique: dinâmicas de poder e objetificação do corpo. Assim sendo, abordará as implicações históricas, sociais e culturais que moldaram a identidade e as relações de poder no país Memmi (2007), Fanon (2008) e Césaire (2020).



Com isso, refletiremos sobre a concepção do corpo feminino no gestar à objetificação nas três gerações presentes na obra, em que será a análise literária da aclamada obra *O Alegre Canto da Perdiz*. A presente pesquisa focará nas personagens Serafina, mãe que viveu o processo de colonização em Moçambique e teve alguns dos seus filhos arrancados dos seus braços; Delfina, filha de Serafina, tendo o seu corpo vendido para o português em troca de uma garrafa de vinho e finalizando com Maria das Dores, que também é vítima da mesma circunstância, mas dessa vez, em barganha por serviços de feitiçaria, mas que representa, em seu imaginário, a tentativa de romper esse ciclo de objetificação do corpo feminino.

Portanto, por meio da obra de Paulina Chiziane, será investigado como a mulher moçambicana, mesmo em meio à opressão, encontra formas de resistência. A análise procurará compreender as tensões entre a sacralidade do corpo materno e a sua redução a objeto, questões profundamente ligadas à herança colonial e às estruturas sociais que ainda perduram.

Análise: a concepção do corpo feminino no gestar à objetificação nas três gerações presentes na obra

A obra de Paulina Chiziane nos conduz por uma análise sobre como o corpo feminino é concebido e experienciado em diferentes gerações, atravessadas pelas marcas do colonialismo, das dinâmicas de poder e dos legados culturais. A trajetória das personagens Serafina, Delfina e Maria das Dores, avó, mãe e filha, nos mostra como o corpo da mulher negra, em Moçambique, foi historicamente apropriado no âmbito da objetificação, evidenciando os múltiplos mecanismos de opressão que cerceiam a autonomia feminina.

Serafina e o colonialismo: vestígios no seu olhar materno

Em *O Alegre Canto da Perdiz*, de Paulina Chiziane, vemos três figuras maternas que demarcam as gerações da mesma família. Serafina, a primeira mãe, viveu no período em que a colonização em Moçambique se intensificou sob o domínio português. Fato histórico que, como vimos, resultou em profundas implicações sociais, econômicas e políticas no país.

A colonização portuguesa deixou vestígios em Moçambique, como as desigualdades econômicas e o subdesenvolvimento de infraestrutura e educação. O país também herdou um sistema de divisão racial e social que ainda influencia a



sociedade contemporânea. O colonizado, assim, por se encontrar submetido a um sistema que o desumaniza, internaliza, muitas vezes, essa narrativa opressora, reproduzindo a hierarquia racial que o marginaliza. Colocando o próprio negro em situações que o fizesse sentir repulsa a sua cor, “Mas é preciso observar, ao mesmo tempo, que o racismo do colonizado é o resultado de uma mistificação mais geral: a mistificação colonialista.” (Memmi, 2007, p. 172). Na obra analisada é possível observar o próprio racismo presente nas ações de Serafina, como ocorre ao saber que sua filha, Delfina, está prestes a se casar com um homem preto:

Vira-se para José e fala num tom agressivo.
— Que nível tens tu para casar com a minha Delfina?
— Eu?
— Vamos, responde-me, homem maldito!
— Responder?
(Chiziane, 2018, p. 90)

Assim, o racismo do colonizado, longe de ser uma manifestação espontânea, surge como uma reação ao próprio racismo institucionalizado, uma forma distorcida de autoafirmação, ainda que misturada com a admiração pelo poder do colonizador. Sob a visão de Fanon (2008), é apresentada uma visão filosófica que reduz a identidade do negro à sua cor, negando-lhe a humanidade plena. Nesse contexto, a mulher negra enfrenta uma dupla opressão: além de sua negritude, ela é também marginalizada por ser mulher.

Uma das diversas consequências da colonização é a desestruturação do seio familiar, o sistema, por inúmeras razões, impacta a convivência entre pais e filhos:

Mais tarde, adolescente, é difícil que entreveja a única saída para uma situação familiar desastrosa: a revolta. O círculo é bem fechado. A revolta contra o pai e a família é um ato sadio e indispensável ao acabamento de si mesmo; permite-lhe começar a vida de homem; nova batalha, feliz e infeliz, mas travada junto com outros homens.
(Memmi, 2007, p. 138)

Isso ocorre seja pelo futuro (ou a falta dele) que projetam para os dependentes ou a própria separação física, como ocorre com a personagem José dos Montes. Em momentos de tristeza, ansiava em ter sua mãe por perto, pois sendo um “homem do mar”, é um dos exemplos da brutalidade em que o filho homem era arrancado do seio familiar.

A mãe é tida como uma figura essencial em todo continente africano, e no que se refere ao povo banto, “Expandir-se na vida enche o banto de felicidade.



A fecundidade enrai-se nas profundidades místicas do sagrado” (Altuna, 2006, p. 67). A fala de José, conquanto, ressalta a impotência da figura materna naquelas situações, que, mesmo sendo a que dá a vida, não tem o poder de protegê-lo ou aliviar seu sofrimento: “E a minha mãe? Estará viva, a minha mãe? Ninguém lhe responde. Boceja e suspira. Ah, que saudades do meu monte, meu berço, dos braços da minha mãe. Sonha” (Chiziane, 2018, p. 61). Vemos, portanto, uma demonstração do que argumenta Fonseca (2000), a mulher como a “grande mãe”, a concepção de maternidade que se entrelaça com as virtudes da criação e do cuidado.

Outrossim, são muitas as tensões psicológicas e emocionais causadas pelo colonialismo (Memmi, 2007), em que questões de raça, gênero e identidade se entrelaçam na formação de uma vida marcada pela opressão e pelo sofrimento. O homem negro representava, dentro desse contexto violento, à perda de liberdade e o afastamento da família:

Sonha em ter um filho mulher. Porque as mulheres nascem com uma mina de ouro dentro delas e caçam o sustento no suor dos homens. Não deseja um filho homem, que nasce escravo, que é deportado, que caça o sustento nos perigos das matas, se torna ladrão e engrossa a população das prisões. Homem nasceu para sofrer e morre longe, por isso não o deseja. (Chiziane, 2018, p. 61)

Vemos, então, além da desintegração familiar e comunitária causada pelo colonialismo, em que os homens são arrancados de suas terras, de suas famílias, e forçados à servidão ou à marginalidade, que o corpo da mulher, nessa perspectiva, é visto como um recurso, tanto para a reprodução quanto para a manutenção das estruturas coloniais e patriarcais. A mulher é representada como alguém que, apesar de ser explorada e objetificada, tem o poder de gerar vida, mas também carrega o peso de alimentar um ciclo de exploração, já que o “sustento” vem “no suor dos homens”, enquanto eles são enviados à guerra, ao trabalho forçado ou à prisão.

“Porém a prostituição não era conhecida até à chegada do europeu e, ainda hoje, só se encontra nos meios destribalizados e aonde chegou a sua influência.” (Altuna, 2006, p. 70). Sob esse viés, em busca de ter os privilégios que o colonizador tem, Serafina toma uma decisão em relação a sua filha, vendendo o seu corpo ao homem branco:

(...) daquele dia em que a mãe a atirou como uma gazela na jaula de um carnívoro. O velho branco estava no quarto escuro esperando por ela. Segurou-a. Apalpou-a. Sugou-a. A mãe sorria lá fora, tomando um copo de vinho e esperando por ela. Foi um momento de conflito



intenso, em que não conseguia entender a alegria da mãe perante o pecado original. (Chiziane, 2018, p. 74)

A estrutura social marginalizava e violentava os africanos, forçando-os a fazer escolhas impensáveis para garantir alguma forma de segurança ou benefício, ainda que ilusório. Tomando como exemplo o gesto da personagem Serafina, que embora cruel aos olhos da filha, pode ser compreendido como uma tentativa de melhores condições de vida, já que essa era a principal forma que conseguia enxergar, pois o colonizado se via “eliminando-o de suas ambições paternas e não lhe dando nenhum lugar em sua pedagogia” (Memmi, 2007, p. 138).

Na obra de Chiziane, ocorre uma passagem em que a filha, ao não compreender a atitude da mãe, enfrenta a contradição entre o afeto que esperava e a violência que viveu, refletindo esse impacto devastador do colonialismo nas relações familiares. Pois, “a única saída para uma situação familiar desastrosa: a revolta” (Memmi, 2007, p. 138).

Portanto, a reação de Serafina é resultado direto da brutalidade do sistema colonial, e fora da ficção, vemos que esse sistema destruiu famílias e deixou marcas profundas nas gerações seguintes. Chiziane, assim, oferece uma visão complexa do impacto psicológico do colonialismo, mostrando como o trauma afeta profundamente a identidade e a capacidade de amar e se conectar com os outros. O conflito interno da personagem em questão é um reflexo das cicatrizes deixadas pela violência colonial e do peso que as memórias carregam na vida das personagens femininas em *O Alegre Canto da Perdiz*.

Na segunda parte desse trabalho, analisaremos como a segunda geração de mãe, representada agora por Delfina, lida com a maternidade inserida nesse sistema de difíceis oportunidades de ascensão e constante objetificação sobre os seus corpos.

Delfina: de jovem sonhadora, objetificada à mãe

As expectativas de futuro para os filhos, em contextos coloniais, eram limitadas, pois, como observa Memmi, “Ao não se considerar como um cidadão, o colonizado também perde a esperança de ver seu filho tornar-se um” (Memmi, 2007, p. 138). Em uma sociedade marcada pela segregação e pela discriminação, o destino das crianças parecia predeterminado pelas estruturas de opressão que se perpetuavam, como a vida na colônia, que “é petrificada; suas estruturas são a um só tempo cerceadas e esclerosadas” (Memmi, 2007, p. 139).



Delfina pede ao seu pai para que se torne assimilado, refletindo sobre o que Memmi afirma: “A recusa de si mesmo e o amor pelo outro são comuns a todo candidato à assimilação” (Memmi, 2007, p. 163). No entanto, o seu pai não segue esse caminho de rejeição de sua identidade. Ele representa uma resistência à tentativa de se submeter a uma cultura que marginaliza suas origens e seus valores, como encontramos na obra: “Mas o pai disse que não. Porque os assimilados eram assassinos. O pai de Delfina disse não à assimilação.” (Chiziane, 2018, p. 74).

O colonizado, quando se vê incapaz de se integrar plenamente à cultura dominante, fica também impossibilitado de preservar sua própria identidade e construir um futuro. Ao negar a assimilação, a colonização força o colonizado a viver fora do tempo, sem a liberdade de planejar ou sonhar com um amanhã diferente. Isso o “empurra” para um presente fragmentado, em que até mesmo o agora é limitado e distorcido. Ele é privado de uma trajetória própria, tornando-se alguém sem passado completo, sem presente pleno e sem futuro viável. Fato a notar-se na personagem Delfina, que “Ainda sonhava em conquistar o meu diploma de professora numa escola indígena qualquer.” (Chiziane, 2018, p. 78).

Dessa forma, a ascensão social de uma pessoa preta, sobretudo quando não é assimilada, torna-se quase impossível de acontecer. No caso específico das mulheres negras, a prostituição, muitas vezes, é um dos caminhos que buscam para mudar suas condições de vida. Reflexo das forças coloniais e patriarcais que subordinam duplamente essas mulheres — como negras e como mulheres.

— Vida de negra é servir, minha Delfina. Nos campos de arroz. Nas sementeiras e na colheita de algodão, para ganhar um quilo de açúcar por mês ou uma barra de sabão que não cabe na palma da mão. Uma negra é força para servir em todos os sentidos. (Chiziane, 2018, p. 96)

Chegamos, assim, a outro tópico a ser discutido: a associação do corpo negro ao pecado e à imoralidade, que tem raízes profundas no colonialismo, em que as sociedades europeias precisavam justificar a exploração e subjugação dos povos negros. “Não vou voltar às histórias dos anjos negros. Na Europa, isto é, em todos os países civilizados e civilizadores, o negro simboliza o pecado. O arquétipo dos valores inferiores é apresentado pelo negro”. (Fanon, 2008, p. 160). Ao associar o negro ao pecado, à luxúria e à desordem, os colonizadores criavam uma justificativa moral para a opressão e desumanização.

No caso das mulheres negras, essa lógica se traduzia em uma visão que as relegava ao espaço da sexualidade descontrolada e perigosa, um contraste com



a imagem de pureza associada às mulheres brancas. Como ocorre com Delfina, resultando, inclusive, em espaços que lhe são negados:

A mesma freira perseguia-a, acabando por expulsá-la da escola da missão. Porque era recheada, bonita e atrapalhava a concentração dos rapazes. Na igreja ficava no banco de trás. A freira expulsou-a de novo. Distraía a atenção dos fiéis e enchia os padres de desejos pecaminosos. (Chiziane, 2018, p. 74)

Destarte, as projeções de vida do colonizado não são marcadas por caminhos com possibilidades de escolhas, “Depois da colonização, o colonizado praticamente jamais vive as experiências da nacionalidade e da cidadania, a não ser privadamente: nacionalmente, civicamente, ele é apenas aquilo que o colonizador não é” (Memmi, 2007, p. 137). Ainda assim, há esperança de melhores condições, construir uma família e viver da forma que se sonha. Na obra, isso ocorre com Delfina, que acaba se casando com José dos Montes e projeta um futuro com o homem que ama.

Dessa forma, voltamos para o mesmo que ocorre com Delfina no início da narrativa, ao pedir para o seu pai se assimilar a fim de poder estudar. Delfina pede que o seu diga sim à assimilação, ansiando por dias melhores:

— Sei onde ir buscar a fortuna de que precisamos, meu amor.

— Sabes?

— Sim. Basta sermos assimilados do regime. É a única saída.

José aprende a dor de ser homem. Construir o mundo com a força dos braços. (Chiziane, 2018, p. 113)

A sociedade branca não permite que o negro se insira como um ser autônomo, sendo constantemente reduzido à sua cor e àquilo que entendem como o comportamento “apropriado” para alguém de sua raça. Sob esse viés: “O mundo branco, o único honesto, rejeitava minha participação. De um homem exige-se uma conduta de homem; de mim, uma conduta de homem negro – ou pelo menos uma conduta de preto” (Fanon, 2008, p. 107).

Quanto a experiência da mulher negra, é ainda mais complexa e multifacetada, pois envolve a interseção de raça e gênero. Essa sobreposição de opressões resulta em uma luta desafiadora. As mulheres negras frequentemente enfrentam não apenas o racismo, mas também o sexismo, o que as coloca em uma posição de vulnerabilidade em múltiplas frentes. As expectativas sociais em relação a sua conduta são, muitas vezes, ainda mais restritivas e carregadas de estereótipos. Elas são frequentemente vistas através de lentes que desumanizam, retomando



o que já falamos sobre a hipersexualização ou a figura da “mãe negra”, o que limita suas identidades e possibilidades.

A busca por ascensão social por meio do casamento é um fenômeno recorrente em muitas culturas, em que a união conjugal é frequentemente vista como uma via para realização pessoal e segurança econômica. Essa dinâmica se complica em contextos marcados por desigualdade racial e de gênero, como é o caso da obra que estamos analisando. O ideal de um “marido branco” como símbolo de ascensão não apenas reflete uma aspiração à mobilidade social, mas também uma internalização de normas que hierarquizam raças e perpetuam a branquitude como um padrão de valor.

Isso é o que acontece com Delfina, que opta por deixar José dos Montes para morar com um português chamado Soares. Diz: “Ter um marido branco é o meu sonho [...] A sorte coube a mim, por que me condena? Por eu ser mulher?” (Chiziane, 2018, p. 207). Assim, veremos um dos pontos cernes da narrativa, diria que a ação que ocasionou o título da obra, *O Alegre Canto da Perdiz*:

Viram uma imagem difusa muito perto das nuvens. Seria mesmo perdiz?

Era uma mulher com voz de perdiz, ululando triunfos no miradouro do mundo, dançando nua no ponto mais alto do monte. Chiziane, 2018, p. 220)

Neste trecho, é construída uma imagem de Delfina que vai além da realidade física, conferindo-lhe um caráter quase mítico, em que o canto de uma perdiz, que se transforma na figura de Delfina, invade a noite e desafia as convenções sociais e raciais. Essa passagem não só destaca a ascensão de Delfina, mas também a ambiguidade de seu papel, que tanto desperta admiração quanto desconforto em diferentes partes da sociedade. O uso do canto da perdiz, um sinal de mau agouro segundo as crenças populares, é um forte indicativo de que a trajetória de Delfina será marcada por rupturas e provocações das normas estabelecidas.

Delfina, que é a personagem que mais passamos tempo na obra, tem dois filhos com Soares, o homem branco, e outros dois com José dos Montes. A relação de Delfina com Soares é marcada pela complexidade de seu envolvimento com um homem de uma classe social e racial distinta, o que nos permite pensar não apenas nas dinâmicas pessoais, mas também nas tensões sociais e raciais. Ela, no entanto, vê em sua filha “mulata”, Jacinta, uma forma de mudança e ascensão.

A obra nos oferece um momento de introspecção do personagem Soares, que questiona a própria trajetória de afastamento de sua esposa, enquanto se



vê imerso em uma relação com uma mulher negra, Delfina. Ele reflete sobre os sete anos de distância da esposa, vividos ao lado de uma “concubina negra”, o que sugere não apenas uma transformação no contexto afetivo e social, mas também uma transição de valores e identidades. Assim, o desejo por relações superficiais, como a atração pelo exótico, apresenta uma visão romantizada e objetificada das mulheres locais, que são muitas vezes vistas como objetos de desejo, mas não como parceiras igualitárias.

O embate entre tradição e modernidade é outra temática de importante discussão a ser levantada no presente trabalho. De acordo com Amadou Hampâté Bâ (1980), algumas pessoas podem se sentir pressionadas a abandonar suas práticas culturais em busca de aceitação no mundo moderno, enquanto outras lutam para integrar seus legados tradicionais com novas formas de vida. Em várias passagens da obra, conseguimos ver forte relação com a tradição, especificamente quando Delfina procura os serviços do feiticeiro Simba para que o homem branco retorne e sua vida possa melhorar:

— Dou-te a virgindade da minha filha.

— O quê? És capaz?

A resposta dói, por isso não diz nada. Porque não é fácil entregar a própria filha a um bruxo que também é seu amante. Sente nojo de si própria. E jura que esse ato, se for consumado, deverá ser rápido. (Chiziane, 2018, p. 241)

Muitas vezes, as mães operam sob pressões sociais e econômicas extremas, em que a sobrevivência da família pode depender de decisões que desafiam todos os instintos maternos. Vemos na obra que a desumanização que acompanha a ideia de negociar suas próprias filhas como mercadorias reflete a opressão sistêmica que marginaliza suas vozes e desvaloriza suas vidas. Frequentemente experimentam um profundo conflito interno, lutando entre o amor e a proteção que desejam oferecer e a necessidade de atender às exigências de um sistema que as limita.

Aprendi com a gravidez da Maria das Dores que a eternidade da mulher dura nove meses de espera. Eu te gerei com muito amor, Maria das Dores. Mas quando nasceste, a vida me impôs regras contrárias ao jogo da maternidade. (Chiziane, 2018, p. 293)

A declaração de que “a eternidade da mulher dura nove meses de espera” evoca a expectativa e a esperança da gravidez, contrastando com a dura realidade



que se impõe após o nascimento: um mundo que fragmenta laços e desvaloriza as experiências femininas, especialmente das mulheres negras. A trajetória de Delfina e Maria das Dores exemplifica a transmissão geracional de sofrimento e resistência, em que mães e filhas compartilham destinos marcados por “dores, cinzas, raivas e sarcasmos”. Essa herança, no entanto, não é apenas de sofrimento, mas também de conhecimento e resiliência.

A partir deste ponto, direcionamos nossa análise para a última geração de mães apresentada na obra. Trata-se de Maria das Dores, neta de Serafina e filha de Delfina, cuja trajetória é marcada por desafios e escolhas impactantes. Ao explorar sua vivência, buscamos compreender os desdobramentos das dinâmicas intergeracionais. Assim, Maria das Dores emerge como uma figura central para o encerramento desta análise.

Maria das Dores: a dor da mulher moçambicana – de filha à mãe no contexto colonial e pós-colonial

Maria das Dores, como o nome já traz, representa a dor e a tristeza dos seus, uma mulher que inicia a narrativa, aparecendo nua nas margens do rio Limpopo. Metaforizando a busca do entendimento da identidade, o seu comportamento categoriza-a como uma mulher louca, que tem “um nome belíssimo, mas triste. Reflete o cotidiano das mulheres e dos negros.” (Chiziane, 2018, p. 16).

O percurso de Maria das Dores simboliza a trajetória da mulher moçambicana marcada pela dor, violência e opressão. Desde a infância, Das Dores carrega o peso de uma sociedade patriarcal e colonial, em que a mulher negra é desumanizada, fragmentada entre diferentes papéis e expectativas. Sua história, iniciada nas margens do rio Limpopo, metaforiza a busca por identidade em meio à marginalização, assim, o corpo feminino é visto como objeto de troca, moeda de sobrevivência e campo de dominação. A relação de Maria com sua mãe, Delfina, ilustra a reprodução de padrões opressores, e a submissão da filha é vista como necessário para garantir recursos e segurança no contexto de pobreza e exclusão social.

Vemos, aqui, àquela Delfina revoltada com a atitude de Serafina, quando “a mãe a atirou como uma gazela na jaula de um carnívoro.” (Chiziane, 2018, p. 74), vendendo a virgindade da sua filha aos 12 anos de idade. Com esse ensejo, é válido refletir: teria sido uma garrafa de vinho por si só que impulsionou Serafina a fazer do corpo da sua filha uma moeda de troca? Em um contexto que ao negro são negadas possibilidades de ascensão, o vinho certamente poderia representar



o prestígio que ao povo preto tanto foi negado. Quando partimos para Delfina de jovem objetificada à mãe, o que haveria impulsionado a troca do corpo da sua filha por feitiços para segurar o homem branco? Morar com o Soares era a certeza que a sua família teria vinho e bacalhau, segurança e olhar de prestígio. Dando prosseguimento a cena, a autora continua:

Do outro lado, Delfina treme, encharcada de medo e suor. Ela ouve tudo. O grito da filha. Os gemidos do homem. O grunhido de uma bestialidade saciada. A princípio sorriu, pensando na dívida saldada. Maria das Dores era um bicho caçado, era pasto, sangrando no cativeiro. Mas também se entristece. Aquela filha já era mulher. Uma mulher que veio dela. Herdeira dos seus genes, do seu destino e dos seus amores endiabrados. Que aguardava o fim da tortura naquele ato de sexo iniciação, sexo vingança, sexo negócio. (Chiziane, 2018, p. 254)

Com isso, podemos refletir acerca das ações que muitas mães, indo além do biológico, são obrigadas a tomar para terem vidas dignas. É possível notar o sofrimento de Delfina ao ouvir o ato, mas ao mesmo tempo, representando a posição ambígua de muitas mulheres no ciclo da opressão, reconhece a violência imposta à filha como um “preço” que salda uma dívida, evidenciando como as estruturas patriarcais moldam as percepções femininas de valor, honra e sobrevivência. Esse “sexo iniciação, sexo vingança, sexo negócio” que Chiziane descreve ilustra como o corpo da mulher é reduzido a moeda de troca em um sistema que mercantiliza a dignidade humana.

Maria das Dores, portanto, vê como um futuro apresentado a ela o casamento forçado com o feitiçeiro, que quebrando o acordo que fez com Delfina, ficou com a sua filha para si: “Sou a esposa do Simba, canonicamente casada, numa cerimónia sem festa nem bolo.” (Chiziane, 2018, p. 272). De acordo com Césaire, “colonização=coisificação” (2020, p. 24), criando “sociedades esvaziadas de si mesmas.” (2020, p. 25). Sob essa perspectiva, vemos Maria das Dores, fruto de tantas tragédias advindas da colonização, olhando para si mesma e vendo uma imagem de destruição, que valem além do físico, mas também psicológica.

Então Maria das Dores se assusta. Em cada conversa elas repetem a mesma coisa: ele vai matar-te, está a matar-te aos poucos. Será que vou morrer? Meu Deus, não sou ninguém neste mundo, não existo. Ele vai matar-me. (Chiziane, 2018, p. 271)

Entretanto, “nunca, através de minhas opções, renegar minha liberdade” (Fanon 2008, p. 189), a liberdade, assim, não é apenas um estado passivo, mas algo que se conquista e se mantém ativamente, mesmo diante de pressões externas.



A recusa em se submeter a sistemas que limitam a independência se torna uma forma de resistência constante. Maria das Dores representa a mãe que não repete esse ciclo de objetificação com seus próprios filhos. Ela se torna uma figura que desafia a repetição de padrões familiares de submissão e exploração, resistindo ao destino que parecia previamente traçado. Assim, o nome da personagem serve como um ponto de resistência e transformação, sugerindo um novo caminho a partir daquelas “DORes”.

É interessante notar a tentativa da ruptura de um ciclo expressada na última geração de mãe presente na obra, com Maria das Dores tentando mudar sua condição de vida saindo daquele local com os seus filhos, e não mais usando o corpo objetificado como recurso. Entretanto, “Já nas alturas, para e respira. Quão difícil é subir a um monte. Que difícil é a busca de um espaço. Que difícil é a busca de si própria.” (Chiziane, 2018, p. 274-275). No meio do percurso, Maria das Dores acaba perdendo os seus três filhos, nos mostrando, dessa forma, que o processo de libertação não é imediato nem fácil. A busca pela liberdade é, muitas vezes, exaustiva, mas fundamental para romper com a narrativa opressora e abrir espaço para a reconstrução de uma subjetividade autônoma.

Dessa forma, Chiziane nos apresenta a resistência: Maria das Dores, ao decidir fugir com seus filhos, rompe com o ciclo de submissão e tenta ressignificar sua história, mesmo diante das dificuldades. A obra sugere que o amor materno, mesmo atravessado por dor e culpa, pode ser um ponto de reconstrução identitária e libertação. É interessante que no final da trama, Chiziane consegue juntar mãe e filha, e Maria das Dores com Rosinha, Marcelo e Fernando. O reencontro entre mãe e filha, no final da narrativa, propõe uma nova possibilidade: reconhecer a dor e buscar a cura coletiva, mesmo que as marcas do passado persistam. Dessa forma, a personagem de Maria das Dores transcende sua individualidade, tornando-se símbolo de resistência, denúncia e esperança para as mulheres moçambicanas que lutam para romper as correntes da opressão.

Considerações finais

A análise das três gerações de mães em *O Alegre Canto da Perdiz* evidencia como o colonialismo e o patriarcado moldaram as experiências femininas em Moçambique. Serafina, como matriarca, reproduz o preconceito racial, enxergando a união da filha Delfina com um homem negro como uma sentença de sofrimento. Delfina, por sua vez, internaliza a visão da mãe e entende seu corpo como recurso de sobrevivência, perpetuando a lógica de opressão. Em contraste, Maria das



Dores representa um ponto de ruptura ao rejeitar a objetificação imposta. A figura materna, embora culturalmente exaltada como símbolo de proteção e força, também se revela um espaço de dor e submissão, carregando o peso da exploração e da violência.

A obra nos mostra como o colonialismo desumanizou e mercantilizou o corpo feminino, subvertendo símbolos culturais como a maternidade, que nas culturas banto é vista como sagrada. Ao apresentar mães que objetificam suas filhas, a narrativa de Chiziane expõe as consequências perversas das estruturas de poder, evidenciando a conexão entre racismo estrutural, pobreza e expectativas sociais sobre as mulheres. A pesquisa cumpriu seu objetivo ao demonstrar como a literatura de Chiziane denuncia essas opressões e oferece um espaço de resistência e ressignificação das experiências femininas.



Referências

- ALTUNA, Pe. Raul Ruiz de Asúa. **Cultura tradicional bantu**. Paulinas, Luanda, 2006.
- BÂ, Amadou Hampatê *et al.* **A tradição viva. História geral da África**, v. 1, p. 167-212, 2010.
- CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. São Paulo: Veneta, 2020.
- CHIZIANE, Paulina. **O alegre canto da Perdiz**. Porto Alegre: Dublinense, 2018.
- FANON, Frantz. **Pele negra máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares. O corpo feminino da nação, **Scripta**, v. 3, n. 6, p. 225-236, 2000.
- FONSECA, Mariana; CHAMARELLI, Fernanda. **Áfricas e suas relações de gênero**. Rio de Janeiro: Edições Áfricas Ancestre, 2019.
- IGLÉSIAS, Olga. Na entrada do novo milênio em África, que perspectivas para a mulher moçambicana? *In: A Mulher em África*. MATA, Inocência, PADILHA, Laura C. (org.). Lisboa: Colibri, 2018..
- KRISTEVA, Julia. **Desire in language: a semiotic approach to literature and art**. New York: Columbia University Press, 1980.
- MALUF, Sônia Weidner. 2002. Corpo e corporalidade nas culturas contemporâneas: abordagens antropológicas. **Esboços: Revista do PPG História da UFSC**, n. 9.
- MARIANO, Esmeralda. A construção do corpo feminino na compreensão do conceito de gênero. *In: Gênero e Direitos Humanos em Moçambique*. Nair Teles e Eugênio José Bras (org.). CIEDIMA: Maputo, 2010.
- MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido do retrato do colonizador**. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- OSÓRIO, Conceição e MACUÁCUA, Ernesto. 2013. **Os ritos de iniciação no contexto actual**: Ajustamentos, rupturas e confrontos construindo identidades de gênero. WLSA Moçambique. Maputo
- SCHOLL, Camille. **Matriarcado e África**: Discursos na História Acerca de Poder Político e Gênero in **Áfricas e suas relações de gênero**. FONSECA, Mariana; CHAMARELLI, Fernanda. Rio de Janeiro: Edições Áfricas Ancestre, 2019.



A NARRATIVA FABULAR DE LUANDINO VIEIRA E PAULINA CHIZIANE: RESGATANDO E REESCREVENDO A MEMÓRIA AFRICANA

Mayara Gonçalves Marques da Silva¹

UFF - Brasil

Desde os níveis educacionais primários até o ambiente acadêmico-universitário, ao contemplar o continente africano, confrontamo-nos imediatamente com representações e narrativas distorcidas, derivadas de uma estratégia colonialista de manipulação que obstaculiza o acesso a uma compreensão aprofundada da História da África. Nesse contexto, a carência de um entendimento elementar acerca do continente africano perpetua a ignorância difundida sobre a diversidade étnico-cultural e linguística presente nas várias regiões, as quais, submetidas a diferentes processos colonizadores, experimentaram uma multiplicidade de impactos e transformações em relação à perspectiva global e à narração de sua própria história.

Frente a abordagens superficiais e incongruentes, instigadas pelo legado colonial, surgem barreiras intrínsecas no âmbito da lusofonia, resultando na desarticulação das relações entre Portugal, Brasil e as nações africanas que foram submetidas à colonização portuguesa, como Angola, Cabo Verde, Moçambique, Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe. A limitação no acesso ao conhecimento relativo a esses países, que alcançaram independência somente em 1975, engendra

¹ Mestranda em Literaturas Portuguesa e Africanas de Língua Portuguesa pela Universidade Federal Fluminense e Bacharel em Letras - Português/Grego pela Universidade do Estado Rio de Janeiro. ID Lattes: 5640537143100214.



um imaginário social que concebe a África como um território homogêneo e primitivo, negligenciando, por conseguinte, as singularidades que compõem as distintas culturas e etnias, as quais são concomitantemente apagadas da narrativa histórica das populações em questão.

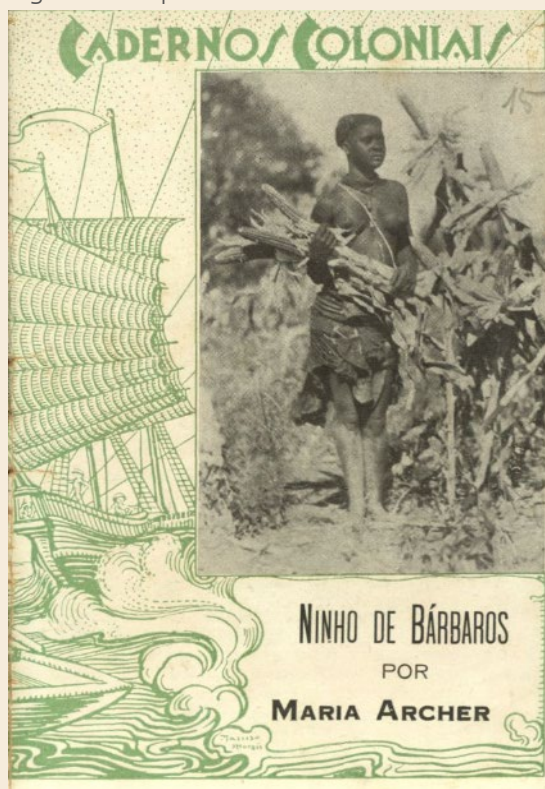
A atenção europeia sobre a África só viria a aumentar no século XVIII, em meio aos debates sobre o comércio atlântico de escravos. O olhar sobre as sociedades africanas não buscava compreender sua história, mas apenas encontrar argumentos — contrários ou favoráveis — a esse comércio. O debate sobre o tráfico foi praticamente o único motor para a existência de escritos sobre a África no período, marcado por um desprezo crescente pelo continente, suas populações e sua história. (Bittencourt; Marzano, 2013, p. 29)

Apesar de sua independência em um período consideravelmente posterior em comparação ao Brasil — meados do século XIX —, os países africanos apresentam uma literatura contemporânea profundamente comprometida com questões políticas, utilizando-a como instrumento de exposição e denúncia das diversas complexidades sociais, políticas e culturais enfrentadas, notadamente no que se refere à opressão colonial e aos conflitos civis. Dessa forma, vê-se literaturas que emergem como um meio de transcender a narrativa histórica, com o propósito de estabelecer linhas de força significativas contra a imposição portuguesa.

Por meio desta produção engajada, viabiliza-se a articulação de uma perspectiva diferenciada em relação às narrativas coloniais e europeias predominantes. Mediante o emprego de uma expressão literária que enaltece a experiência do povo africano, incorpora referências às diversas etnias e culturas, e fomenta a rica pluralidade do próprio continente, emergem autorias africanas em língua portuguesa que se auto determinam, abordando aspectos intrínsecos de suas terras e vivências em um país historicamente subjugado por descrições e historiografias meticulosamente elaboradas pelo colonizador, como a coleção de Cadernos Coloniais escritos pelos colonos a fim de descrever o lugar e o povo africano, como o nº 15, *Ninho de bárbaros* [Figura 1], escrito por Maria Archer, que possui uma representação semiótica que coloca África em uma posição de subalternidade e selvageria, promovendo a hipersexualização feminina, além da ausência de civilização através da nudez estampada na capa, assim como os indígenas, no Brasil, foram representadas nas literaturas de viagens durante as expedições portuguesas.



Figura 1 –Capa de *Ninho de bárbaros*



Fonte: Archer (1939).

No contexto em que a literatura africana é concebida como um meio de recuperar a sua própria história em contraposição ao discurso colonizador, Walter Mignolo, teórico argentino, estabelece uma correlação entre essa prática e o conceito de Desobediência Epistêmica, defendendo-a como uma modalidade de resistência. O conhecimento eurocêntrico, preponderantemente disseminado, é imposto de maneira totalitária e inquestionável às comunidades que cultivam perspectivas e cosmovisões diversas que, por não serem compatíveis com a lógica dessas estruturas epistêmicas dominantes, são frequentemente desqualificadas como não-científicas e consideradas inadequadas para serem validadas. Tais saberes são sistematicamente relegados a uma posição periférica, sendo percebidos como destituídos da mesma relevância atribuída ao conhecimento de origem europeia. Conforme o autor aponta,

Eu estava, em outras palavras, me desconectando do eurocentrismo no sentido particular que o conceito de eurocentrismo tinha para nós, no projeto modernidade/colonialidade. Eurocentrismo não dá



nome a um local geográfico, mas à hegemonia de uma forma de pensar fundamentada no grego e no latim e nas seis línguas europeias e imperiais da modernidade; ou seja, modernidade/ colonialidade. (Mignolo, 2008, p. 301)

Nesse contexto, a desobediência epistêmica assume a forma de uma atitude contrária à corrente dominante, abandonando a dependência exclusiva de conhecimentos de matriz europeia e cosmopolita. Em seu lugar, busca-se atribuir valor ao conhecimento originado em comunidades locais, às filosofias orientais e a outras esferas do saber que frequentemente são marginalizadas como periféricas e folclóricas. No contexto específico das literaturas africanas de língua portuguesa, a aplicação desse conceito sugere a urgente necessidade de considerar obras literárias como fontes autônomas, rejeitando a premissa de uma teoria europeia que proponha uma descrição da realidade africana.

Essa literatura do PALOP desempenhou um papel significativo não apenas durante os períodos de luta pela independência mas também na contemporaneidade, ao promover a prática de desobediência epistêmica proposta por Walter Mignolo. Essa atuação se manifesta pelo resgate e pela viabilização do conhecimento histórico por meio da revisitação ao passado na literatura. À medida em que denuncia as marcas deixadas pela colonização portuguesa, a literatura também é capaz de expor as estruturas sociais e culturais diversas, perpetuando a memória ancestral da África pré-colonial por meio de mitos que abordam grandes impérios e imperadores, os quais são transmitidos e enriquecidos pelo imaginário popular africano. Essas práticas literárias contribuem significativamente para o resgate do passado africano, utilizando a ficção como meio para a preservação e continuidade do conhecimento no presente.

Frantz Fanon, renomado teórico francês oriundo da Martinica, é uma influente referência nos estudos voltados à descolonização do pensamento. O autor resalta a necessidade de uma revolução abrangente nos domínios social, político e cultural como meio de garantir o resgate identitário, preconizando a priorização da própria cultura e língua. Mediante uma perspectiva crítica e denunciativa em relação à violência exercida pela colonização europeia nos países africanos, Fanon argumenta em *Os Condenados da Terra* que “[...] essa opulência europeia é literalmente escandalosa porque foi edificada sobre o dorso de escravos, nutriu-se do sangue de escravos, procede em linha reta do solo e do subsolo deste mundo subdesenvolvido” (Fanon, 1968, p. 76).



Diante da necessidade de, através da literatura africana de língua portuguesa, projetar novas visões sobre as culturas e histórias africanas locais, autores contemporâneos como Luandino Vieira, escritor angolano, e Paulina Chiziane, escritora moçambicana, exploram a ficção literária com o propósito de reparar narrativas desarticuladas da realidade e recuperar a ancestralidade que reside na cultura, na diversidade étnica, linguística e geográfica em África. A partir da escrita, é possível despertar o ensinamento para a geração contemporânea sobre a grande potência ancestral de figuras históricas que deixaram legados, sendo sujeitos ativos na construção e na reconstrução das nações africanas.

“Estória da galinha e do ovo”: entre o conto e a fábula

José Luandino Vieira (1935), nascido em Ourém (Portugal), chegou em Angola aos três anos de idade, instalando-se em uma zona mais periférica (musseque) de Luanda, lugar onde viria a ser sua residência durante toda a sua infância e juventude.

O escritor possui uma importância para Angola para além da literatura, visto que seu passado político é repleto de militâncias na luta engajada anticolonialista. Devido às suas participações nas lutas armadas contra a resistência colonial portuguesa, Luandino foi preso diversas vezes pela PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado) e levado para o Campo de Concentração do Tarrafal, localizado no arquipélago de Cabo Verde (Ilha de Santiago) para cumprir quase uma década de condenação. Portanto, em decorrência da sua engajada participação política na luta pela independência de Angola, a maioria das suas produções literárias foi escrita durante o cárcere.

O escritor moçambicano Mia Couto, em entrevista promovida pelo Clube de Leitura do CCBB (Centro Cultural do Banco do Brasil), em sua passagem pelo Rio de Janeiro (Brasil) em 2023, comentou sobre a importância de Luandino Vieira na formação literária dos presos durante seu cárcere em Tarrafal. Mia Couto expõe como Luandino Vieira, mesmo diante de presos analfabetos, conseguiu criar um clube de leitura a partir da obra brasileira *Grande Sertão: veredas*, escrita por João Guimarães Rosa.

E eles tinham uma coisa que era muito bonita, porque eles retiravam frases, faziam uma espécie de teatro e aquela gente que era quase analfabeta realmente sabiam de cor pedaços inteiros de um livro que é muito difícil de ler. E eles pegavam frases e amarravam em pedras para circular entre os presos que estavam separados, presos na Guiné,



presos de Cabo Verde, de Moçambique, dos outros países... E eles, fingindo que estavam jogando pedras contra os pássaros... Isso é muito poético... eles circulavam essas frases do livro de Guimarães. (Banco do Brasil, 2023)

Diante deste relato de Mia Couto, é inegável o legado político-social de Luandino na formação de uma sociedade a partir da união e da coletividade. Dentro desta perspectiva, o conto “Estória da galinha e do ovo”, encontrado no livro de contos *Luuanda* (1963), é repleto de referências alegóricas que promovem a percepção do passado a partir da crítica histórica dentro de uma ficção, operando também com um caráter de fábula ao trazer uma lição de moral dentro de alegorias que funcionam para relembrar o passado.

Resumidamente, o conto narra uma discussão entre duas vizinhas devido a uma situação criada por causa de um ovo: a galinha de uma mulher (*nga* Zefa) cisca no quintal da vizinha (Bina) e, lá, choca um ovo. Diante disso, é estabelecida uma reunião entre mulheres e crianças para decidir o rumo da situação, a quem pertencerá a galinha e o ovo. Nessa perspectiva, Nazir Ahmed Can cita o conto de Luandino Vieira para embasar uma distinção entre a literatura colonial e a literatura nacional africana: “na literatura desse contexto o ser humano é animalizado, nas literaturas africanas o animal é humanizado” (Can, 2020, p. 22). Aqui, vê-se a manifestação nacional que confronta os paradigmas cristalizados pela literatura colonial portuguesa através da presença do animal. É interessante perceber, ainda, a representação da origem matriarcal em África a partir dessa união na tomada de decisões impostas somente às mulheres, explicitando a sabedoria feminina e a inserção de crianças e idosos nessa prática como em: “— Então, vavó? Fala então, a senhora é que é nossa mais-velha...” (Vieira, 2006, p. 113).

Nesse momento inicial do conto, nota-se a presença de muitos elementos linguísticos angolanos, como as palavras *jindungo*, *cabiri*, *sukuama* e *massambala*. Até mesmo o próprio título do conto que preza pela não atualização ortográfica da palavra de língua portuguesa *Estória*. Essas escolhas são estratégicas, visto que trata-se de um país colonizado por Portugal e que o descumprimento do acordo ortográfico português equivale a uma reafirmação identitária através da singularidade linguística, que prevalece tanto pelo uso de *Estória* quanto pela inserção de vocábulos de línguas angolanas, como o quimbundo.

Diante da indecisão de Vovó Bebeca, a senhora resolve consultar alguns homens conhecidos dentro daquela vila. Passando pelo “velho branco”, “sô Azulino”, “sô Vitalino”, “sô Lemos” e até mesmo pela Polícia, todos tentam trapacear para



convencê-la com discursos muito bem elaborados de que devem ser os donos do ovo. Segundo o velho branco, ovo posto pela galinha deveria ser dele, pois foi em sua loja que Bina comprou o milho que a galinha ciscou; para sô Azulino, o ovo deveria ser dele pelo motivo de ser o dono da cubata alugada para a mulher; já sô Lemos tentou levar o ovo por meio do pretexto de que um amigo seu resolveria o problema; por fim, a Polícia tenta apreender a galinha em prol da ordem pública. Apesar dos inúmeros argumentos, as mulheres desdenham de todos e os afastam. Entretanto, para livrarem-se da Polícia, entram dois personagens em cena de fundamental influência na construção de um olhar, negligenciado pelas mulheres da narrativa, a respeito da galinha e na própria resolução do problema: o olhar infantil de Beto e Xico.

Durante a trama, as crianças não são sujeitos ativos dentro da discussão entre as mulheres sobre o destino do ovo, mas são os únicos personagens capazes de considerar os sentimentos da própria vítima da história — a galinha. Solidarizando-se com ela, Beto e Xico armam um plano para, então, libertá-la. Assim, a galinha voa em direção ao sol e se coloca em fuga perante os policiais e os conflitos daquela reunião. Vale ressaltar que, enquanto todos utilizam a língua portuguesa para se comunicar, a galinha é a única que fala em sua língua materna, o quimbundo, compreendida apenas pelos dois meninos. Apesar de todo o interesse ser voltado para o destino do ovo posto pelo animal, a galinha não entende o motivo de estarem a agarrando de repente, pois sua intenção era apenas ciscar e caminhar livre pelos quintais de *ngá* Zefa e Bina.

Por meio desse importante protagonismo que as crianças exercem dentro da cena literária, pode-se entendê-las como uma representação da juventude libertária que alimentava o movimento revolucionário pela independência de Angola. Isso se explica porque, em um cenário de tensão colonial, o conto é uma representação alegórica sobre as divergências internas que enfraquecem o movimento de resistência e facilita invasões e extorsões, representada pelos homens e pelas instâncias de poder, como o “velho branco” (colono), o “sô Lemos” (instância judiciária) e a Polícia (PIDE). A briga das mulheres seria, portanto, os conflitos internos dentro dos próprios povos africanos a respeito dos recursos territoriais, ilustrado pela galinha.

Ao fim da trama, quando a galinha finalmente foge, *ngá* Zefa reconcilia-se com Bina, dando-lhe o ovo, visto que a outra estava grávida e precisava se alimentar bem. O conto termina com a relação imagética entre Xico, a barriga de Bina e o ovo: “Diante de toda a gente e nos olhos admirados e monandengues de miúdo



Xico, a barriga redonda e rija de nga Bina, debaixo do vestido, parecia era um ovo grande, grande...” (Vieira, 2006, p. 132). Essa associação ao final do conto, não coincidentemente, permite interpretar Xico e a criança ainda no ventre como a juventude que irá libertar Angola da opressão colonial e alimentar a terra — a partir da representação do ovo — com a formação e o resgate identitários na Independência que virá mais tarde, em 1975.

“Quem manda aqui?": mitos e alegorias

Primeira mulher negra e africana a receber o Prêmio Camões e nascida em 1955 na província de Gaza, Paulina Chiziane é uma figura central na literatura moçambicana contemporânea. Sua obra é marcada por uma profunda reflexão sobre questões sociais, culturais e de gênero, com destaque para a condição da mulher na sociedade.²

Criada em meio ao regime colonial, Chiziane não apenas se destacou por sua vasta produção literária mas também por seu engajamento político, tendo atuado junto à Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO) em sua juventude.

Em entrevista dada por Suleiman Cassamo para a Revista Scripta, o escritor, ao referir-se a Chiziane, afirma: “ela concentrou-se na escrita como algo que brota da sua vivência e da energia da terra, dos mitos, crenças, um registro muito rico e quase antropológico” (DIOGO, 2010, p. 185). Nesse sentido, nota-se que a escrita da autora é notadamente compromissada em resgatar a história, a cultura e a liberdade de sua terra através das letras.

A narrativa de “Quem manda aqui?”, presente na antologia de contos *As Andorinhas* (2009), propõe-se a ilustrar, de forma mítica e alegórica, a queda do Império de Gaza, tendo Ngungunhana como seu último imperador. O enredo apresenta o imperador como uma figura autoritária que, ao ser atingido no olho por excrementos de andorinhas, interpreta o incidente como um ataque à sua autoridade e ordena a eliminação das aves. Ao deslocar os esforços militares para uma ameaça simbólica, o império torna-se vulnerável à invasão portuguesa, culminando na captura de Ngungunhana e na derrocada do império. Em diálogo com a construção de uma memória nacional, a metáfora das andorinhas representa a soberba e a fragmentação interna — particularmente a disputa étnica — como fatores que enfraqueceram a resistência frente à dominação colonial. Ana Mafalda Leite evidencia esse contexto histórico no seguinte trecho:

² Ver Castro; Gonçalves, 2024, 265-285.



No último quartel do século XIX começa, de facto, a verdadeira conquista pelos portugueses do espaço e das populações de Moçambique, que opuseram resistência à ocupação e à imposição das leis e da administração portuguesas. No Sul, a autoridade colonial só se tornou efectiva em 1894-97, quando o grande foco de resistência anticolonial, o Estado de Gaza, sucumbiu à prisão e à deportação do seu chefe, Gungunhana. (Leite, 2008, p. 52)

Ao longo da narrativa, também é possível encontrar a evocação de uma natureza que se transmuta no feminino, estabelecendo a percepção de uma cosmovisão africana que diverge da tradição ocidental.

No que tange às representações de gênero envolvidas na história, é importante pensar a presença das andorinhas não somente como uma representação de uma comunidade étnica ou uma simbologia de grupos manifestantes e revolucionários, mas também pensar na associação do gênero feminino à delicadeza em contraste com a brutalidade dos homens [...] Dentro da narrativa, é perceptível a personificação da natureza na forma do feminino [...] Isso acontece devido às tradições da cosmovisão africana que cultuam a natureza não somente nos âmbitos religiosos, mas nas próprias práticas culturais, como o culto à Mãe-Terra. Essa valorização ao feminino, originária, confronta a ideia de pátria, oriunda da cultura patriarcal europeia. Nesse sentido, convém estabelecer a figura de mátria aos países africanos que são colonizados por essa figura estrangeira da pátria. (Castro; Gonçalves, 2024, p. 280)

Nazir Ahmed Can dialoga com essa perspectiva ao apontar as diferenças entre a escrita colonial, que mostrava o espaço de forma limitada e unidimensional, e as literaturas nacionais, que exploram a diversidade e as contradições históricas, usando metáforas e personificações em contato com o ambiente e o meio.

[...] enquanto a escrita colonial era filtrada pela cegueira estratégica do colono, que apenas retratava sua relação (simultaneamente de desconforto e heroicidade) com o meio, uniformizando o continente e silenciando as populações locais, as literaturas nacionais souberam, de diferentes maneiras e em distintos níveis, observar o espaço em sua relação com a diversidade humana e, ao mesmo tempo, vinculá-lo artisticamente a toda sorte de contradições impostas pela história. Assim, enquanto na literatura colonial havia uma inclinação para a construção de um espaço atemporal, apreendido por uma perspectiva monofocal, nas literaturas africanas, o espaço, de um modo geral, constrói-se em paralelo (e por vezes se confunde) com as personagens, adquire vocação histórica e situa-se, por tudo isso, no plano da metonímia, da metáfora, da fábula, da personificação e do dialogismo. (Can, 2020, p. 23)



Chiziane, ao revisitar o contexto da invasão portuguesa, evoca também as disputas étnicas que ocorriam dentro do território. Em sua narrativa, além de citar nominalmente a etnia Choje, presente ao Norte da província de Gaza, “ — Dizei-me bravos guerreiros — incita o Imperador. Que tratamento se deve a esses Chopes, esses bastardos?” (Chiziane, 2013, p. 25), ela adiciona animais presentes no conto, como andorinhas e hipopótamos, de forma alegórica para representar diferentes grupos étnicos. Com isso, pretende destacar as dificuldades enfrentadas na formação de um grupo unido de resistência contra o inimigo em comum: o Império Português.

Tudo porque o gordo Imperador mandou silenciar uma manada de hipopótamos que se refrescava no lago, em pleno sol. [...] Perderam os braços, perderam as pernas, perderam a cabeça. Agora, é guerra aos pássaros. Quantos irão perder desta vez? (Chiziane, 2013, p. 16)

Em um momento profético da narrativa, um personagem rompe as barreiras temporais e realiza um discurso profético sobre o futuro do povo moçambicano em meio a um cenário de guerra, catástrofe e apagamento histórico-cultural,

Meu pobre Imperador: a geração que vem, buscará a nossa grandeza em monumentos de pedra, sem perceber que nós, antepassados, escrevemos a nossa história em monumentos de sangue. Os nossos descendentes rir-se-ão das nossas crenças, das nossas rezas, comerão peixe e todos os insetos marinhos, sem se importarem com a nossa realza, tudo muda, ah, meu gordo Imperador! (Chiziane, 2013, p. 21)

Ao final do conto, a autora resgata a memória dos ritos e das tradições como forma de alcance das próximas gerações e de resistência ao apagamento que a nação africana foi constantemente refém. Então, mesmo com opiniões controversas sobre Gungunhana até a contemporaneidade, os personagens no conto mantêm a sua figura inserida em seus poemas, como forma de manifestação cultural de resistência e de memória. Então, como um símbolo de resgate e resistência da memória africana narrada, não mais narrada e historiografada pela visão europeia, o conto chega ao fim ecoando com os seguintes versos:

Vinde, vinde todos
Vinde todos ouvir a cantiga
Não quereis conhecer quem governou o Império?
Ngungunhou homens, Ngungunhou mulheres
Mas perdeu a liberdade
Por tentar matar uma andorinha! (Chiziane, 2013, p. 56)



Considerações finais

Ao examinarmos os contos angolano e moçambicano “Estória da galinha e do ovo” e “Quem manda aqui”, respectivamente, como ferramentas de reescrita contemporânea, emerge uma poderosa abordagem para desafiar e desconstruir as narrativas colonizadoras que, por séculos, moldaram uma visão distorcida da África. Luandino Vieira e Paulina Chiziane, com o uso da alegoria, não apenas revitalizam a história — desarticulada da realidade pela colonização europeia —, mas também oferecem uma resistência criativa à imagem pitoresca e incivilizada que há muito foi imposta ao continente africano.

Através da ficção, os autores citados neste estudo, oriundos de Angola e Moçambique, também exercem a Desobediência Epistêmica, como proposta por Walter Mignolo, onde a narrativa se rebela contra as estruturas de poder estabelecidas. Através dessa prática, Luandino e Paulina não apenas subvertem as representações eurocêntricas, mas também resgatam e preservam elementos do passado africano que foram marginalizados ou apagados pelas interpretações colonialistas. As reflexões de Frantz Fanon sobre a urgência de rejeitar a centralidade europeia ecoam de forma vívida nesse contexto. Ao alinharem-se à perspectiva de Fanon, contribuem para a necessária correção dos equívocos históricos e da manipulação sistemática que moldaram o entendimento global sobre a África. Assim, a ficção se torna uma ferramenta poderosa para reverter a subjugação de conhecimentos africanos, permitindo que circulem livremente e ocupem um lugar central na narrativa histórica.



Referências

- ARCHER, Maria. NINHO DE BÁRBAROS. **Cadernos Coloniais**, n. 15. Lisboa: Editorial Cosmos, 1939
- BANCO DO BRASIL. **Clube de Leitura CCBB - 2º Encontro - Mia Couto - Antes de Nascer o Mundo | BB**. Youtube, 16 de maio de 2023. Disponível em: <https://youtu.be/xGtGpkaEwsY?si=q4GNWXdBh0F1ZLKO>. Acesso em: 15 dez. 2023.
- CAN, Nazir Ahmed. **O campo literário moçambicano**. Tradução do espaço e formas de insílio. São Paulo: Kapulana, 2020.
- CASTRO, Andreia Alves Monteiro de; GONÇALVES, Mayara. Reflexões sobre as representações femininas e as construções de masculinidades através das narrativas de paulina chiziane. In: MISSAILIDIS, Ananda Maria Ferreira; CARDARETTI, Cristiane Vieira da Graça; SANTANA, Elisa da Silva; LOPES JUNIOR, Paulo Cesar da Silva; MAGALHÃES, Tatiane Ludegards dos Santos (orgs.). **Leitura: circulação, diálogos e linguagens – Comunicações**, v. 2.
- CHIZIANE, Paulina. Quem manda aqui? In: CHIZIANE, Paulina. **As andorinhas**. Belo Horizonte: NANDYALA, 2013.
- DIOGO, Rosália Estelita Gregório. Suleiman Cassamo: a voz do povo pela boca do povo. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 14, n. 27, p. 183-186, 2010. Disponível em: <https://periodicos.pucminas.br/scripta/article/view/4339>. Acesso em: 20 maio 2025.
- FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- MARZANO, Andrea; BITTENCOURT, Marcelo. **História da África**, v. único. Rio de Janeiro: Fundação Cecierj, 2013.
- MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção decolonial e o significado de identidade em política. **Caderno de Letras da UFF**, n. 34, p. 287-324, 2008.
- VIEIRA, Luandino. Estória da galinha e do ovo. In: VIEIRA, Luandino. Luuanda. São Paulo: Companhia das Letras, 2006



COLONIALISMO, CURANDEIRISMO E CRISTIANISMO EM NGOMA YETHU, DE PAULINA CHIZIANE

Aurélio Mavie Delucídio¹

Xai-Xai - Gaza - Moçambique - Universidade de Save - África

Hélio Lionélio Moiane²

O presente artigo intitulado “Colonialismo, Curandeirismo e Cristianismo em Ngoma Yethu, de Paulina Chiziane,” decorreu da exigência da conclusão do módulo de Linguagem e Cultura: Diversidade Linguística e Culturais, em Narrativas Orais e Escritas. Seu objetivo geral é compreender o impacto do colonialismo, que esteve intimamente ligado ao Cristianismo para as sociedades africanas enquanto os objetivos específicos são: analisar os aspectos que ditaram o enfraquecimento da religião africana, abordagens essas, ancoradas na obra de Paulina Chiziane em Ngoma Yethu, em que a autora faz uma reflexão negativa e positiva, respectivamente, sobre o processo da colonização africana.

Essa reflexão surge a partir do momento em que a autora percebe a existência da ruptura ou fragmentação da identidade cultural africana e, em particular moçambicana, perpetrada pelo processo colonial, o que Hall (2006) chamou de:

Crise de identidade na pós-modernidade ou na modernidade tardia, que é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades

1 Mestrando Universidade Save – Mozambique.

2 Mestrando - Universidade Save – Mozambique. (Xai-Xai - Gaza - Moçambique).



modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social.

Por sua vez, a autora procura resgatar a cultura africana que foi ofuscada pela civilização europeia em Ngoma Yethu, a partir do uso de termos da tradição africana como (Ngoma, Yethu, Kutsema, Milingo, B'ava Mafambane), chamando a atenção de todos para que valorizem o que é nosso (desenvolvendo o espírito de pertença), facto também descrito por Cesáire (1955), na sua obra "Caderno de Retorno a um País Natal," o poema da tomada de consciência da negritude, um retorno à natureza profunda de si mesmo. Da mesma forma, Glissant (1969, p. 144) escreveu que "[...] para chegar à plena consciência de si, o homem principia por conhecer sua terra, terra de floração, de bonomia e de misérias, em suas pequenezas como no fulgor de seu sol. [...] É, em seu sentido pleno, o conascimento para o mundo e de si mesmo."

Acredita-se terem sido essas as razões que influenciaram a escritora a fazer uma reflexão a respeito da necessidade de recuar para as nossas raízes e usar elementos culturais nossos como a língua, para fazer chegar a todos nós o grito de socorro pela ofuscação da religião africana.

Colonialismo, curandeirismo e cristianismo

Nos dias atuais, a religião Cristã tem se destacado como aquela que tem dominado os povos no nível universal, com o evangelho levado a cabo por aquele que ficou conhecido como o principal apóstolo, senão o próprio fundador da religião Cristã, Jesus Cristo, que é considerado como o Filho Unigénito de Deus, à luz das Escrituras Sagradas (João 14:14) que, no seu ministério ensinava a Oração do Senhor, as bem-aventuranças e a proclamação da paixão.

De fato, verdade ou não, a história conta que Jesus começou o seu ministério público aos 30 anos, quando Ele decidiu sair do esconderijo no qual vivia, ajudando aos seus pais, Maria e José, nos trabalhos domésticos e na carpintaria que era o trabalho do pai adotivo, tal como referenciam as Escrituras Sagradas (Bíblia) (Lucas 2:52). Ele escolhe doze apóstolos que fundamentaram a sua Igreja, entre os quais Pedro, Tiago e João se destacaram. Ele atravessou a Palestina várias vezes, realizando milagres e pregando o Reino de Deus. A maior parte de seus ensinamentos ocorreu na Galileia.

As pregações do Evangelho de Jesus Cristo mostram a Igreja como um barco, no qual Jesus está presente embora, às vezes, pareça estar dormindo (Mt 8,23-27).



Realmente, em uma análise interpretativa positivista, pode-se perceber que as tribulações não se afastaram da igreja (dos crentes), simplesmente porque eles coabitam com Jesus, mas a palavra que lhes fortalece é que, mesmo que Jesus esteja adormecido, eles podem acordá-lo para resolver seus problemas em tempo real, mantendo-se, assim, firmes e atrelados a sua Trindade ou seja: Deus pai, Deus filho e Deus Espírito Santo.

Em outras analogias históricas, infere-se que a Igreja é um projeto nascido do coração de Deus, prefigurado desde o início dos tempos, preparado na Antiga Aliança com Israel e instituída por Cristo Jesus. A Igreja é o Reino de Deus misteriosamente presente no mundo, que começou com a pregação de Jesus e foi dotada pelo Senhor com uma estrutura que permanecerá até o fim dos tempos.

A Bíblia Sagrada postula que o Deus referido é o do povo de Israel e de Judá e pertence, exclusivamente, a estes povos (Êxodo, 34:23) embora, no novo testamento, a Bíblia esclareça que todo aquele que crer em Jesus Cristo será salvo do pecado e que herdará o Reino de Deus (João. 3:15). Aliás, um pouco antes de Jesus morrer, a bíblia aponta que Ele ordenou aos apóstolos, que fossem ao mundo espalhar o Evangelho e formar discípulos semelhantes a Ele (Marcos 16:15). Mas, a história da expansão europeia aponta que a expansão marítima portuguesa foi motivada, entre outros fatores, pelo desejo de difundir o Cristianismo.

Era de se esperar, portanto, que os ensinamentos de Jesus Cristo e sua orientação fossem difundidas tal como Ele ordenou, mas sucede que indivíduos considerados missionários, usaram os ensinamentos de Jesus, não para formar discípulos semelhantes a Cristo, conforme explícito em (Mateus 28:19), usando-a para roubar e empilhar recursos dos povos que não conheciam a Deus.

Como atesta Chiziane (2015):

[...] na chegada do colonialismo ligado ao Cristianismo em África, houve uma repressão a instituições religiosas, bem como aos seus representantes, que resultou em mortes deportações e prisões. Os valores sociais e culturais da população nativa, considerados retrógrados e incivilizados, foram reprimidos na tentativa de introduzir novos valores ligados ao cristianismo. Alvo a abate foram particularmente, as práticas ligadas aos cultos de possessão, como a adivinhação, os exorcismos e os rituais de cura espiritual, foram desencorajados e reprimidos pelo aparelho colonial. Os colonialistas portugueses tentaram banir a realização destes rituais, dos seus batuques, danças canções e rezas dirigidas aos espíritos dos antepassados.



A título de exemplo, em Moçambique, a chegada do colonialismo português, foi acompanhada da chegada da Igreja Católica com missionários que ensinavam a praticar o bem e a dar, alegando que Deus abençoa mais a mão quem dá, do que a mão que recebe.

Não temos nada contra esse princípio bíblico, mas o fato é que o povo português usou esta passagem textual bíblica para extorquir o povo moçambicano, pois eles davam, sem olhar para trás, tudo o quanto tinham e o que podiam, em troca da suposta bênção. Entretanto, no final, o povo moçambicano ficou, apenas, com a bíblia nas mãos e nada de bênção.

Vale ressaltar que a essa altura, o povo moçambicano cultuava, sem receio, a sua religião, curvando-se sobre os seus santuários que, muitas vezes, eram árvores, ou palhoças que, em língua local (changana) chama-se *ndumba*. Os missionários (aqueles que difundiam a Religião Cristã) iam ensinando aos povos sobre a Religião Cristã e seu poder, mostrando-lhes o poder transformador que ela possuía, com base na fé. Esses ensinamentos, levaram ao desprezo da religião africana, à perda da sua identidade e dos valores culturais por vários povos nativos.

A título de exemplo, antes da chegada dessa nova religião, existiam matas sagradas nas quais ninguém entrava, nem mesmo para tirar lenha para o uso doméstico, ou estaca para a construção, pois quem tirasse uma única folha das referidas florestas não conseguiria sair delas, sem que deixasse a folha ou estaca obtida.

Mas os missionários convenceram aos povos nativos a usarem a em de sua religião, para entrarem e saírem, várias vezes, levando lenha, até desbravarem as matas, sem que nada lhes acontecesse. Assim, vários moçambicanos começaram a acreditar na supremacia da religião Cristã e entregaram aos missionários os seus templos e santuários para a queima e destruição. Assim, iniciava-se um processo de moldar o moçambicano a negar a sua identidade.

Nesse paradigma, Chiziane, (2018), em sua obra “Ngoma Yethu,” destaca que:

O Cristianismo foi uma arma através da qual se fez e ainda se faz a expropriação das mentes africanas num processo de usurpação do ser em nome da salvação, se vem fazendo a demolição dos valores africanos e o branqueamento da mente coletiva, afastando os povos das suas raízes e da sua cultura. Em nome do cristianismo se oprime, exclui, cataloga e se reprimem práticas culturais positiva dos africanos; em nome do cristianismo consolidam poderes dos mais ricos sobre os mais pobres e um bom número de religiões constroem igrejas e palácios luxuosos, gozam de poder e dinheiro em detrimento dos crentes e dos pobres (Chiziane, 2018).



A ideia defendida pela articulista citada, evidencia o uso da religião para a opressão do povo, tal como pode se ver na vida quotidiana, o evangelho proferido na maioria das igrejas é o da prosperidade, onde os líderes religiosos servem-se da bíblia para continuar a incentivar as pessoas a darem até o que não podem, em troca da bênção. Enfim, temos líderes religiosos formados para continuarem a missão do colono, fazendo acreditar que a religião africana nada vale, exaltando a religião dos outros, que vieram com objetivos claros de usar a bíblia para escravizar um povo.

A ideia defendida pelos crentes cristãos, é a de que aqueles que não creem em Deus não terão a vida eterna e, na pior das hipóteses irão queimar-se no fogo infernal. A questão que se coloca é: - se a chegada da religião Cristã a Moçambique é recente, quantas almas africanas/ moçambicanas estão vivendo o inferno?

Achamos que essa é mais uma tentativa de golpe da mente humana, pois é inconcebível que um povo que vivia bem a sua religião, fosse desviado do seu rumo, visto que, mesmo sem civilização, os povos moçambicanos e africanos, em geral, não sofriam tanta fome, decorrente das secas prolongadas, pois como conta a história, um simples ritual organizado por pessoas competentes invocando os espíritos dos seus antepassados trazia chuva e consequente fartura. A ideia de que os vivos tinham ligação com os seus entes queridos mortos, que podiam ouvir seus pedidos, trazendo a sorte, era real, porém a religião cristã, procura desmentir esta ideologia, procurando criar a ideia de uma nova identidade defendendo que os moçambicanos sejam como os europeus, adorando o seu Deus.

O fato é que os moçambicanos não largam na totalidade os traços da sua religião, acabando, dessa forma, sendo crentes híbridos, ou seja, crentes que alicerçam a sua fé na religião cristã, no entanto, de forma escondida seguem a religião africana que consiste em recorrer aos seus antepassados.

Este mistério difícil de explicar, acaba por ofuscar a bênção dos povos, ora vejamos, o Deus de Israel, como refere a bíblia é um Deus ciumento (Êxodo, 20:5), que não aceita ser adorado juntamente com outros, devendo-se, por isso, ser fiel a Ele. Por outro lado, encontramos uma luta entre os nossos “deuses” e o Deus Onipotente, pois este último veda o contato dos deuses dos africanos para com os que o invocam e, por sua vez não responde às suas preocupações, visto que eles não deixaram, na totalidade, os seus ancestrais que, no olhar cristão, são espíritos diabólicos.

Independente de todo o mal que esteve associado ao Cristianismo, Chiziane (2018) apresenta alguns benefícios advindos dele, às sociedades africanas do Cristãs:



Hoje em dia toda a gente tem acesso á leitura da bíblia e tem orgulho de pertencer a uma igreja qualquer que seja. Ser cristão, já faz parte da identidade de muitos moçambicanos. O mais importante e positivo é: estão a seguir os caminhos do amor e da paz construídos por Jesus Cristo.

As igrejas cristãs participaram sempre na construção da paz durante todos os conflitos armados. Ainda hoje, são muito ativos na busca de soluções entre as partes que confrontam, exatamente para apagar este fogo de guerra que ameaça a nossa paz (Chiziane, 2018).

Concorda-se plenamente com esse excerto apresentado pela escritora citada, pois várias vezes, a igreja é convocada a mediar a entrada dos povos em tensão política, considerando-se sua magna tarefa e papel. Não queremos, com isso, assumir que a religião africana não pode ter essa capacidade mediadora, mas, muito pelo contrário, se recuarmos no tempo, veremos que, nos reinos e impérios antigos, em Áfricas, a religião tinha um papel preponderante político, pois na base de curandeiros a classe dominante fazia acreditar ao povo que o rei tinha capacidade de falar com os antepassados e os curandeiros eram o elo de ligação e, por isso mesmo, sempre que o indivíduo pecasse contra a classe da aristocracia seria punido por estes espíritos. Dessa forma, evitavam-se os conflitos entre os povos.

Serão os espíritos africanos diabólicos?

Chiziane (2018) aborda uma questão muito profunda que ocorre em Ngoma Yethu chamando a atenção de todos para que façam uma reflexão minuciosa a respeito da identidade cultural que, por tantos anos, foi concebida como supérflua por invocar espíritos diabólicos; por isso, para responder a essa questão Chiziane (2018, p. 32), partiu do exemplo de Simon Kimbangu, um africano que nasceu aos 12 de Setembro de 1857 em Zaire e procurou mostrar que possuía dons semelhantes aos de Jesus Cristo, fazendo curas, pregando o evangelho e ressuscitando mortos, mas que foi rejeitado como catequista, pela igreja, por ser analfabeto africano, que não teve a oportunidade de estudar, fato que o levou a criar a sua própria igreja, conhecida como Igreja Kimbanguista, e o povo chamou-o de Profeta. À luz da autora citada, Kimbangu enfatizava a intervenção direta de Deus, em nome dos africanos, e rejeitava a violência contra a África, prognosticava o fim da dominação colonial branca e apelava à consciência negra.



Essa ideia de rejeição do kimbanguista, associa-se ao facto do racismo e à ideia de supremacia, cujo teor era que um africano não podia ter as mesmas capacidades que as de Cristo, visto que a África é considerada um continente pobre, mas o fato é que o próprio Jesus nasceu em Nazaré que, segundo explica a ciência, era apenas um pequeno povoado, uma aldeia entre muitas outras na região da Galileia. Quem passasse por ali veria um desordenado aglomerado de casas numa encosta rochosa, com uma fonte próxima, cuja água atraiu seus primeiros habitantes. Nazaré não tinha boa reputação. Ainda nos dias atuais, há um ditado na Palestina que diz: - “Quem Deus quer punir, com um nazareno faz com que ele se case.” E Natanael, ao saber que Jesus era de lá, perguntou a Filipe: “Pode alguma coisa boa sair de Nazaré?”

Foi portanto, nesse lugar desprezado por todos que vivia uma jovem mulher chamada Maria, adotada por um carpinteiro chamado José, onde nasceu aquele que ficou conhecido como o Messias. Estima-se que os poderes dos espíritos africanos, independente dos milagres que possam realizar, de nada vão alterar o que o povo branco do regime colonial inculcou no povo africano, em relação à supremacia do seu Deus.

Por outro lado, acha-se natural essa rejeição por parte de quem deseja continuar a empilhar os recursos de um povo através da colonização, pois mesmo o próprio Jesus, foi negado na sua própria cidade (Lucas 4:14), onde alegavam que os milagres que fazia eram sustentados por demônios e não, por Deus, o que criou pânico e revolta por parte dos que não acreditavam nele.

Mas a questão que se coloca é: - se na sua própria cidade onde fazia milagres os grandes anciões negaram a Jesus Cristo, até decidirem sobre a sua crucificação, alegando que era blasfêmia a Deus, como este povo não podia usar essas artimanhas para oprimir os povos?

Chiziane (2018) aponta que Kimbangu, nas suas pregações, expressava amor a Deus através da mediação africana. Kimbangu mostrou ao mundo a nova forma de orar, mostrou que há um lugar pra os Africanos no reino de Deus. A autora citada acrescenta, ainda que, por estes atos, a polícia colonial considerou-o um indivíduo perigoso seguindo o catálogo da Inquisição Europeia:

- i. Era um reformador, merecia a perseguição;
- ii. Era considerado um bruxo, por isso merecia a morte na fogueira;
- iii. Era considerado um herege, que punha em dúvida a fé que lhe fora ensinada pela igreja colonial, por isso merecia uma prisão perpétua;



iv. Praticava o sincretismo, misturando a santa doutrina cristã com as práticas africanas, por isso merecia a prisão e o isolamento;

v. Era africano, por isso mesmo, diabólico.

Aqui fica, de forma inequívoca, que o fim máximo da religião é dominar os povos através de uma religião abstrata que é o Cristianismo, fazendo com que os povos abandonem suas culturas e religiões, tratando-as com desdém e desprezo, negando-se, assim, a identidade dos povos de origem africana.

Ora, vejamos que Kimbangu fazia obras em nome de Deus, ensinando o amor, contudo, foi rejeitado pelo regime colonial, tal como explica Chiziane (2018): Kimbangu foi perseguido pelo governo colonial e entregou-se em setembro de 1921, de forma voluntária, e foi condenado à morte por aqueles que defendem que a vida é uma dádiva de Deus e ninguém, senão Ele próprio, tem o direito de tirá-la. Isso tudo ocorreu porque Kimbangu pregava o verdadeiro evangelho, mas por ser africano tudo o que vinha dele era considerado diabólico, e para salvaguardar seus interesses, os opressores perseguiram a todos que pregavam a verdade tal como aconteceu com Jesus Cristo.

Numa outra abordagem, Chiziane traz, também, a história do Arcebispo Milingo na Zâmbia, nos anos de 1930, que morreu na década de 1970 e realizou serviços religiosos públicos de cura e exorcismo que atraíram multidões, o que levou à criação de uma grande polarização e uma atmosfera hostil de difamação. Ele era criticado supostamente por usar elementos da religião tradicional africana em suas sessões de cura e chegaram a desconfiar que usava hipnotismo nas suas sessões. Milingo foi apoiado pelo então presidente Kenneth Kaunda e foi convidado pelo Papa João Paulo II a fazer curas na Itália onde se tornou celebridade e teve apoio de grandes multidões. A autora citada explica, ainda, que essas sessões viriam a ser interditadas por um arcebispo de Milão, em 1997, que lhe proibiu de fazer sessões de cura dentro da sua diocese.

Segundo John Baur (2014) citado em Chiziane (2018) em sua obra “2000 anos de Cristianismo,” explica que a razão subjacente era uma suspeita em relação ao próprio ministério de cura, suspeita essa que foi confirmada pela controversa identificação de possessão de um espírito autorizado por Satanás, apresentados, obviamente, nos escritos do Arcebispo.

A sua nobre frase “tal como os meus antepassados *Wangoni*, eu sou um lutador,” levou a desconfiança de que era possuído por um espírito diabólico, tendo casado em 2001 e promoveu campanha de casamentos para sacerdotes ordenados, o que ditou seu afastamento do Clero Católico, em 2009.



Há aqui, portanto, uma ideia, de negar os que trazem a verdadeira religião, pois, a semelhança de Jesus Cristo que foi apelidado como aquele que se auto-intitula Filho de Deus, enquanto usa espíritos maus para curar e fazer milagres, entendendo-se aqui, que o Kimbangu e Milingo, na condição de africanos, não tinham legitimidade de proceder com o seu trabalho de fé, por serem africanos que, aos olhos dos europeus, usavam os espíritos do mau para curar e fazer milagres, em uma tentativa clara de arruinar e desvalorizar tudo o que vem do africano.

Virando a face, pode-se inferir que a religião Cristã realiza obras de cura e ressurreição em nome de Jesus, mas na África, existem também realizações, diabólicas ou não, que, na verdade, têm poderes para curar e fazer milagres. Kimbangu e Milingo, se fossem europeus, não teriam sido negados ou rejeitados, mas, como africanos foram vistos como servidores do diabo. Mas a questão que não se quer calar é: - o diabo se manifesta em atitudes como: matar, invejar, criar intrigas e desordem, agora que espíritos diabólicos são esses que se manifestam em curar e preservar a paz difundindo o amor?

Assim, pode-se defender, de unhas e garras, que os espíritos diabólicos africanos como os europeus tratam, têm o poder de cura, de ressuscitar e fazer outros milagres e benéficos, então são dignos do nosso louvor, pois assim é a religião que nos chega. E outro fato muito interessante nessa narrativa citada é que, em nenhum momento, os africanos desacreditaram na totalidade em (Kimbangu) ou em crenças tradicionais, apesar de os europeus terem desestabilizados as sociedades endógenas africanas, pois hoje vivemos conflitos religiosos muito fortes, onde a igreja procura mostrar a sua superioridade em relação a este fato herdado do colono como se pode ver nas seguintes passagens textuais.

Desde a chegada do colonialismo na África, os valores africanos foram continuamente considerados retrógrados e incivilizados e, por isso mesmo, duramente reprimidos. Em sua substituição através da famigerada política de assimilação foram sendo introduzidos, gradualmente, novos valores, alguns ligados ao Cristianismo.

Acrescentam, ainda as autoras citadas, que a religião e a educação missionária e a língua portuguesa foram as principais estratégias coloniais para civilizar os africanos através da abolição ou substituição da sua identidade cultural” (Chiziane & Martins, 2015, p. 13). Este fenômeno que as autoras designam como “processo de usurpação do ser” que ganhou novos contornos nos anos que seguiram à independência, com a repressão, uma vez mais, das instituições tradicionais acusadas de serem promotoras de uma sociedade retrograda, enquanto outras eram punidas supostamente por terem sido aliadas à repressão colonial. Apesar dessa



situação essas instituições sobreviveram e continuaram a funcionar, porque as comunidades continuaram a recorrer aos serviços, aos curandeiros, ainda que de forma cautelosa, para não serem consideradas obscurantistas, supersticiosas, contrarrevolucionárias, retrogradadas e resistentes às mudanças.”

Aqui, não se vê nenhum problema em cada um adorar seu Deus, se realmente existem vários deuses como tem-se dito, ou são construções mentais que têm sido edificadas na mente do africano para esquecer a sua cultura, aliaís, alguns africanos já abraçaram essa causa e chegam a querer ensinar aos que trouxeram a religião cristã à África, a verdadeira fé e a forma correta de adorar ao seu Deus.

Os africanos têm seu Deus, sim, o Deus do Africano é o mesmo dos Europeus, a diferença está no modo como cada um faz para chegar a comunicar-se com ele.

Considerações finais

Tendo chegado ao fim da realização desta pesquisa tiramos as seguintes lições: Curandeirismo e o Cristianismo são duas religiões que caracterizam povos com culturas bem distintas, porém, os crentes do Cristianismo, ao longo dos tempos têm vindo a espalhar a sua doutrina e a fé por todo o mundo e vão criando igrejas na África, com sede na Europa e América, cuja maior parte preocupa-se com manipular as pessoas para tirarem tudo o que produzem em 10% para oferecer lhes em nome de Deus, desvalorizando a religião dos nativos que não tinha esse componente de ofertório na sua doutrina.

A verdade é que certas igrejas cristãs atuais são um autêntico negócio que só quem não quer vislumbrar não enxerga. Em algumas igrejas, parece-nos que as sagradas escrituras que usam deixaram cair as páginas tendo ficado apenas as passagens que falam sobre dízimo e outras contribuições pois todo o santo Domingo tem vindo a pregar sobre a necessidade de fazer ofertório a Deus em troca da bênção.

Pesquisas feitas, levaram-nos a inferir que os espíritos africanos não são diabólicos, pois têm o poder de curar, ressuscitar os mortos e mais a semelhança com o espírito de Jesus que usam para vários milagres, no entanto, o Cristianismo tende a rebater a religião africana fazendo acreditar que tudo o que vem do africano é ruim tal como vimos a rejeição do Kimbangu e Milingo.

O Curandeirismo é, de fato, nossa religião, e representa nossa cultura; negar o curandeirismo é o mesmo que negar a nossa própria identidade, aliás, até porque não existe uma cultura superior em relação a outra, mas existem culturas



diferentes que, na verdade, deviam ser valorizadas. A ideia que se pretende aqui deixar é a de que Deus é único para todos os povos visto que ele foi o Criador da terra, dos céus e de tudo o que existe, porém, cada povo tem sua forma de adorá-lo, pois seria inconcebível que todos adorássemos da mesma forma. O africano em particular adora a Deus invocando os seus antepassados que, uma vez mortos, têm comunicação espiritual com Deus, ou seja, o seu antepassado representa um elo semelhante a outros povos que conheceram Jesus, eles invocam a ele para que a sua mensagem chegue ao Deus Pai servindo-se, assim, de Jesus como elo entre eles e o seu Deus.



Referências

BÍBLIA SAGRADA. 2. ed. South África, 2012.

CESAIRE, Aime. **Cahier d' un Retour au Pays Natal**. Paris: Presence africaine. 1955.

CHIZIANE, Paulina e MARTINS, Mariana. **Ngoma Yethu, O curandeiro e o NOVO 2015 TESTAMENTO. Evangelhos**. Maputo, Indico Editores, s/d.

GLISSANT, Eduard. **L' intention Poétique**. Paris: Seuil, 1969.



DE SUHURA A ALIMA: A REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA E AS PERSONAGENS FEMININAS EM LILIA MOMPLÉ

Elisangela Silva Heringer¹
UFF - Brasil

A escrita da moçambicana Lilia Momplé, em seu projeto ficcional, explora diferentes formas de violência — oriundas do pensamento colonialista, que não se esgotou com a independência política da nação e que, por isso, ainda opera na estruturação social do país. Essas manifestações violentas operam sobretudo nas personagens protagonistas femininas que, textualmente representadas, convocam um jogo especular com a realidade histórica e social moçambicana. Tal presença constante revela a complexidade e a urgência de pautar os efeitos do colonialismo nas sociedades contemporâneas e, ainda, a necessidade de desnaturalizar o mito da mulher frágil, ao mesmo tempo que, por uma escrita marcada pela sensibilidade, expõe uma série de opressões e vulnerabilidades que revelam elementos da experiência colonial de subalternização e de violências.

Para tecer esse breve percurso analítico, os contos *Ninguém matou Suhura* (2022) e *O Sonho de Alima* (2008) revelam-se como interessantes *loci* imersivos, porque fornecem perfis de mulheres vitimadas por sistemas dialéticos e interseccionados, como o colonial e o patriarcal. Nessas produções literárias, a estratégia utilizada pela autora de dar visibilidade à problemática da violência revela-se como um gesto crítico de revisionismo do silenciamento das vozes femininas

¹ Doutoranda em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF).



subalternizadas da e pela experiência colonial, e ilumina o papel da memória como um gesto de resistência ao apagamento histórico que opera na contemporaneidade. Nesse sentido, é interessante perceber como os dois textos contribuem para a confecção de um painel que expõe fraturas colonizatórias que incidiram sobre as mulheres negras, seus corpos e a construção das suas subjetividades e como, ao mesmo tempo, essas figuras femininas se revestem da força da resistência como forma de combate, de legado e de exercício de alteridade.

A escritora Lília Momplé nasceu em 1935, na Ilha de Moçambique, no norte do país, local, por vezes revisitado em sua produção ficcional. Dividiu sua formação escolar entre a capital da colônia moçambicana e a metrópole, passando ainda pela Grã-Bretanha em seu percurso formativo. Exerceu importantes cargos no cenário político e cultural de Moçambique. Sua carreira literária é marcada por uma abordagem crítica e sensível às questões sociais e políticas de Moçambique, especialmente no contexto do colonialismo, da luta pela independência e das complexidades do período pós-independência. Suas obras exploram as vivências cotidianas dos moçambicanos, dentre elas as que afetam as mulheres, problematizando e ressignificando o seu papel na sociedade que descreve nas malhas textuais.

Apesar de uma obra pequena, sua produção literária recebeu importantes prêmios que apontam para a sua qualidade. Grande parte dos leitores brasileiros não conhece a obra da escritora moçambicana, o que nos leva a problematizar ainda a ausência de vozes de mulheres escritoras africanas no rol das leituras que circulam no ciclo leitor brasileiro e no cânone literário moçambicano, reflexo de pensamentos e posturas excludentes que alcançam o fazer literário feminino. Ainda que sejam questões para outros momentos de discussão, convém já assinalar que esse silenciamento e exclusão podem se dar em função de interesses políticos e não por critérios estéticos, como orientam a pesquisadora Rita Terezinha Schmidt, na obra *Mulheres e literatura: (trans)formando identidades* (1997), e a ensaísta Laura Padilha, em seu artigo “*Bordejando a margem*”, presente em *A mulher em África: Vozes de uma margem sempre presente* (2006). Nesse sentido, trazer as obras da escritora Lília Momplé para o centro de debates e estudos é requisitar para as escritoras mulheres um espaço de expansão e de valorização, ao iluminá-las como potentes vozes enunciativas de si e de sua condição de ser e de existir no mundo.

Os contos da moçambicana Lília Momplé retratam, portanto, uma complexa relação entre a figura feminina e a história da nação, com a presença colonial e o seu legado, no que se refere às manifestações de violência sofridas em suas



diversas vertentes: objetiva e subjetiva, direta e estrutural, cultural, latente ou manifesta, que incidem sobre o corpo, a subjetividade e o saber das mulheres. Para Frantz Fanon (2008), não há estrutura colonial que não passe pelo exercício da violência, e esta não é circunstancial ou episódica, mas essencial, sistêmica e racial. Dessa forma, para que elas operem nas sociedades, observa-se o fomento da elite social e política, que fomenta a cultura do silenciamento e da impossibilidade.

Quando se analisa o contexto moçambicano, fica evidente que, junto ao legado da violência colonial, fomentando-o e sendo por ele fomentado, o patriarcado opera como mais um sistema de violências que recaem sobre as mulheres, como defende o professor José Manuel Pureza, quando afirma que:

É certo que estas violências mudam e se adaptam. O itinerário que a seguir propomos pretende ilustrar essa dinâmica de reconfiguração. Mas, a par desta mudança de tipologias da guerra, há uma permanência: o patriarcado, entendido como verdadeiro sistema de guerra, baseado na construção e perpetuação de masculinidades dominantes, subjaz a todas as práticas concretas de guerra. É parte central da violência cultural; dita a exclusão na violência estrutural; e manifesta-se de forma visível nas práticas de violência directa. (PUREZA, 2005, p. 6)

O exercício de iluminar os processos de violências e as mulheres, colocando-as no centro de narrativas que exploram tanto as dores quanto a resistência, faz com que a escrita de Lília Momplé, em sua potência sensível, abarque um recorte temporal no qual se observa a relação entre colonialismo e patriarcado, sinalizada por Pureza. Lília Momplé afirma que sua única arma contra as experiências vivenciadas era a literatura, mas que escrever sobre determinados temas não é tarefa fácil. A autora alerta, ainda, que seus contos carregam, muitas vezes, traços biográficos, histórias conhecidas e vivências, como anunciado em *Ninguém matou Suhura* (2022): “Estes contos são baseados em factos verídicos, embora os locais e as datas nem sempre correspondam à realidade” (MOMPLÉ, 2022, p. 117).

Apesar da relevância dada às personagens femininas em sua obra, Lília Momplé não se denomina feminista, uma vez que não se adapta nem se sente confortável dentro de rótulos. No entanto, afirma: “se ser feminista é ter noção de que mulher é igual homem, sou feminista. Quer dizer, não me passa pela cabeça que o homem seja superior à mulher até porque a experiência que eu tenho não é esta, até na minha própria família” (MOMPLÉ, 2022, p. 244), como declara em entrevista concedida a Nilza Gomes de Oliveira, parte integrante da tese da estudiosa sobre a autora. Longe da rotulação, portanto, a assertiva feita pela escritora de que “Eu procuro libertar essas mulheres de qualquer maneira”



(MOMPLÉ, 2022, p. 246) fornece uma boa chave de leitura para os seus contos — um guiamento na imersão contista da autora e para o entendimento do caráter feminista de sua escrita.

Os contos do livro *Ninguém matou Suhura* (2002) estão apresentados cronologicamente, de junho de 1935 a abril de 1974, e podem ser lidos como uma sequência ou de forma independente. As obras cobrem parte recente da história da nação moçambicana, no que se refere à colonização e ao início do processo de descolonização. Esse recorte temporal e histórico faz emergir novos significados para o espaço reservado ao feminino naquela sociedade, no que tange ao domínio de seu corpo, de sua subjetividade e do acesso e da promoção de seu saber, evidenciando o tratamento, o condicionamento e as marcas de opressões sofridas pelas mulheres em Moçambique.

Alicerçado no projeto ético da autora, na contracapa do livro *Os olhos da cobra verde* (2008), os dizeres “Feliz é o povo que sabe transformar o sofrimento e o desespero em arte e amor” (MOMPLÉ, 2008) sinalizam que sua escrita, de valor literário e histórico, oferece ao leitor esses dois polos, inter-relacionados e dialógicos. O referido sofrimento advém, sobretudo, das diferentes formas de violência a que, especialmente, as mulheres estiveram historicamente submetidas, porque a subjugação do Outro pela ideologia colonialista e patriarcal lhes tirou a individualidade e a humanidade, além de promover e insistir em sua objetificação e em uma suposta inferioridade.

O conto *Ninguém matou Suhura*, do livro homônimo, apresenta eventos ocorridos em 1970, em plena guerra pela libertação da nação, e evidencia a estrutura da violência colonial, que se manifesta, de forma basilar, por meio da violência sexual. O senhor administrador representa o estereótipo colonialista que enxerga o espaço geográfico e o ser humano como elementos de pertencimento, os quais subjuga, explora e elimina. No cenário da Ilha de Moçambique, descrita como extremamente pobre na narrativa, Suhura e o administrador encenam as tensões e a brutalidade existentes entre o masculino colonial e o feminino oprimido. Ela, “[...] uma simples negra sem valor” (MOMPLÉ, 2022, p. 96), e ele, um importante representante do sistema colonial. Tal binarismo evidencia a face perversa do colonialismo: o homem, consciente de sua condição de opressor, faz da objetificação sexual uma forma de subjugar e desumanizar o Outro, como se percebe no momento em que o narrador relata o encontro entre os personagens antagonistas:



É difícil precisar se tal impressão provendo os olhos húmidos e inconscientemente irónicos, da pele aveludada ou da fieira de dentes cintilantes, ou ainda da perfeita harmonia de todo o conjunto. E ao vê-lo, o senhor administrador decidiu ali mesmo que havia de possuir a dona de tal rosto. Nem o corpo magro e quase infantil da rapariga, nem as andrajosas capulana que a cobriam lhe arrefeceram o desejo imperioso. O puxador do riquixó ficou imediatamente incumbido de saber onde ela morava. E o sipaio Abdulrazaque encarregou-se depois de todos os preparativos para o encontro desta tarde.

O senhor administrador nada sabe sobre a rapariga, nem sequer o nome. É apenas mais uma bela negrinha que lhe passa pelas mãos viu sem dúvida muito menos importante para ele que qualquer dos seus animais de estimação. (MOMPLÉ, 2022, p. 81)

Acerca dessa condição, fica evidenciada [a] perversidade do antagonismo social e político que emana desse encontro, no qual a figura do administrador metonimicamente representa a colonização do corpo e do sujeito.

Francisco Noa, em *Império, Mito e Miopia* (2015), ao analisar as formas de representação dos romances coloniais, dedica-se a problematizar, sob essa vertente, as figuras, os papéis e as vozes atribuídas aos seres. Destaca que, na encenação colonial, os recursos da zoomorfização e da bestialização caminham com o pressuposto da inferioridade e encontram na subjogação sexual uma de suas formas de expressão.

Vítimas dos colonizadores por sua condição de negras, as mulheres experimentam outras opressões e violências pela dimensão de gênero, que as deixam às margens, maculadas pelo desprezo, pela despersonalização e pela negação de sua existência enquanto seres humanos, como se observa no desenho narrativo construído no conto: “Na semipenumbra do seu quarto exíguo e abafado, Suhura acorda sorrindo ao novo dia que desponta. Contudo, não tem qualquer motivo para sorrir. Aos quinze anos é analfabeta, órfã de pai e mãe e extremamente pobre. Além disso, vai morrer antes de o dia findar.” (MOMPLÉ, 2022, p. 90)

A estratégia narrativa empregada por Lilia Momplé, ao apresentar os acontecimentos pela focalização do administrador e pela de Suhura, permite ao leitor acompanhar os dois lados da negociação pela posse do corpo da menina. Em tensionamento, de um lado está a figura do administrador e seus cúmplices - que também foram ou são oprimidos - e, do outro, a avó de Suhura e a própria menina, polo fragilizado dessa equação. Esse desenho social de forças opressivas evidencia o caráter sistêmico das práticas violentas, como já apontado por Fanon



(2008). Na encenação social, a fragilidade feminina e colonizada da avó e da neta se evidencia.

— Velha, não sabe o que está a dizer! — berrou irritado — eu pedi à nuno Agira, que já foi a mulher de muito administrador e de outra gente grande para aconselhar por respeitar a sua velhice eu podia chegar à sua casa e levar a sua neta para o senhor administrador e pronto. Mas eu não gosto de faltar ao respeito e por isso pedi à nuno Agira para falar primeiro. E você, velha, em vez de ficar contente, quer discutir as ordens do senhor administrador?! Onde é que aprendeu essas maneiras? Ou é essa gente viu amiga dos terroristas que anda a virar a sua cabeça?

O sipaio falava em macua, mas introduzir de vez em quando uma frase em português para marcar bem a distância entre ele e a velha que mal percebe esta língua. (...) Suhura compreende então que não há outra saída. Que ela e a avó nada podem contra o senhor administrador e o seu sipaio. (MOMPLÉ, 2022, p. 97-98)

A personagem e sua avó percebem que não há outra escapatória senão sucumbir à opressão do sistema para resguardar o que lhes resta de integridade física. No entanto, esse não é o desfecho dramático de Suhura. Vitimada pelo sistema, ela sucumbe à violência física e sexual que lhe é imposta.

Apesar de todos os seus planos para suportar com resignação inevitável Suhura sente agora que não pode tolerar qualquer contato físico com esse desconhecido que avança para ela convém entre a tremer, e procura fugir-lhe a todo custo. Trava-se então uma luta surda e feroz que o desejo cego do senhor administrador e o desespero da rapariga prolongam até à exaustão.

Vence o mais forte. (...) Ela, porém, não deixa de resistir utilizando por fim a força dos seus dentes jovens. (...) Já não sabe se quer possuir ou matar esta negrinha que ousa resistir à sua vontade e que, embora subjugada pelo seu corpo possante, estrebucha e morde como um animal encurralado ponto por fim, usa toda a sua força, em diferentes consequências. Um grito rouco e breve é a resposta de Suhura. Depois o silêncio e a imobilidade total. (MOMPLÉ, 2022, p. 100)

Nas palavras brutais e incisivas do senhor administrador: “O estupor da negra morreu!” (MOMPLÉ, 2022, p. 101) e só. Essa afirmação não causa qualquer revolta entre os que estavam envolvidos no ato, o que reforça o silenciamento que acompanha as práticas violentas operantes na sociedade. Tal situação remete ao pensamento de Hannah Arendt (1999) acerca da banalização do mal. Para



a teórica, a brutalidade e a desumanização, somadas à indiferença, reiteram a concepção da violência como algo normal e banal, uma característica recorrente no colonialismo e que ecoa por toda a narrativa tecida por Lília Momplé.

No final da narrativa, a fala desesperada da avó e a total desconsideração pelo seu sofrimento expressa a invisibilidade a que as mulheres dentro do contexto retratado estava submetido, o que dialoga com a imutabilidade do destino de sofrimento anunciado.

— Mataram a minha neta! Mataram a minha Suhura! Porque fizeram isso se ela foi coitada! Ela não queria ir, mas foi! Coitada da minha Suhura! – grita ela chorando convulsivamente.

Imperturbável, o sipaio entra na palhota com Suhura nos braços e segue atrás da velha que continuando a soluçar e a gritar à sua frente, o guia maquinalmente para o quarto. Coloca então a rapariga numa das quitandas. Depois, voltando-se para a avó, e apertando-lhe um braço com firmeza, disse-lhe muito pausadamente:

— Não grita, velha. Ninguém matou Suhura. Ninguém matou Suhura. Compreende?!

A avó compreende muito bem. (MOMPLÉ, 2022, p. 102)

Na composição textual, a carga dramática assumida pelo termo “ninguém” evidencia que, na face obscura da violência colonial, **opera-se** uma política de silenciamento. Nesse contexto de exposição dos mecanismos **e das formas** de violência, destaca-se outra personagem emblemática: a protagonista do conto *O Sonho de Alima*.

É sabido que, dentro de um projeto colonial, a educação da população não figura entre os objetivos do opressor; muito pelo contrário, ela **é encarada** como mais um instrumento de subjugação e dominação, **e não como um meio** de emancipação ou libertação. No conto, essa fratura educacional vitimou toda uma geração familiar, **com ênfase na condição feminina**.

Donde lhe vinha tal pendor para o estudo, nem a mãe nem o pai sabiam explicar. Este era um operário, permanentemente esgotado pelas longas horas de trabalho mal remunerado, na fábrica de processamento de castanha de caju. Na sua infância e juventude o facto de ser negro condenava o diante mão a permanecer analfabeto. (...) língua que nunca dominou (...) Quanto à mãe de Alima, o estudo sempre lhe causou uma espécie de temor porque se lhe afigurava pertencer a um universo do qual, por razões várias, fora sempre excluída. Contudo



por mérito e intuição maternal, compreendia que a filha sofreu esse com tal exclusão.

— Tenho pena que Alima não estude como os irmãos — comentava por vezes. (MOMPLÉ, 2008, p. 39)

Em seu discurso, Samorra Machel (1979) destaca as consequências de um processo formativo que atenta para o interesse de continuidade das amarras opressivas da sociedade. Alerta ainda que a educação é um dos mecanismos de fomento e manutenção da lógica colonial — e patriarcal — porque

[d]esde criança a rapariga é educada duma maneira diferente do rapaz, é-lhe inculcado o sentimento de inferioridade.

Nada disso, é surpreendente: (...) a sociedade exploradora fomenta a ideologia, a cultura, a educação que servem os seus interesses. Ela faz isso com a mulher, com o colonizado ou trabalhador nos países capitalistas. Todos eles são mantidos deliberadamente na ignorância, obscurantismo e superstição, com vista a convencê-los a resignarem-se à sua situação, a inculcar-lhes o espírito de passividade e servilismo. (MACHEL, 1979, p. 23).

Ao transpor para o texto literário a questão da opressão sobre o saber feminino, percebe-se um legado de continuidade entre diferentes momentos históricos: o período colonial e os anos subsequentes à independência política. A situação do pai de Alima, impedido de estudar durante o regime colonial, poderia ter sido superada com a independência da nação e a implementação de programas de alfabetização. No entanto, as raízes dessa problemática **mostravam-se** profundas. No pós-1975, Alima acreditava que poderia realizar seu antigo sonho de estudar. Contudo, a personagem experimenta a persistência dessa forma de opressão — aquela que recai sobre sua capacidade cognitiva e seu acesso ao saber. Ao matricular-se na escola, foi vitimada pelo legado do patriarcalismo, **intensificado** pelo próprio processo colonial. A fala do marido de Alima ilustra como o universo pós-independência ainda se mostrava hostil às mulheres, tanto em termos coletivos quanto em relação aos seus desejos individuais.

— Olha, para mim não é preciso mulher que sabe ler e escrever. É melhor escolher, ou eu ou a escola.

Alima bem tentou explicar que vir desde criança pressentia que o mundo lhe daria acesso a um Mundo Novo muito mais vasto e estimulante do que a estreita realidade em que ela se movia cotidianamente



— Já disse, é escolher ou eu ou a escola ponto mulher não precisa de estudar e ainda por cima, de noite. Quem anda de noite, sem marido, é mulher vadia – replicava o marido que, como acontece com certas pessoas de carácter recto, se tornam inflexíveis quando pensam que a razão está do seu lado. (MOMPLÉ, 2008, p. 41)

Em **Política da inimizade** (2017), Mbembe ilumina a questão da violência colonial ligados à subjetividade. Dentro da lógica patriarcal, tal relação sofre algumas alterações, mas se mantém operante na estruturação social que desafia e impede os desejos e o aflorar subjetivo. Para o teórico, sob o prisma da colonialidade:

a violência colonial tinha como função captar a força do desejo do subalterno e desviá-la para investimentos improdutivos. Fingindo querer o bem do indígena, o aparelho colonial pretendia não só travar o seu desejo de viver, mas também visava atingir e diminuir as suas capacidades de auto-estima como agente moral. (MBEMBE, 2017, p. 13).

Com o intuito de romper com essas amarras sociais e ideológicas, a personagem confronta o marido, abandona o lar e retorna à casa de seus pais. No entanto, tal atitude não foi bem aceita por seus familiares, o que revela o enraizamento do pensamento opressor e machista no seio da sociedade — uma estrutura que relega à mulher um lugar de subalternidade na organização familiar, controlando seu corpo, desejo e saber.

Na tentativa de construir um quadro mais amplo para a problematização do processo educativo negado à população — especialmente às mulheres —, Lília Momplé recupera eventos históricos como forma de demonstrar como tais acontecimentos afetavam o processo de alfabetização da nação:

foram tempos difíceis, de temor e privações, e uma das maiores para Alima foi sem dúvida sem interrupção das aulas de alfabetização, o que a deixou apenas com a segunda classe. Por isso quando finalmente a paz chegou, foi uma das primeiras a matricular-se novamente na alfabetização e hoje vem receber o seu certificado da quarta classe. (MOMPLÉ, 2008, p. 43)

A força feminina, no entanto, persevera. Ao enfrentar toda uma série de situações adversas, o desejo de Alima e sua perseverança fizeram não somente com que seu marido tivesse que aceitar que ela estudasse, como também promoveram o rompimento de ciclos de silenciamento e cerceamento da construção de subjetividades, ao matricular outras meninas. Tal atitude, em flagrante movimento de enfrentamento das amarras opressivas que vitimavam ainda as mulheres naquele momento da história de Moçambique, reposiciona as mulheres na dinâmica social.



Nas cenas finais do conto, na ocasião em que Alima Momade — única personagem do conto com nome completo — recebe seu diploma de quarta classe, a estratégia de Lília Momplé de visibilizar os direitos femininos adquire contornos fortes e esperançosos:

ao receber o seu, Alima sente o coração bater de tal modo quem se surpreende por ainda o conservar no peito. Para ela, não é apenas um modesto certificado da quarta classe que segura com ambas as mãos, mas o testemunho do seu grande esforço para levantar o véu que encerra um mundo de infinitos horizontes com o qual sempre sonhou, desde criança. (MOMPLÉ, 2008, p. 44)

A análise dos contos de Lília Momplé permite, destarte, uma imersão em um universo de violências, no qual os sujeitos são silenciados tanto por uma estrutura colonial que reverbera no controle e na exploração de seus corpos e sexualidade, quanto pelas premissas patriarcais na construção subjetiva da mulher e em seu acesso ao saber. Em entrevista concedida a Eduardo Quive, Lília Momplé expõe sua necessidade de escrever sobre feridas históricas e afirma: “Escrevi porque tinha uma carga muito grande sobre o colonialismo em Moçambique. Eu tinha raiva do colonialismo. Muita raiva. Tinha raiva da injustiça. Eu nunca me conformava por tudo que via: massacres, sofrimento, opressão, isso incomodava-me” (MOMPLÉ *apud* QUIVE, 2004). A fala da autora reitera o papel transformador do texto literário na realidade feminina, não apenas retratando a mulher como vítima desses sistemas, mas investindo-a de uma aura subversiva e combativa.

Como parte do projeto ético e estético de Lília Momplé, é necessário destacar que as mulheres desenhadas por ela são exemplos de resistência e superação. Ainda que Suhura tenha tido sua vida ceifada pela figura opressiva do administrador, ela resiste como pode ao próprio sistema de opressão e violência que conheceu e contra o qual se opôs, apesar de sua pouca idade. Da mesma forma, Alima é uma metonímia das dificuldades enfrentadas pelas mulheres na sociedade machista moçambicana, revelando uma violência estrutural e cotidiana.

Observa-se, portanto, por intermédio dessas figuras, um reposicionamento do feminino, que nega o silenciamento imposto às suas vozes, de modo que um novo EU possa emergir: um EU dono do próprio corpo, um EU dono do próprio saber e sonho, refletido na construção do sujeito-mulher e da sua subjetividade. Este novo lugar ocupado desafia as estruturas de poder estabelecidas, oferecendo uma visão de mulheres que, embora profundamente afetadas pela opressão, encontram maneiras de resistir e afirmar sua identidade e sua autonomia.



Por fim, em face das múltiplas formas de violência sofridas, o que essas mulheres de Lília Momplé nos ensinam é a resistir e a esperar. As histórias traumáticas transformam-se em performances de e para um sujeito que, ciente dos processos vividos, rompe com as amarras históricas e culturais e insiste na busca por novas reformulações de si e de novos posicionamentos para o feminino na sociedade. Alima Momade vinga o silenciamento e a violência. Ao matricular outras mulheres na escola, é uma figura exemplar da resistência. Para a personagem, em tempos belicosos, “tempos difíceis, de temor e de privações, e uma das que maiores para Alima foi, sem dúvida, a interrupção das aulas de alfabetização, o que a deixou apenas a 2ª classe”. (MOMPLÉ, 2008, p. 43), o esperar fora combustível para a construção de um EU que não se permitiria, individual ou coletivamente, ter negado o direito ao saber e à subjetividade.

Nas análises que tece sobre as duas obras de Lília Momplé, Renata Díaz-Szmidt, destaca que além do caráter histórico, nota-se um vislumbre de questionamentos relacionadas ao imbricamento de gênero e formas de violência. Enfatiza ainda que

Lília Momplé atribui à literatura, desse modo, o papel transformador da realidade já que a literatura confere uma capacidade de renovação e de descoberta de verdade. As histórias traumáticas dos protagonistas dos contos transformam-se nas histórias performativas de esperança cujo papel é dar força aos leitores para lutarem contra qualquer forma de discriminação. (Díaz-Szmidt, 2014, p. 183)

A escritora moçambicana, com a mesma pena que descreve a dor, é capaz de semear alento e porvir ao fazer da arte literária um instrumento de denúncia e de esperança.



Referências

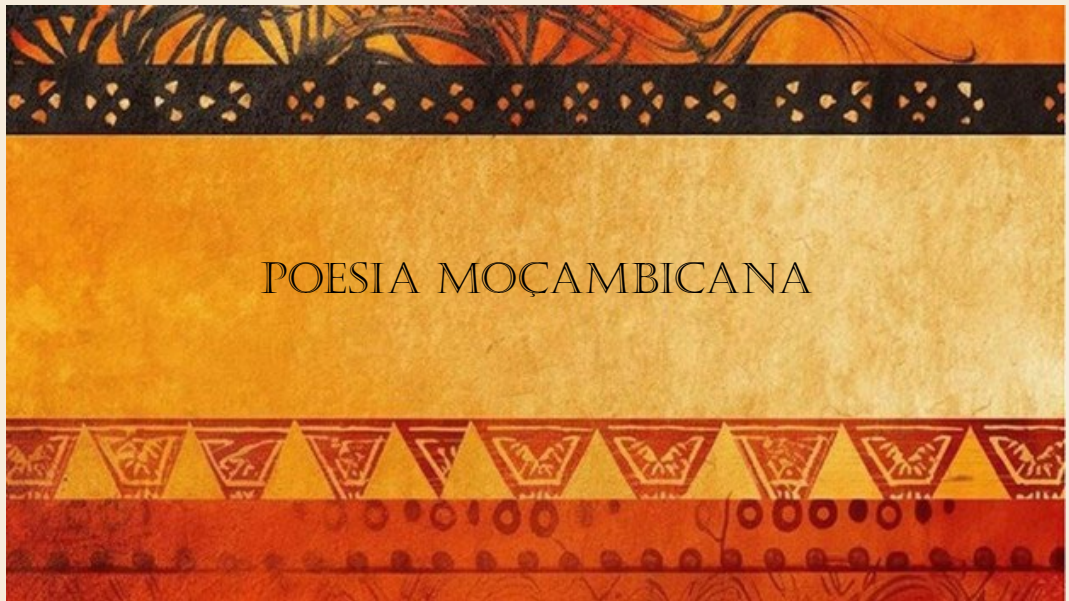
- ARENDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém: Um relato sobre a banalidade do mal**. 17ª reimpressão. São Paulo: Companhia das letras, 1999.
- BONICCI, Thomas. **O pós-colonialismo e a literatura estratégias de leitura**. Maringá: EdUEM, 2000.
- CUNHA, Teresa. As memórias das guerras e as guerras de memórias: mulheres, Moçambique e Timor Leste. **Revista crítica de Ciências Sociais**. Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra p. 67-86. 2012. Disponível em: <http://journals.openedition.org/rccs/4825>. Acesso em: 17 set. 2024.
- DÍAZ-SZIMIDT, Renata. As imagens do feminino nas obras de Lília Momplé. In: SILVA, Fábio Mário da. **O feminino nas literaturas africanas em Língua Portuguesa**. Faculdade de Letras. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2014.
- FANON, Frantz. Tradução de Renato da Silveira. **Pele negra máscaras brancas**. Salvador: Edufba, 2008.
- LAICE, Nilza Gomes de Oliveira. **A narrativa de Lília Momplé: a figuração feminina no contexto histórico moçambicano de colonização e descolonização**. (Tese de doutoramento). Instituto de Letras, Universidade de Brasília, UNB, 2022.
- MACHEL, Samora Moisés. **A libertação da mulher é uma necessidade da revolução, garantia da sua continuidade, condição do seu triunfo**. Maputo: SPANOS GRÁFICA, LTDA, 1979.
- MBEMBE, Achille. **Políticas de inimizade**. Tradução Marta Lança. 1. ed. Lisboa: Antígona, 2017.
- MOMPLÉ, Lília. **Os olhos da cobra verde**. CIEDIMA, s/l, 2008.
- _____. **Ninguém matou Suhura**. São Paulo: Editora Funilaria, 2022.
- _____. Entrevista com Lília Momplé. In: LAICE, Nilza Gomes de Oliveira. **A narrativa de Lília Momplé: a figuração feminina no contexto histórico moçambicano de colonização e descolonização**. Tese de doutoramento. Instituto de Letras, Universidade de Brasília. UNB, 2022.
- SCHIMIDT, Terezinha. **Mulheres e Literatura: (trans)formando Identidades**. Editora Palloti, 1997.
- PADILHA, Laura Cavalcante. Bordejando a margem (Escrita feminina, cânone africano e encenação da diferença. In: PADILHA, Laura Cavalcante e MATA, Inocência. **A mulher em África: Vozes de uma margem sempre presente**. Edições Colibri: Lisboa, 2006. p. 469-487.
- PUREZA, José Manuel e MOURA, Tatiana. Violência(a) e guerra(s): do triângulo ao continuum. **Revista Portuguesa de História**. FLUC. Instituto de História Económica e Social, n. 37, 2005, p. 45-63.



QUIVE, Eduardo. Lília Momplé: voz que expende a consciência literária moçambicana. *In*: <https://revistaliteratas.blogspot.com/2011/04/lilia-momple-voz-que-expende.html>, Acesso em: 18 set. 2024.

TORTOSA, J. M. **Violências ocultas**. Quito: Editorial Abya-Yala, 2003.





POESIA MOÇAMBICANA

TEIAS DA MEMÓRIA

*Na baça melancolia do tecto
bilros de teia bordam solidão
enquanto meigos sussurros de sombra
no brilhante mutismo do espelho
recitam estrofes de poeira.*

Noémia de Sousa (1926-2001)



TATEANDO A ESCURIDÃO COM LUÍS CARLOS PATRAQUIM

Gabriel Dottling Dias¹

UFRJ - Brasil

Como escrever um trabalho sobre Luís Carlos Patraquim? Tal pergunta vem pairando em minha cabeça desde que decidi mergulhar na poética do autor. Se tivesse que resumi-lo em uma palavra (o que é bem difícil), diria: hermético. Alguns críticos utilizam essa palavra de forma pejorativa como uma “resposta” pela falta de uma grande fortuna crítica, pela dificuldade na leitura de seus textos. Diferente deles, penso que o hermetismo da escrita é uma das suas grandes forças. É impossível ser um leitor “ingênuo” de sua obra. O leitor que decide enfrentá-la necessitará dar diversas voltas em torno dos poemas até conseguir um caminho possível para entrar. Para Nelson Saúte, importante pesquisador da área de literaturas africanas, quando os leitores conseguem adentrar ao universo poético de Patraquim é que “somos capazes de experimentar o assombro da técnica, da imagética nela emprestada, da beleza inesperada das suas metáforas. A poesia é sobretudo isso: a imagem, a alegoria, o tropo” (2023, s/p).

Feito esse breve comentário introdutório, este ensaio pretende analisar uma das suas obras mais recentes, intitulada *O Escuro Anterior*, publicada no ano de 2013 pela Companhia das Ilhas em Portugal, mas que já fazia parte da antologia

¹ Doutorando em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa pelo Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas (PPGLEV) da UFRJ, sob orientação da prof. Emérita Carmen Tindó Ribeiro Secco. Participa dos grupos de pesquisa: *CinÁfrica*, coordenado pela prof. Emérita Carmen Tindó Ribeiro Secco e *LAPA – Laboratório Parque: Pesquisa e Crítica de Poesia*, coordenado pela Prof. Doutora Martha Alkimin de Araújo Vieira.



organizada pela professora Carmen Tindó lançada em 2011² pela Editora da UFMG.

Para a estudiosa Cíntia Machado de Campos Almeida (2014), tal livro faz parte do que ela denominou de *fase intrapoética*. Ora, para entender melhor as diferentes fases da poesia de Patraquim, faz-se necessária uma breve apresentação do poeta. Apresento-o assim: Luís Carlos Patraquim começou sua carreira em 1980, com a edição de *Monção*, e não parou mais de escrever. Em seguida, publicou: *A inadiável viagem* (1985), *Vinte e tal novas formulações e uma elegia carnívora* (1992), *Mariscando luas* (1992) — em parceria com Ana Mafalda Leite e Roberto Chichorro —, *Lindemburgo Blues* (1997), *O osso côncavo e outros poemas* (2008), *Pneuma* (2009), *O escuro anterior* (2011), *O cão na margem* (2017), *Música extensa* (2017), *O deus restante* (2017), *Morada nómada* (2020).

Para Saúte, ao falar sobre o autor, afirma que

A sua poesia é eclética e escora-se no conhecimento e na exegese da tradição poética que lhe é anterior, num diálogo com os poetas que lhe antecedem e com aqueles que ele elegeram como seus precursores. É, sem dúvida, uma poesia que se articula numa arrojada investida palimpséstica. Palimpsesto significa texto que existe sob outro texto. A escrita funda-se e refunde-se neste consecutivo exercício. A escrita de Luís Carlos Patraquim é inequivocamente palimpséstica. Há sempre um texto subjacente. O texto que ele sugere dialoga sempre com um que lhe é anterior (2023, s/p).

Para o crítico, há, na escrita patraquiana, uma incansável procura por uma linguagem. Tal busca se dá pelas metáforas, pelas alegorias, por conta de os textos serem palimpsésticos, pelas intertextualidades. Esses artifícios são uma forma de estabelecer uma dicção própria, uma gramática própria.

Cíntia Machado, em sua tese de doutorado, propõe uma divisão por movimentos da vasta obra poética de Patraquim. Para ela, torna-se perceptível que o bardo moçambicano a cada obra (e fase) vai se interiorizando. O foco, neste artigo, é na sua fase mais interiorizada; então, dissertarei mais sobre ela.

Na fase denominada *intropoética*, como bem nomeou a referida pesquisadora, é observado como a poesia mergulha nas profundezas da subjetividade do escritor, “marca[ndo] as nervuras mais interiorizadas, herméticas e fragmentadas de sua obra poética” (2014, p. 18). O movimento começa em *O osso côncavo*, na parte

² O mesmo livro vem a aparecer na publicação brasileira pela editora Kapulana de *O Cão na Margem* (2017). As citações dos poemas serão indicadas pela obra de 2017.



dos novos poemas, e continua nos livros seguintes *Pneuma* e *O escuro anterior*. Nessas obras, observa-se uma busca do escritor pelo momento da origem, seja na concavidade do corpo, nos brônquios do pulmão, ou, por fim, na anterioridade da escuridão. As três obras têm em comum a busca por uma origem, atravessada tanto pelas memórias de outrora quanto pelas leituras de toda uma vida.

Retorno a *O escuro anterior*. Dividida por uma espécie de poema-epígrafe e oito seções (ou movimentos), a obra apresenta de maneira intensa são os signos da visão e da origem. Nesse livro, “o poeta experimenta um exercício poético que se permitiu arrebatado por um grau profundo de subjetividade, constituído por imagens-lapsos, reflexos fragmentados de impressões e sensibilidades” (*idem*, p. 227). No poema de abertura, constata-se como o ver é fundamental para o falar. Lê-se:

O olho
Intrusivo

O que vês na paisagem
Se houvesse

E dizes a palavra
Muda

Há uma savana anjo
Que te redime

Ela
Pietá
A invisível árvore

E tu
Filho de nada
No seu colo

(Patraquim, 2017, p. 59)

O olho intrusivo é o que tenta captar paisagens e palavras. Tenta, através da visão, captar uma linguagem possível para representar e habitar a paisagem, pois pelas palavras poéticas “[ela] toma consciência” (Collot, 2010, p. 207) e forma. É pela poesia que a palavra ganha corpo e voz, assumindo novos sentidos



e significados. Através da efabulação articulada pela visão, o poeta recupera a imagem da tradição cristã da Pietà³ e a reconstrói poeticamente na paisagem — ou, no horizonte poético, me valendo da teoria do filósofo Michel Collot —, na imagem da árvore carregando seu filho, isto é, de Moçambique portando no colo sua criança, simbolizando a piedade, o choro da mãe pela perda.

Já no poema de abertura, apresenta-se a tensão com o vazio. O recorrente uso de expressões e palavras referindo-se à anterioridade, tais como “se houvesse”, “muda”, “invisível”, “nada”, remete ao espaço originário, ao anterior referido no título do livro. A obra postula, a todo momento, a buscar da anterioridade do sujeito. Entretanto, pela linguagem, tal vazio deixa de existir e encharca-se de novos sentidos. A paisagem passa a ser *habitada*, as palavras *faladas*, a efabulação *postulada*.

A professora Mônica Fagundes, em texto sobre o luto, reflete, alicerçada na teoria de Maurice Blanchot, acerca do trabalho da linguagem como um trabalho de luto. Não estou afirmando que haja um trabalho de luto no livro de Patraquim, no entanto, concordo com a autora, quando explica que a linguagem literária “expõe [o] vazio e [concretiza] numa obra que presentifica ausências, que as constrói e as consolida numa forma” (2017, p. 105). *O escuro anterior* presentifica e transforma em linguagem o vazio, a anterioridade, a origem.

Ao virar a página do livro, deparo com o seguinte poema:

Eu vi a máquina fora do mundo
Um brilho ácido arterial
Aos gomos
A máquina pedra
Multifacetada
E não obstante
Informe

A máquina emergindo da solidão dos olhos
Lacerando a testa
De a imaginar

A máquina depois das mãos
Enquanto Ela apascentava as formas

3 Na tradição cristã, a imagem de Pietà é simbolizada por Maria, mãe de Jesus, segurando seu filho, após a crucificação.



E a Rosa.

(Patraquim, 2017, p. 60)

Há um antes e um depois em tensão no poema. O antes é marcado pela anterioridade da existência da máquina porque ela se encontra fora do mundo, e “ver a máquina fora do mundo significa ser dotado de um olho intrusivo capaz de flagrar — e entender — o início, as origens de tudo o que até aqui se cantou; o que há de primordial em seu percurso poético, o que antecede sua matéria lírica” (Almeida, 2014, p. 229). O depois é marcado pelo toque das mãos. Isto é, a existência da máquina é atravessada pela mão do poeta e da linguagem poética. A imagem da máquina é multifacetada e informe. Pensar o informe é, de alguma maneira, entender a existência de uma lógica em que “*informe* não é apenas um adjetivo que tem este ou aquele sentido, mas um termo que serve para desclassificar, exigindo geralmente que cada coisa tenha sua forma” (Bataille, 2018, p. 147). Em outras palavras, para ser informe é necessária a existência de uma forma, sendo, portanto, a forma, paradoxalmente, informe. E tanto o poema quanto o poeta jogam com essa forma não somente nesse poema, mas ao longo do livro, como se pode observar em outros versos:

Eu vi a máquina
inclinada jarra sem eixo

(Patraquim, 2017, p. 62)

a máquina prótese
epigramática

(*idem*, p. 64)

Eu vi a inútil máquina lírica

(*idem*, p. 70)

Eu vi a máquina anterior por dentro da noite
a mais ínfima
antes do verbo

(*idem*, p. 80)

Não se pode esquecer da palavra “multifacetada” dentro desta lógica. Patraquim constrói uma máquina que é vista de diversas maneiras, revisitada



constantemente na obra como um todo. E, mesmo assim, talvez seja impossível cravar um sentido exato. Conjecturo que tal tentativa exaustiva de apreensão das formas informes da máquina é uma ação do olho intrusivo anunciado no poema-epígrafe. Tanto a obra quanto a máquina só existem ou são inventadas por conta do olhar do poeta, da sua escritura.

Peço atenção para os versos “A máquina depois das mãos / Enquanto Ela apascentava as formas / E a Rosa” (*idem*, p. 60). Neles estão apontados como a linguagem possibilita a existência do poema, da obra. Tal (re)existência reaparece em outros poemas, acrescentando novos significados às palavras poéticas.

Quando a Palavra cai até à sua última altura
Um incêndio magnífico recomeça
A desordem do mundo

(*idem*, p. 69)

A queda das palavras é a fagulha que incendeia o poema, a obra. Quando as palavras, ou imagens, queimam, uma nova ordem é anunciada. Com isso, uma nova forma de observar também é reivindicada. Nesse sentido, Didi-Huberman é certo, ao afirmar que

Não se pode falar do contato entre a imagem e o real sem falar de uma espécie de incêndio. Portanto, não se pode falar de imagens sem falar de cinzas. As imagens tomam parte do que os pobres mortais inventam para registrar seus tremores (de desejo e de temor) e suas próprias consumações. (...) Todos juntos formam, para cada um, um tesouro ou uma tumba da memória, seja esse tesouro um simples floco de neve ou essa memória esteja traçada sobre a areia antes que uma onda a dissolva. Sabemos que cada memória está sempre ameaçada pelo esquecimento, cada tesouro ameaçado pela pilhagem, cada tumba ameaçada pela profanação (2012, p. 210).

Pelas palavras poéticas, Patraquim encontra um modo de combater o esquecimento e vivificar a história (a sua, a do país em que viveu, a do mundo, entrelaçando-as). Por elas, o poeta combate a desordem do mundo. É através da poesia que ocorre o surgimento de novas iluminações dentro do escuro.

E era o poema

O poema que caminhava pastoreando
A combustão em si



O que saudava as cidades e o Olho
Da fera no bosque

Ele disse
Atenta no vaga-lume rasgando
A noite oblonga
A prismática vertigem

A matéria anterior
Absyntho negro

Eu vi

(Patraquim, 2017, p. 81)

A combustão do poema em si é outro modo de queimar, de “expressar sua vocação essencial para a sobrevivência” (Didi-Huberman, 2018, p. 64). Pode-se reivindicar a combustão do poema como transição, como metamorfose da obra. Se antes havia a escuridão, a anterioridade, agora, vê-se a luz, a iluminação, o após. O rasgar da noite, da vertigem, da matéria anterior e do *Absyntho* negro, pela luz e ação dos vaga-lumes. Esses pequenos seres rompem com o negativo, contra o mal-estar da sociedade, pelas luzes emanadas de si, como bem explica Didi-Huberman: “[os vagalumes] aparece[m] como uma alternativa aos tempos muito sombrios ou muito iluminados do fascismo triunfante” (2011, p. 20). E o filósofo conclui: “a arte e a poesia valem também como esses lampejos, ao mesmo tempo eróticos, alegres e inventivos” (*idem*, p. 21). É pelo lampejo da escrita “melancólica”⁴ que o poeta mostra sua resistência aos tempos atuais, pois, de acordo com a pesquisadora Carmen Tindó, “O ponto de vista melancólico, ‘melancólico’, segundo a filosofia benjaminiana, pressupõe a indignação e a divergência de quem não concorda com a realidade social em que se encontra inscrito” (2021, p. 84). É pela luz que a metamorfose do poema, da obra e do poeta acontecem. É pelas iluminações que, como afirmaria Tindó, se ouve e se lê o “grito melancólico” do poeta.

E o sol Amigos

4 Termo cunhado por Carmen Tindó Secco, quando se refere à cólera dos justos, analisando o romance *O desejo de Kianda*, de Pepetela, em comunicação apresentada no Congresso da AIL, em Oxford, em 1996. Esta apresentação, depois, foi publicada no capítulo intitulado “Pepetela e o grito melancólico de Kianda”, no livro *A magia das letras africanas: Angola e Moçambique: ensaios*. São Paulo: Kapulana, 2021. p. 83-92.



Eu vi

Um anjo máquina pelos caminhos da montanha
Os vales e as reentrâncias da Terra
Seus lábios no mar

Era depois do Escuro
E as mãos
O que tateámos delas!
(...)
Eu vi a Árvore
E o diverso sopro

(Patraquim, p. 82-83)

Tatear o escuro. Tatear a linguagem. Tatear a obra. Pela ação do toque (ou de ser tocado), o eu lírico alumina-se pela linguagem, como pirilampos no escuro. Com a luz, a solaridade, os objetos e as paisagens, antes invisíveis, ou inconcebíveis, ganham traços. Saem da interioridade, do escuro, e exteriorizam-se, tomam forma. O horizonte da paisagem torna-se um corpo metaforizado no corpo do poema. Do escuro ilumina-se o corpo. O corpo transforma-se em poema. O silêncio torna-se intenso, feito de palavras.

Da escuridão à iluminação. Do vazio à corporeidade. Do silêncio à voz. *O escuro anterior* mostra tanto o processo de criação poética quanto a busca incansável de uma linguagem que tece críticas aos tempos atuais, em que vive o autor. Através dos fragmentos de memória, da construção das paisagens, das lacunas, das intertextualidades, o poeta constrói uma obra multifacetada que pressupõe um leitor atento, de olhar concentrado. Concluo o texto com uma única certeza: a cada nova leitura dos poemas de Patraquim, minha percepção acerca da poesia e do mundo mudam, me fazendo refletir mais profundamente sobre a linguagem literária e a existência.



Referências

ALMEIDA, Cíntia Machado de Campos. **Viagens de fora para dentro: profanações e vagamundagens de Luís Carlos Patraquim**. 2014. 273p. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas) – Faculdade de Letras. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.

BATAILLE, Georges. **Documents**. Tradução de João Camilo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

COLLOT, Michel. Do horizonte das paisagens ao horizonte dos poetas. Tradução de Eva Nunes Chatel. In: ALVES, Ida Ferreira e FEITOSA, Márcia Manir Miguel (org.). **Literatura e paisagem: perspectivas e diálogos**. Niterói: EDUFF, 2010, p. 191-218.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vagalumes**. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

_____. Quando as imagens tocam o real. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, [S. l.], p. 206–219, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>. Acesso em: 30 jun. 2023.

_____. **A imagem queima**. Curitiba: Editora Medusa, 2018.

PATRAQUIM, Luís Carlos. **Antologia poética**: Luís Carlos Patraquim. Org. de SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. (Coleção Poetas de Moçambique).

_____. **O cão na margem**. São Paulo: Kapulana, 2017.

SAÚTE, Nelson. “**Luís Carlos Patraquim, 70 anos**”. **O País**, 2023. Disponível em: <https://opais.co.mz/luis-carlos-patraquim-70-anos/>. Acesso em: 30 jun. 2023.

SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. “**Pepetela e o grito melancólico de Kianda**”. **A magia das letras africanas**: Angola e Moçambique: ensaios. São Paulo: Kapulana, 2021. p. 83-92



DE VOZES E CICLOS: O POEMA ENCARNADO, DE SÓNIA SULTUANE

Inaldo da Rocha Aquino¹

UFPB - Brasil

Sávio Roberto Fonseca de Freitas²

UFPB - Brasil

Abrindo o ciclo sob o olhar da lua

A produção poética de Sónia Sultuane tem início com *Sonhos* (2001), obra que marca a germinação de uma voz feminina em um universo literário moçambicano historicamente marcado por um número pequeno de poetisas mulheres. Com estrutura simples e versos livres, seus poemas consolidam uma trajetória que se estende em *Imaginar o Poetizado* (2006) e *No Colo da Lua* (2009), nas quais a *persona* literária amadurece e convida o leitor a adentrar ao universo da menina que vive seus sonhos na poesia, e da mulher que reivindica o sentimento de ser e o pertencimento, deixando perceptível o espaço entre a mulher e a moçambicana.

1 Doutorando e Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL/UFPB, área de concentração: Literatura, Teoria e Crítica, linha de pesquisa: Estudos Africanos e Afro-brasileiros; E-mail: ynalдорoccha@hotmail.com

2 Doutor em Literatura e Cultura. Professor de Literaturas de Língua Portuguesa no Departamento de Letras da UFPB (Campus IV – Mamanguape) e no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB (Campus I – João Pessoa); E-mail: savioroberto1978@yahoo.com.br



Ligando a poesia à religiosidade, a poeta publica *Roda das Encarnações* (2016 - em Moçambique; 2017 – no Brasil), que tematiza a reencarnação. Para Noa (2017, p. 86), “a poesia vai-se derramando numa religiosidade sem religião [...]”, e, sem demarcar pontos, a *persona* literária passeia entre as diversas vozes que ecoam em seu ser poético, deixando que suas experiências nas obras passadas venham ao longo da sua produção demonstrar que há um projeto literário e uma linha que tece toda a poesia em momentos diferentes, mas interligados pela *persona* literária. Ao encontro disso, percebemos que a *persona* literária de Sónia Sultuane deixa, no decorrer das poesias, pistas que sugerem apenas uma *persona* literária presente em ambas as obras. Apesar das produções serem diferentes nas temáticas, a *persona* literária demonstra um traço evolutivo de uma escrita poética que deixa evidente vários ciclos de vozes na poesia: inicia tímida nos primeiros versos e evolui no decorrer dos anos para mostrar seu verdadeiro lugar e sua personalidade.

No percurso das poesias, a *persona* literária faz alusão sempre a uma existência passada, presente, e até mesmo almeja uma existência futura. A descrição de um processo reencarnacionista em forma de poesia parece ser algo natural e é, ao mesmo tempo, interessante na obra de Sultuane. Nesse sentido, propomo-nos a analisar os seguintes poemas: “Menina ainda tornei-me mulher”, em *Sonhos* (2001); “Medo” e “Outra vida”, em *Imaginar o Poetizado* (2006); e “Capulanas” e “Serve no templo vivo”, em *No Colo da Lua* (2009). O que pretendemos mostrar é que, nas poesias de Sultuane, existe uma sinalização/referência à espiritualidade, tematizando a reencarnação e costurando, por meio de uma mesma voz lírica, experiências passadas, presentes e futuras. Essa voz em trânsito revela-se como Guerreira, Poeta e Curandeira, figuras que simbolizam os ciclos da existência e a espiritualidade que perpassa sua obra.

A mulher e a esfinge: decifrando o enigma

Em “Menina ainda tornei-me mulher” (Sultuane, 2001, p. 15), a *persona* literária vivencia as tribulações da mulher em busca de emancipação frente às algemas metafóricas dos costumes sociais. Para Mbembe (2013, p. 20), “[n]o terriço das suas tradições e dos seus imaginários, e arreigados ao seu longo passado, poderiam, no futuro, reproduzir-se na sua própria história que, por sua vez, era a ilustração manifesta da história de toda a humanidade.”. Assim, a *persona* do passado ressurgue como voz que reivindica, por meio das tradições, um futuro



capaz de romper com a lógica do silenciamento, abrindo caminho para outras mulheres que, como ela, buscam seu lugar de fala.

Em *Sonhos* (2001), temos:

Menina ainda tornei-me mulher

Menina ainda tornei-me mulher,
enfrentei o mundo, e a mim mesma,
esperei paciente por este caminho,
sem nunca pôr em causa os atalhos a percorrer,
caminhei umas vezes depressa demais,
outras muito devagar,
e nunca consegui encontrar o passo certo,
responsabilidades e mais responsabilidades vieram,
e fui-me esquecendo de encontrar,
o caminho e os passos certos,
nesta vida,
esqueci de encontrar, os meus próprios passos,
fui tentando mostrar aos outros e ao mundo,
os passos mais certos talvez a percorrerem,
mas lembrei-me tão de repente de mim,
que fiquei surpresa ao ver que tinha parado,
e nem tinha tentado caminhar,
será que ainda consigo encontrar o caminho?
ou será que me perdi neste meu próprio caminhar,
tantas vezes tropeçado e caído.

(SULTUANE, 2001, p. 15).

A partir da descrição poética, a *persona* literária reivindica a autonomia feminina em uma sociedade machista que oprime e relega as mulheres à inferioridade. Como aponta Hudson-Weems (2020, p. 2), as questões de gênero permanecem centrais, uma vez que as mulheres ainda operam sob estruturas patriarcais. Em “enfrentei o mundo, e a mim mesma”, revela-se que, embora o patriarcado moçambicano já imponha desafios suficientes, a *persona* enfrenta também conflitos internos e históricos. Há, por trás do encorajamento, um percurso a ser construído os poucos: “esperei paciente por este caminho” (Sultuane, 2001, p. 15). Ainda assim, a luta por liberdade pulsa em cada verso. Trata-se de



uma poesia que reinvoca os direitos da própria linguagem poética, encarnando a mulher negra como espírito livre.

No terceiro verso, surgem as primeiras barreiras: um caminho que a *persona* precisa trilhar com sabedoria, sem tropeçar, acompanhando lentamente a engrenagem do *Samsara*. Embora as vírgulas marquem a sequência dos versos, levantamos a hipótese de que as pausas também indicam fases da trajetória feminina (menina, moça e mulher) e os enfrentamentos vividos na busca por um espaço historicamente negado, agora reivindicado sob o olhar da independência. Ribeiro (2017, p. 21) afirma que “[e]xiste um olhar colonizador sobre nossos corpos, saberes, produções e, para além de refutar esse olhar, é preciso que partamos de outros pontos.”. É daí que a *persona* literária parte e usa a palavra para reivindicar seu lugar de fala.

Os atalhos trilhados sempre estiveram ligados à busca por liberdade, própria e coletiva, como se vê em “caminhei umas vezes depressa demais,/outras muito devagar”. A alternância de ritmos revela uma busca inquieta, interrompida por pausas (vírgulas) que remetem ao peso do patriarcalismo. A pausa mais densa, no verso “e nunca consegui encontrar o passo certo”, sugere não apenas a perda de direção, mas também a sedução paralisante de um sistema patriarcal, figurado pela esfinge masculina que tenta mantê-la na repetição de padrões. O quarto verso termina com “percorrer”, verbo no infinitivo que simboliza um movimento ainda por se completar. Assim, a roda do *Samsara* retoma seu giro: o atalho, embora aparente facilidade, mostra-se um percurso tortuoso. A oscilação entre pressa e lentidão desajusta a engrenagem, sinalizando uma estagnação dolorosa, não pela imobilidade, mas pelo movimento desritmado que não progrediu pela falta de paciência.

Nos versos “responsabilidades e mais responsabilidades vieram,/e fui-me esquecendo de encontrar,/o caminho e os passos certos,/nesta vida”, o verbo ir, conjugado na primeira pessoa, assinala a retomada da engrenagem existencial. O uso do pronome oblíquo “me” reforça a centralidade do eu no discurso, marcando um sujeito que se dispersa nas exigências da vida cotidiana. A *persona*, então, reconhece sua perda de rumo: “esqueci de encontrar, os meus próprios passos,/ fui tentando mostrar aos outros e ao mundo,/os passos mais certos talvez a percorrerem,/mas lembrei-me tão de repente de mim,/que fiquei surpresa ao ver que tinha parado,/e nem tinha tentado caminhar” (Sultuane, 2001, p. 15). A surpresa diante da estagnação evidencia um processo de alienação do próprio desejo, agora lembrado abruptamente.



No décimo terceiro verso, interligado ao segundo, a repetição enfatiza a força da *persona* em perseguir seus objetivos: a emancipação confere à mulher o poder de enfrentar o patriarcalismo e suas regras sociais, como em “mostrar aos outros e ao mundo” (Sultuane, 2001, p. 15). Esse “outros” pode ser lido como metonímia do patriarcado moçambicano, a quem a *persona* declara seu papel fundamental enquanto mulher. Ainda assim, o medo persiste nos versos. A conjunção “talvez” sinaliza não apenas uma incerteza, mas o desejo contido de liberdade – uma liberdade que a *persona* aspira para si e para outras mulheres, no direito de pensar e agir autonomamente.

Para a *persona* literária, o caminhar revela-se tão tortuoso que surpreende: “será que ainda consigo encontrar o caminho?/ou será que me perdi neste meu próprio caminhar,/tantas vezes tropeçado e caído.”. A dúvida é persistente, mas cada tropeço carrega também a possibilidade de reerguimento. O choque entre a estagnação passada e o giro contínuo do Samsara no presente é o que inquieta, sobretudo fora das paredes simbólicas que “protegem” a mulher na estrutura social. A indagação final, reiterada nos versos, ecoa como voz coletiva: mulheres que, girando juntas a engrenagem social, perguntam-se se ainda é possível reencontrar o caminho após tantas quedas. Apesar da hesitação, a jornada pode ser retomada nesta vida ou em outra, sempre com a chance de (re)escrevê-la.

Embora a *persona* se declare paciente, sua impaciência é revelada pela própria estrutura do poema, cujos versos formam um zigue-zague rítmico, alternando entre maior e menor extensão. Isso se evidencia nos versos cinco e seis, em que a correria da vida é expressa pela oscilação entre “depressa demais” e “muito devagar”. A aliteração presente nos versos finais – “caminhar”, “caminho”, “caminhar”, “caído” – reforça esse movimento, especialmente pela repetição do fonema /ka/ e da raiz cam, símbolo da trajetória da *persona*. Essa raiz funciona como peça-chave para reativar a engrenagem interrompida, tornando-se metáfora do próprio ciclo *samsarico*, que se manifesta também em verbos, adjetivos e substantivos, como percorrer, encontrar, parado, devagar, passos, dispostos como um enigma a ser decifrado pelo leitor.

Ao longo do poema, verbos de movimento animam as estrofes e operam como motores da engrenagem simbólica. Nos versos quatro e cinco, “percorrer” e “caminhar” (este conjugado na primeira pessoa, eu) apontam para uma *persona* ativa, que tenta suavizar a dureza da vida ao andar lado a lado consigo mesma. A tensão entre os polos “depressa demais” e “muito devagar” ilustra as antíteses recorrentes do texto. Além disso, a aliteração do fonema /s/, nos versos oito e



catorze, imprime musicalidade e reforça o ritmo do poema. As conjunções “e” e “ou” operam como marcadores das contradições e escolhas que atravessam a trajetória da *persona*, enquanto o verbo de estado tornar evidencia a passagem de menina a mulher – mais uma volta no giro da engrenagem iniciada em *Sonhos* (2001), que aqui prossegue viva e pulsante.

A esfinge parece rondar a *persona* literária em uma espécie de dança para a conquista. Seria amorosa ou castigadora? O ritmo é marcado pelos sons finais dos versos: em “er”, final dos versos um e quatro, “mulher” e “percorrer”, mostram a conquista através do verbo no infinitivo: percorrer e, assim, conquistar a presa; em “ar” dos verbos infinitivos “devagar” e “encontrar”, final dos versos seis e nove, em uma sincronia paciente pela busca; no “do”, de “mundo” e “parado”, final dos versos treze e dezesseis. A partir desse ritmo, percebemos que a esfinge não ama. Ao conquistar a presa, o mundo da *persona* literária para, e os versos seguintes são marcados pela dor desta, assim como os advérbios de tempo, negação e dúvida ganham espaço no pensamento e na vida da *persona*.

Também é possível notar que, após ser fígada pela esfinge, a *persona* literária imprime um novo tom aos versos. Do primeiro ao décimo, predominam a motivação e o desabafo de quem tem um propósito claro. Já entre os versos doze a vinte, emerge o desalento: a figura combativa cede espaço a um sujeito fragilizado, sem direção. O verso onze representa essa transição, um ponto de ruptura, como um cabo de guerra em que o verbo “encontrar” tensiona sentidos opostos: de um lado, o desejo de sentido; de outro, a abertura de uma fenda existencial. Nesse abismo, a vida é soterrada, e o *Samsara* aguarda, mais uma vez, seu passageiro. Ao retornar à roda, a *persona* já não sabe onde irá parar. O giro é imprevisível: zonas de sofrimento ou felicidade se alternam, mas nenhuma delas fixa a parada. Quem determina o curso é o próprio viajante, conforme os atos que realiza.

Em *Imaginar o Poetizado* (2006), encontramos:

Medo

É verdade sim,
senti medo!
mas como pode ser?
é a criança a renascer,
é um saber guardado na alma,
um olhar meigo estampado no rosto,
é a alma a falar,



um olhar de criança, doce, meigo,
perturbador também...
ah, como conheço esse saber,
fazes-me renascer,
fazes-me criança outra vez,
nesse saber já guardado na alma
como tenho medo...
como tenho medo!

(Sultuane, 2006, p. 25).

A poesia “Medo” (Sultuane, 2006, p. 25) renasce a partir de “Lentamente vou escrevendo” (Sultuane, 2001, p. 18), retomando, após cinco anos, a escrita encarnada da *persona* literária, agora marcada pelo retorno ao plano terreno. A ausência de pontuação final em *Lentamente...* é trazida em *Medo*, onde as reticências passam a indicar um ciclo que não se fecha, mas se prolonga, ou seja, uma evidência das oportunidades espirituais oferecidas pelo *Samsara*, cuja rotação constante simboliza a possibilidade de recomeço.

No verso “É verdade sim,/senti medo!”, o temor que antes era o de escrever converte-se agora no medo das descobertas. A *persona* emerge de modo consciente, em um processo reencarnatório, e reage com surpresa e dúvida: “mas como pode ser?/é a criança a renascer.”. As interrogações e exclamações indicam um estado de espanto diante da retomada da vida: viver, morrer e nascer novamente. Como compreender tal ciclo? O quarto verso articula essa ideia ao unir *criança* e *renascer*, representando o início da jornada terrena tanto para quem chega quanto para quem retorna.

Em “um olhar meigo estampado no rosto,/é a alma a falar” (v. 7-8), o adjetivo meigo sugere não apenas leveza e cuidado, mas também a comunicação espiritual por meio do olhar, reflexo da incerteza e da fragilidade de quem renasce. As reticências que interrompem o fluxo indicam o não dito, enquanto o “ah” revela uma mudança abrupta de tom que preserva a poeticidade do texto. Nesse movimento, os fonemas /s/ ecoam como vento entre os versos, e as rimas em -er e -do (v. 10 e 11, 14 e 15) reforçam a musicalidade etérea do poema. Os adjetivos doce e meigo ampliam essa leveza, mesmo em meio à perturbação, e a frase “ah, como conheço esse saber” sinaliza o desejo de retornar à fase embrionária e renascer.

A *persona*, agora na forma da criança, expressa esse desejo em “fazes-me criança, fazes-me criança outra vez” (Sultuane, 2006, p. 25), pedindo para reviver um tempo anterior ao peso dos pré-conceitos. Em contraponto a “Menina tornei-me



mulher” (Sultuane, 2001, p. 15), em que a infância é atravessada precocemente, aqui a infância é resgatada como possibilidade de reinício. Tal como em “Lentamente...”, onde o poema permanece em aberto, “Medo” encerra-se com reticências e uma exclamação (estrofe 1, v. 14 e 15), deixando versos soltos ao vento, como se a criança que renasceu devesse descobrir por si o que o novo destino lhe reserva.

Outra vida

Encontrar-te-ei amanhã,
quem sabe noutra vida, num outro lugar,
em algum momento,
encontrar-te-ei amanhã,
talvez...
num outro lugar, num momento, num amanhã talvez,
quando a vida me deixar ser outra, ser tua,
num outro amanhã, num outro lugar,
e num outro momento,
quando ele chegar...!

(Sultuane, 2006, p. 27).

Em “Outra vida” (Sultuane, 2006, p. 274), o ato de amar dá à *persona* literária a certeza de que viverá eternamente ao lado do ser amado. Segundo Leite (2006, p. 7), esse amor não é da alma, mas do corpo – uma encarnação apaixonada. A *persona* é a amante febril do amanhã, a Afrodite renascida, sedenta pelo encontro. O cruzamento entre amante e deusa instiga a expectativa de um amanhã promissor, onde o ser amado possa corresponder à intensidade do amor vivido.

Nos versos “Encontrar-te-ei amanhã,/quem sabe noutra vida, num outro lugar”, a dúvida se instala. A pergunta implícita sugere uma pausa entre os amantes, mas também uma promessa de retorno. O uso do interrogativo “quem” indica um diálogo interno, possivelmente dirigido a um interlocutor ausente ou imaginário. A contração “num” e a indefinição do lugar reforçam a atmosfera de incerteza, enquanto o verbo “encontrar” e o “advérbio” amanhã projetam um desejo para o futuro. Ainda que se mencione um “tu”, a poesia é marcada apenas pela presença do eu e por seu delírio saudoso.

As incertezas se acentuam com expressões como “em algum momento” e “talvez”, que revelam a dúvida da *persona* diante do amor e da possibilidade do reencontro. A despedida coincide com o desencarne; as reticências que seguem marcam a fala interrompida, efeito do esgotamento. A repetição de “lugar”,



“momento” e “amanhã” funciona como anáfora e organização simbólica: primeiro o espaço, depois o tempo, por fim a esperança. A roda do *Samsara*, ao girar, escolhe onde a vida recomeça, e o amanhã, aqui, é a promessa de nova oportunidade.

Ao dizer “quando a vida me deixa ser outra, ser tua”, a *persona* projeta o reencontro no renascimento. A repetição dos termos-chave – “amanhã”, “lugar” e “momento” – nos versos finais retoma a estrutura do início, criando um movimento circular que ecoa o ciclo *samsarico*. Mesmo com a esperança do reencontro, o caminho permanece solitário: apesar do amor, cada passo é individual. Os últimos versos, em específico suas pausas e repetições, reforçam a circularidade rítmica e semântica do poema: “Encontrar-te-ei amanhã” (v. 1), “num outro amanhã” (v. 8); “num outro lugar” (v. 2), “num outro lugar,” (v. 8); “em algum momento,” (v. 3), “em num outro momento” (v. 9).

A *persona* literária deseja encontrar alguém em um amanhã, que é incerto, pois tudo – sentimentos, pensamentos, ritmos, identidades – pode ter mudado. Mesmo diante do possível desencontro, a poesia se mantém em aberto: as reticências indicam o que ainda está por ser dito, e a exclamação anuncia as surpresas por vir. Assim, a roda se ativa mais uma vez, iniciando um novo ciclo, outra vida.

Em *No Colo da Lua* (2009), a poesia “Serva no templo vivo” (Sultuane, 2009, p. 57) é marcada pela intuição do eu poético, que, por meio das lembranças, fala das várias reencarnações que já viveu: “Ontem guerreira, hoje poeta, amanhã curandeira”.

Serva no templo vivo

Ontem guerreira, hoje poeta, amanhã curandeira
neste trajecto que não entendo, nesta viagem
que me faz, aprender, perdoar, amar
procurar minha alma gémea
minha companheira, de alegrias e infortúnios
vamos brindar ao amor,
assim dizem os mestres,
não sirvo mais do que uma porta no tempo que não é
meu,
que não percebo ainda
sou mais uma serva num templo esquecido.

(Sultuane, 2009, p. 57).



Essa trajetória, sugerida pelos advérbios de tempo – ontem, hoje, amanhã –, introduz a espiritualidade como eixo de sua escrita, antecipando a proposta que se consolida em *Roda das Encarnações* (2017). A guerreira do passado, a poeta de hoje e, amanhã, uma serva curandeira evocam as experiências com o dom da cura para salvar o povo por meio das palavras.

Ao retomar vidas anteriores, a *persona* renova a possibilidade do retorno, como observa Eliade (2020, p. 74-75): “o retorno individual à origem é concebido como uma possibilidade de renovar [...]”. A partir disso, desdobram-se os diversos sentidos da reencarnação poética, em que se assume a poesia como espiritualidade viva, expressão das passagens terrenas da *persona* literária.

Trata-se de uma poesia da cura, que resgata dores silenciadas e reflete sobre seu papel social: denunciar, resistir e oferecer múltiplas interpretações para o presente e o futuro. A guerreira que conheceu o campo de batalha transforma-se na poeta que precisa continuar firme, driblando os inimigos, enfrentando perdas e fazendo de si um escudo de luta para quem tem acesso aos seus versos. Com a poeta, a *persona* literária reivindica o direito de viver e amar: “minha companheira, de alegrias e infortúnios/vamos brindar ao amor”. A antítese entre alegrias e infortúnios aponta para um amor que acolhe todas as experiências e as redime.

Nos versos “assim dizem os mestres,/não sirvo mais do que uma porta no tempo que não é/meu”, o verbo “aprender” toma forma. A *persona* se reconhece como aprendiz na caminhada da vida. O templo é o espaço simbólico onde se aprende lentamente, uma porta de cada vez, como cada reencarnação, que tem uma oportunidade única para viver e compreender. Não se acumulam aprendizados de forma imediata; é preciso esperar o momento certo para cada revelação.

Assim, ao afirmar “que não percebo ainda/sou mais uma serva num templo esquecido”, a *persona* admite sua limitação diante do mistério da existência, mas reafirma o compromisso com o caminho espiritual. Todos são servos e todos voltarão, seja nas guerras, seja nas dores íntimas. As palavras da poeta, inscritas na poesia ou nas casas humildes das aldeias, curam e fortalecem os que precisam. A serva não será esquecida: a guerreira se esvai como poeira, a poeta se eterniza nos versos, e a curandeira permanece viva na memória ancestral e por meio dos cultos. Por fim, o templo, mencionado por Sultuane (2009, p. 57), não é físico, mas uma figura alusiva que remete a um espaço de cura e reencontro com a ancestralidade. Nele, não são as paredes que importam, mas a comunhão com a espiritualidade, que dá à serva a chance de retornar e cuidar dos seus.



Em *No colo da lua* (2009), a *persona* literária adentra a escrita do corpo, manifestando desejo e erotismo em uma poesia que dá continuidade ao percurso iniciado em *Sonhos* (2001) e retomado em *Imaginar o Poetizado* (2006), onde a religiosidade já se insinuava entre os versos. Segundo Freitas (2019, p. 5), é “por meio da escrita literária, traçar caminhos imaginários que vão ganhando substância discursiva no corpo metapoético das poesias que tomam forma sob o comando da Lua”. Assim, o percurso da *persona* se prolonga em cada estrofe, delineando caminhos e contornos discursivos sob o olhar lunar.

Capulanas

Amarro a vida aos nós do embalo de bebê,
coso a minha fé com as linhas da mão,

atiro ao mar as sete chaves do baú
das capulanas já escolhidas
pois ainda quero voar distante

guardo os ensinamentos da minha avó
na alcofa esquecida da adolescência,

cubro-me com o manto da poesia
para que meus sonhos de infância não sejam roubados.

(Sultuane, 2009, p. 71).

A poesia “Capulanas” (Sultuane, 2009, p. 71) carrega sua história no próprio título, evocando o tecido usado como moeda de troca, símbolo de poder e ostentação nos séculos IX e X em Moçambique. As capulanas vestem os corpos das mulheres e, ao mesmo tempo, envolvem o futuro da nação, narrando a história da mulher moçambicana. São carregadas pela força materna, como nos versos: “amarro a vida aos nós do embalo do bebê”, onde o laço físico do cordão umbilical se estende ao laço afetivo e espiritual entre mãe e filho.

O tecido torna-se metáfora identitária: cada estampa carrega fé, memória e ancestralidade. Os nós que sustentam o bebê junto ao peito remetem à placenta e ao cuidado contínuo. O verbo “amarrar”, em relação direta com “nó”, simboliza o vínculo da vida e o renascimento, ligando o bebê ao tempo do amanhã.

Ao dizer “coso a minha fé com as linhas da mão”, a *persona* literária funde a espiritualidade à corporeidade, invocando a quiromancia como metáfora de



destino e força ancestral. As mãos marcadas pela lida traduzem linhas que tecem o tecido da existência, quanto mais grossas, mais fortes.

A capulana, símbolo dos costumes transmitidos por gerações, também guarda segredos: “atiro ao mar as sete chaves do baú/das capulanas já escolhidas/pois ainda quero voar distante”. As chaves, engrenagens do *Samsara*, representam sete ciclos de reencarnação, ou seja, sete chances de reencontro com o que foi esquecido. Jogá-las ao mar significa ocultar o passado e preparar o espírito para renascer, com novas vestes e propósitos.

Ao afirmar “guardo os ensinamentos da minha avó/na alcofa esquecida da adolescência”, a *persona* revela que esses saberes, adormecidos em uma existência anterior, são agora lembrados. Revestindo-se “com o manto da poesia/para que meus sonhos de infância não sejam roubados”, protege-se da dor e dos medos, permitindo-se seguir em frente.

A disposição dos versos – três estrofes com dois versos e uma com três – cria uma tessitura visual que remete à trama da capulana. Cada fio/verso cosido pela mulher-poeta é uma memória que canta e tece sua história. Os verbos iniciais de cada verso indicam a pessoa do discurso poético e reafirmam que a mulher é a *persona* literária encarnado na *persona* da poeta Sônia Sultuane para, através dos versos, contar histórias.

As palavras que revestem a alma

A poesia homônima da obra *Roda das Encarnações* (2017) convida o leitor a refletir sobre o laço entre mãe e filho, sugerindo uma dualidade que percorre os versos:

Roda das Encarnações

Ao meu filho

Sou os olhos do universo,
a boca molhada dos oceanos,
as mãos da terra,
sou os dedos das florestas
o amor que brota do nada,
sou a liberdade das palavras quando gritam e rasgam o mundo,
sou o que sinto sem pudor,
sou a liberdade de mãos abertas, agarrando a vida por inteiro



estou em milhares de desejos, em milhares de sentimentos
sou o cosmos
vivendo na harmonia na roda das encarnações.

(Sultuane, 2017, p. 13).

Surge, assim, a pergunta: quantas *personas* falam por meio da voz literária? E qual seria a intenção da voz materna: dirigir-se ao filho, a quem a poesia é dedicada, ou aos filhos deixados para atestar a reencarnação? Por ser uma poesia dedicada, percebemos traços da espiritualidade que marcam um amor materno e protetor, marcas que ligam criador e criatura em um laço infinito: “Sou os olhos do universo”. Nesse sentido, a *persona* encarna uma figura onipresente: uma mãe vê e cuida de sua prole em qualquer lugar, assim como Deus olha por sua criação e dá a este a livre escolha de seguir na estrada da vida como entender ser correto.

A *persona* literária encarna outra *persona*, ao utilizar a metáfora dos olhos do universo para dizer ao filho que vê, e está, em vários lugares ao mesmo tempo. Essa metáfora é entendida através de algo no centro do universo, mas também é entendida como a mãe que deixa o filho na roda dos enfeitados. Por motivos outros, essa mãe ama e olha por seu filho em pensamento, mesmo com a possibilidade de não o ter nos braços novamente. Ela vê o filho através dos olhos do universo, que ama a todos, para que, metaforicamente, seu amor chegue ao seu filho pelo afeto transferido aos outros, que se tornam seus filhos também.

Nos versos seguintes, a *persona* literária assume outros corpos: “a boca molhada dos oceanos,/as mãos da terra”. A boca que beija é também a que castiga; o oceano, vasto e infinito, representa a poesia sem fim. A catacrese “boca do oceano” marca a fusão entre corpo e natureza, reafirmando o ciclo contínuo da vida. Já as mãos da terra acolhem e nutrem, mas também sepultam. Quando a *persona* diz “sou os dedos das florestas”, aponta para os caminhos talhados nas árvores – marcas do que foi vivido, guias para os que partem e retornam. Podemos partir (desencarnar) e retornar (reencarnar), e a árvore preservada estará sempre fincada à terra que lhe acolheu em seus lençóis.

Nesse fluxo entre o físico e o espiritual, a *persona* literária encarna a deusa grega Gaia, símbolo da fecundidade e da criação. Como ela, é mãe, corpo e mundo: dá à luz com dor, mas também com amor. No verso “o amor que brota do nada”, nasce um amor sem origem lógica, como o amor divino. Em “sou a liberdade das palavras quando gritam e rasgam o mundo”, a liberdade se torna voz: grito de nascimento, de existência, de busca. A *persona* ama sem pudor, sem culpa, e educa



pela liberdade, não pela posse: “sou o que sinto sem pudor,/sou a liberdade de mãos abertas, agarrando a vida por inteiro”. Não há um discurso indireto sobre sua personalidade, ela é dura e direta, demarcando a autoridade que possui sobre aqueles que deu a vida. Mas mesmo com a prerrogativa de mãe, deixa-os livres, abre mão para vê-los agarrarem-se à vida por responsabilidade própria, ensinando aos filhos que o amor os une, não aprisiona: “sou a liberdade” (Sultuane, 2017, p. 13).

Ao afirmar “estou em milhares de desejos, em milhares de sentimentos”, a mãe-Deus se revela presente em cada ser. A declaração “sou o cosmos/vivendo em harmonia na roda das encarnações” confirma sua eternidade e o retorno constante. Mesmo que os homens se percam, a roda continua girando. A *persona* literária encarna a *persona* de Deus para explorar, poeticamente, sua onipresença não só material (olhos, boca, mãos, dedos), mas também sensível: amor, liberdade, desejo, harmonia. A gênese Sultuânica é poeticamente colocada através da *persona* literária e sua forma de apresentar ao leitor como uma deidade.

A poesia homônima opera como força motriz da engrenagem do *Samsara*. Se a roda for um moinho, sua energia (vento ou água) vem da própria *persona* literária, que move o ciclo com sua palavra. O uso reiterado do verbo ser, na primeira pessoa, revela segurança e maturidade poética da *persona* literária. Ao falar de si, encarna diferentes formas de existência e amplia os campos temáticos da obra. Essa gênese organiza o universo poético como espaço de criação, retorno e continuidade, ao transformar versos e sentidos na voz que guia a vida.

Logo, a *persona* literária volta a si, e assume sua personalidade maior. O cosmos, “os olhos do universo” (Sultuane, 2017, p. 3), retoma seu lugar e procura deixar seus versos em ordem harmônica, porque agora a poesia é seu território, seu lugar de fala e, ao final, tudo permanece em ordem estrutural, mantendo o ciclo da vida ativo através da roda das encarnações. Em “Pontuação” (Sultuane, 2017, p. 15), temos uma metapoesia, a poesia que fala sobre si e com o(a) poeta. O processo de criação está em discussão e, desta vez, invertem-se os papéis. O(a) poeta e o(a) leitor(a) não questionam a poesia – esta é a chave dos versos pontuados em uma autodescoberta:

Pontuação

Só tu conheces o texto onde me reescrevo;
só tu sabes onde colocar as vírgulas e os pontos finais,
onde estão as exclamações, nos espaços abreviados em mim,
só tu sabes como corrigir toda a pontuação.
(Sultuane, 2017, p. 15).



No primeiro verso, “Só tu conheces o texto onde me reescrevo”, a *persona* literária se dirige diretamente ao(à) poeta-criador(a). Os quatro versos do poema indicam que essa é uma poesia sobre a própria escrita: a autora sabe onde a poesia se inscreve, como se organiza e quando será reescrita. Há aqui a consciência de que os versos estão sempre em mutação, corrigidos ou renovados, em um esforço contínuo de manter a poesia viva e de permanecer viva através da poesia.

O texto mencionado é novo, mas também refeito, reestruturado. Ao dizer “o texto onde me escrevo”, a poesia aponta para um papel que tanto recebe quanto apaga palavras, inscrevendo-se no tempo. A ausência ou presença da pontuação dá sentido aos versos: ela é o que permite à palavra respirar, denunciar, resistir. “Pontuação” (Sultuane, 2017, p. 15) simboliza esse processo: vírgulas, pontos finais, exclamações e interrogações tornam-se metáforas de paradas, encerramentos, espantos e dúvidas que movem o mundo e a poesia. O texto em diversas estruturas, seja prosa ou poesia, adapta-se à realidade que confia e permite à tinta calmamente preencher o papel, sempre guiado pelo “tu”, pelo interlocutor.

“Só tu sabes onde colocar as vírgulas e os pontos finais” – diz a poesia ao poeta. Ao delegar-lhe esse papel, confia-lhe a responsabilidade de guiar a escrita com sensibilidade. A pontuação torna o texto mais leve, acessível, humano. As vírgulas indicam pausas para reflexão; os pontos finais, o fecho necessário que prepara um novo começo. A ausência de pontuação pode alterar todo o sentido pretendido. E ao chegar aos leitores com ou sem poder aquisitivo, porque o texto poético não escolhe classe, apenas existe, pede-lhes a leitura das palavras e internalização delas na vivência daqueles que se debruçam sobre ele.

A poesia também questiona “onde estão as exclamações e as interrogações”, revelando um discurso político: as exclamações representam os espantos, indignações e admirações diante da realidade; as interrogações, as dúvidas sociais que ainda buscam respostas. O que resta à poesia é esperar as exclamações pedirem o auxílio das interrogações, que fazem o mundo social girar e procurar novas formas de agir por meio do texto poético.

“Só tu sabes ler as entrelinhas, nos espaços abreviados em mim” aponta para o implícito, para o não dito, para os segredos deixados na tessitura poética. Como destaca Ribeiro (2017, p. 22), “o mundo não é apresentado para as mulheres com todas as possibilidades”. É justamente nas entrelinhas que a voz feminina encontra espaço para existir, resistir e ser ouvida. A poesia, nesse caso, dá voz à mulher encarnada que pede socorro. São nas entrelinhas que as denúncias desafiam o patriarcado, fazem o movimento de defesa e movem o *Samsara* em



direção aos acontecimentos. Junto às interrogações, percebemos a voz poética levantar-se para falar por aquelas que foram silenciadas pelo tempo ou não se erguem por medo.

Ao afirmar “só tu sabes como corrigir toda a pontuação”, a *persona* confia ao poeta a missão de reorganizar o discurso, não apenas literariamente, mas politicamente. Corrigir a pontuação, aqui, é corrigir uma história escrita sob a lógica do patriarcado, uma história que tentou calar as pausas, as vírgulas e a voz das mulheres. Ao assumir esse papel, o poeta transforma a palavra em ferramenta de justiça e renascimento, reescrevendo a própria poesia e o mundo. Só a pontuação encarnada no homem, usando do seu poder de fala, pode corrigir os erros deixados por décadas no poder.

Fechando o ciclo: (re)escrevendo um novo fim

As poesias de Sónia Sultuane constroem uma trajetória em que a *persona* literária, livre para expressar suas emoções, reencarna ciclicamente pela escrita. A única prisão que encontra é o momento da criação, quando se vê presa às folhas em branco até fixar seus versos. Cada poema finalizado deixa pontos de interseção a serem retomados nas obras seguintes, evidenciando a circularidade do *Samsara*, como se observa em *Sonho* (2001), cuja última poesia encerra com reticências, indicando que a jornada continua. Em *Imaginar o Poetizado* (2006), o giro da roda apresenta uma *persona* amadurecida, que já não busca respostas, mas expressa medos, como o de amar em silêncio, retomando versos anteriores e reforçando os vínculos entre as obras. Em *No Colo da Lua* (2009), o ciclo alcança seu ponto mais doloroso: a morte do filho é também o fim de um giro da ciranda da vida, que agora se vê interrompida, embora ainda sugerindo continuidade por meio das reticências finais. Tanto nas edições moçambicana quanto brasileira de *Roda das Encarnações* (2017), a ideia de encerramento é substituída pela de recomeço: a imagem da *persona* de pé e os embriões em espiral sinalizam que a dança da vida segue. Assim, a roda do *Samsara* em Sultuane não aprisiona, mas oferece possibilidades de libertação espiritual e estética, afirmando a presença viva da autora por meio da escrita poética. Este estudo, ao se debruçar sobre essa jornada, busca contribuir com a ampliação do olhar para a literatura africana e afro-brasileira, reconhecendo sua força estética, política e ancestral como forma de resistência e luta.



Referências

- ELIADE, M. "A Sacralidade da Natureza e a Religião Cósmica". In: ELIADE, M. **O Sagrado e o profano**: A essência das Religiões. São Paulo: Editora WMF – Martins Fontes, 4. ed., 2018.
- ELIADE, M. **Mito e realidade**. Tradução: Pola Civelli. São Paulo: Editora Perspectiva, Coleção Debate, n. 52, 2013.
- FREITAS, S. R. F. de. "Sónia Sultuane: O poder do feminino na poesia moçambicana contemporânea". In: II Colóquio Internacional Literatura e Gênero: Relações entre gênero alteridades e poder. **Anais eletrônico**. Disponível em: <https://soniasultuane.com/estudos-pelo-dr-savio-roberto-fonseca-de-freitas/>. Acesso em: 1 jul. 2020.
- FREITAS, S. R. F. de. "A Poesia Lunar de Sónia Sultuane". In: **Griots**: literatura e direitos humanos. v. 5. Livro Virtual. Natal: Editora Caule de Papiro, 2020. Disponível em: <https://cchla.ufrn.br/site/wp-content/uploads/griots/GRIOTS-VL05.pdf>. Acesso em: 25 nov. 2021.
- HUDSON-WEEMS. **Mulherismo africana**: Uma Visão Geral. 2020. Disponível em: <https://insurreicaocgpp.blogspot.com/2018/06/mulherismo-africana-uma-visao-geral.html>. Acesso em: 12 jan. 2021.
- LEITE, A. M. "Amor é Viver na Imaginação". Posfácio. In: SULTUANE, S. **Sonhos**. Maputo, Associação dos Escritores Moçambicanos, 2001.
- LEITE, A. M. "A Voz Feminina do Poema". Prefácio. In: SULTUANE, S. **Imaginar o poetizado**. Maputo: Editora Ndjira, 2006.
- MBEMBE, A. **Sair da Grande Noite**: Ensaio Sobre a África Descolonizada. Edições Mulemba da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Agostinho Neto. Coleção: Reler África. Luanda: Edições Pedagogo, 2013.
- NOA, F. Posfácio. In: SULTUANE, S. **Roda das encarnações**. São Paulo: Editora Kapulana (Séries vozes da África), 2017.
- OLIVEIRA, R. Q. O lugar de Sónia Sultuane na poesia contemporânea de Moçambique. Imaginar o poetizado: uma escrita no feminino. **Arredia**, [S. l.], v. 3, n. 4, p. 51-68, 2014. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/arredia/article/view/3266>. Acesso em: 19 maio 2025.
- RIBEIRO, D. **O que é lugar de fala?** Coleção: Feminismos Plurais. Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.
- SULTUANE, S. **Sonhos**. Maputo, Associação dos Escritores Moçambicanos, 2001.
- SULTUANE, S. **Imaginar o poetizado**. Maputo: Editora Ndjira, 2006.
- SULTUANE, S. **No colo da lua**. Maputo: publicação da autora, 2009.
- SULTUANE, S. **Roda das encarnações**. São Paulo: Editora Kapulana, 2017.
- WHITE, E. "Poéticas". Prefácio. In: SULTUANE, S. **Sonhos**. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, 2001.



A VOZ DOS TAMBORES GRIOTS EM NOÉMIA DE SOUSA

Tânia Lima
UFRN

SAMBA

*No oco salão de baile
cheio de luzes fictícias da civilização
dos risos amarelos
dos vestidos pintados
das carapinhas desfrisadas da civilização,
o súbito bater da bateria do jazz
soou como um grito de libertação,
como uma lança rasgando o papel celofane das composturas forçadas.
Depois,
veio o som grave do violão
a juntar-lhe o quente latejar das noites
de mil ânsias de Mãe-África,
e veio o saxofone
e o piano
e as maracas matraqueando ritmos de batuque,
e todo o salão deixou a hipocrisia das composturas encomendadas
e vibrou.
Vibrou!
As luzes fictícias deixaram de existir.
E quem foi que disse que não era o luar dos Xingombelas,
aquela luz suave e quente que se derramou no salão?
Quem disse que as palmeiras e os coqueiros,
os cajueiros
os canhoeiros,
não vieram com suas silhuetas balouçantes
rodear o batuque?
Ah! na paisagem familiar,
os risos se tornaram brancos como mandioca*



os requebros na dança traziam a febre primitiva
 de batuques distantes,
 e os vestidos brilhantes da civilização desapareceram
 e os corpos prosseguiram, vitoriosos,
 sambando e chispando,
 dançando, dançando...
 Os ritmos fraternos do samba,
 trazendo o feitiço das macumbas,
 o cava bater das marimbas gemendo
 lamentos despedaçados de escravo,
 oh ritmos fraternos do samba quente da Baía!
 Pegando fogo no sangue inflamável dos mulatos,
 fazendo gingar os quadris dengues das mulheres,
 entornando sortilégio e loucura
 nas pernas bailarinas dos negros...
 Ritmos fraternos do samba,
 herança de África que os negros levaram
 no ventre sem sol dos navios negreiros
 e soltaram, carregados de algemas e saudade,
 nas noites mornas do Cruzeiro do Sul!
 Oh ritmos fraternos do samba,
 acordando febres palustres no meu povo
 embotado das doses do quinino europeu...
 Ritmos africanos do samba da Baía,
 com maracas matraqueando compassos febris
 – que é que a baiana tem, que é? –
 violões tecendo sortilégios de xicumbos
 e atabaques soando, secos, soando...
 Oh ritmos fraternos do samba!
 Acordando o meu povo adormecido à sombra dos imbondeiros,
 dizendo na sua linguagem encharcada de ritmos
 que as correntes dos navios negreiros não morreram, não,
 só mudaram de nome,
 mas ainda continuam,
 continuam,
 oh ritmos fraternos do samba!

(SOUSA, 2016, 85)

No poema “Samba”, de Noémia de Sousa, tambores e ritmos entre batidas sonoras trazem uma sequência harmônica de uma vocalidade ancestral. Considerada mãe dos poetas moçambicanos, Noemia nasceu em 20 de setembro de 1926 em Catembe – Moçambique, e “ancestralizou-se” em Cascais/Portugal no dia 04 de dezembro de 2002. Grande parte dos poemas de Noémia foi escrito entre 1948 a 1951. Em 1964, a poeta trabalha como tradutora em Portugal, mas, em virtude do sistema repressor da época, acaba sendo exilada na França onde, em seguida, vai trabalhar no consulado em Marrocos. Por essa mesma época, utiliza o pseudônimo Vera Micaia, colaborando em jornais e revistas mundo



afora, a exemplo de *Mensagem*; *Itinerário*; *Notícias do Bloqueio*; *O Brado Africano*; *Moçambique 58*; *Vértice (Coimbra)*; *Sul* (Brasil) etc. Nessa linha de publicações poéticas em periódicos, o livro *Sangue Negro* somente veio a lume pela primeira vez, em 2002, através da Associação de Escritores Moçambicanos. Em 2016, a editora Kapulana publica no Brasil uma edição primorosa com prefácio da professora Carmen Tindó (UFRJ).

Em Noémia de Sousa, é importante perceber que a palavra, em seu engajamento, traduz uma leitura ancestral da cultura, mas principalmente do ativismo político, voltando-se à questão das lutas libertárias. Em uma fala que escreve contra o sistema colonial, lembrando aqui das poetisas que se engajaram na luta pela independência, Noémia retoma os valores regionais das línguas indígenas moçambicanas, mas também os valores ancestrais da cultura africana com seus batuques, nos “ritmos fraternos do samba, /trazendo o feitiço das macumbas/ o cavo bater das marimbas gemendo”

A palavra, em Noémia, ganha uma nova dimensão política através da retomada dos valores de uma tradição cultural regional que é parte de projeto estético e ideológico dos poetas da geração mensagem. O pacto com as lutas libertárias, levou a poeta a descrever com resiliência sobre a importância de retomar a poesia enquanto canto, mas, sobretudo, enquanto arma que retoma elos de valorização das línguas locais africanas, em sintonia com a voz invisibilizada das margens. O poema nasce para ser declamado junto ao povo africano, principalmente, aos assimilados que ficaram à margem do processo histórico ou mesmo àqueles entregues à própria apatia silenciosa que favorece as bases do sistema de exploração capitalista.

No poema “Samba”, as palavras requisitam o ritmo da sonoridade moçambicana, no embalo de uma vocalidade da tradição local africana. Ao analisar o uso da oralidade como detecção da africanidade textual, Ana Mafalda Leite (1998, p.12) observa no livro *Oralidades e escritas nas literaturas africanas*, que uma “literatura cânone, marcada pelo signo da colonialidade, passa-se à assunção de outro, à indígena, que tentar encontrar, no âmbito da cultura africana, os modelos próprios e autênticos”.

Se antes da independência, as obras de autores africanos eram enquadradas dentro do sistema literário lusófono, durante o período pós-independência, as análises passam a se reportar aos escritores africanistas como expoentes do ápice literário em África. Percebe-se que a partir da retomada da oralidade, como



elo identitário de resistência à cultura ocidental, poetas e escritores começam a encontrar o fio que reúne o tecido ancestral à luta anticolonial.

O estudioso Jan Vancina no texto “Tradição oral e metodologia”, publicado no Volume I do livro *História geral da África*, pontua que a oralidade é uma gestualidade, ou seja, uma atitude diante da realidade e não a ausência de uma habilidade. Tanto Babou Hama quanto Tierno Bokar, além de Ki-Zerbo e Hampaté Bá, enfatizam que se faz preciso observar com mais cuidado os modos da tradição oral, ao se analisar a gestualidade das palavras orais, antes mesmo de interpretar suas tradições culturais. O escritor queniano Ngugi wa Thiong’o, que se foi há pouco em maio de 2025, revisita conceitos que o leva a usar o termo “oratura” em vez de literatura oral. Não muito longe desse pensar, o escritor e pensador caribenho E. Glissant também retoma o conceito sobre oralidade e criouliização, ao analisar culturas compósitas e culturas atávicas, no livro *Uma introdução à poética da diversidade*.

Na leitura do poema *Samba*, a noção de herança oral, em Noémia de Sousa, se apresenta em sintonia com as lições de casa dos mestres griots, sugerindo uma ideia de continuidade entre a tradição oral e a literatura. Se olharmos bem a presença da língua regional no poema, a exemplo da palavra “Xingombelas”, veremos que, ao longo do processo colonial, essa palavra, que significa “dança tradicional moçambicana”, esteve praticamente ausente nos livros de escritores africanos durante a colonização portuguesa.

No período pós-independência, o aparecimento das línguas regionais na poesia cantada se amplia no diálogo com os “caniços” ou com as “chanas” em um tipo de clivagem entre a cultura local e a cultura europeia. Ao citar a palavra “Xingombelas”, Noémia traz as marcas da cultura regional para o centro de uma revalorização “transcultural”. A palavra do idioma local, ou indígena, inserida em um poema africano passa a traduzir um olhar diferenciado para o que até então era mera cópia da estética canônica no legado da literatura ocidental. Em tom ritmado de um tambor, Noémia transita por outros caminhos na versificação de um verso livre. Ao reivindicar um olhar mais atencioso com os valores de uma escrita coletiva, Noémia evidencia uma poesia integrada numa rítmica ancestral. Em meio a uma performance griots, o verso livre é também metáfora libertária, uma vez que textualiza o discurso de uma terra que se quer “liberta da eterna exploração colonial”.

A poesia enquanto testemunha ocular faz uso de um signo rebelado que resiste através do uso de palavras do idioma local moçambicano em tensão



permanente com o idioma oficial português. Na impressão cênica do verbo regional, a tradição oral, no campo de uma realidade local, funda-se no relato de uma testemunha histórica e também anti-histórica. Ao se eliminar as versões orais que não são baseadas em narrativas de testemunho ocular, deduz, segundo Jan Vancina, que “somente as tradições baseadas em narrativas de testemunhos oculares são realmente válidas”. Em Noémia de Sousa, extravasa-se testemunho ocular, em sua crítica ao mundo da exploração capitalista, quando a poeta retoma as pegadas jazzistas do pan-africanismo de Marcus Garvey e W. E.B. Du Bois, que dialogam na perspectiva da diáspora pelo resgate da ancestralidade e luta por direitos humanos dos povos africanos e ‘amefricanos’.

SAMBA

No oco salão de baile
cheio de luzes fictícias da civilização
dos risos amarelos
dos vestidos pintados
das carapinhas desfrisadas da civilização,
o súbito bater da bateria do jazz
soou como um grito de libertação
[...]

(SOUSA, 2016, 85)

No início do poema Samba, a poeta moçambicana faz uma revisão histórica da memória do samba-jazz; mas a questão não se limita a regras formais de improvisação sem partitura, mas de escolha de léxico, expressões rítmicas, pouco usuais, entre vários tipos de licença poética.

(....)

Ritmos africanos do samba da Baía,
com maracas matraqueando compassos febris
– que é que a baiana tem, que é? –
violões tecendo sortilégios de xicumbos
e atabaques soando, secos, soando...
Oh ritmos fraternos do samba!
Acordando o meu povo adormecido à sombra dos imbondeiros,
dizendo na sua linguagem encharcada de ritmos

(SOUSA, 2016, p. 86)



Uma atenção maior deve ser analisada às palavras ou expressões que possuem múltiplas reinvenções no campo de uma “linguagem encharcada de ritmos” orais. Noémia revisa o poema na composição de um testemunho, cujo ritmo abrange um verso fragmento na escala rítmica dos tambores da tradição do samba. Os tambores não silenciosos de Noémia de Sousa também se espelham em uma ritma oralizante da resistência em cuja medida da sonoridade se ampara no tempo ternário mais simples. De alguma forma o ritmo faz ruflar os sons guturais de um verso que quer ser lido e declamado pela voz da resistência. Sabemos que o ritmo existe e resiste muito antes da fala, pois as formas verbais tem ritmo, mas somente no poema se manifesta plenamente. Naturalmente, a linguagem é sincopada, com imagens plenas de cortes ritmados pelo enjambement.

No poema Samba, o ritmo do poema de Noémia de Sousa acompanha a marcação de um tambor. O tambor é um elo “ancestral” da memória africana. “Há tambores, em todo o mundo, marcando a pulsação de mil espécies musicais, mas a maneira como os negros africanos batem os seus, alternando tensão e relaxamento é que deu ao jazz o ritmo sincopado que o distingue dos demais” (Calado, 1990: 21). Sabemos que quando faltava o tambor no terreiro, os negros batiam palmas e sincopavam a batida dos pés como forma de protesto. Essa artimanha de tocar usando o próprio corpo como instrumento levou os afrodescendentes a assimilarem, também, a instrumentalização dos conceitos estéticos da cultura ocidental, improvisando à sua maneira os traços mais importantes da memória africana. No continente africano, os tambores podem representar a fala humana. Um tambor pode substituir a voz assim como a música pode substituir a fala. “Isto é possível porque a linguagem de muitas tribos africanas é tonal, o que acaba aproximando sua fala da música” (Calado, 1990: 69). Esse efeito ocasiona o falar enquanto gesto cantado.

Nas mais antigas comunidades africanas, quem não tem espiritualidade avançada e se arrisca em bater um “*santo tambor tribal*” pode ser condenado à morte. Mas os tambores, que fazem sambar até mesmo a escala das batidas, redimensionaram os acordes bem no fundo da memória africana, guardiã dos tesouros em diálogo com a mãe África no ato de gestualizar o poético. Em verdade, o verso samba fez soar o ritmo das mais diversas famílias de ritmo. No “semba” angolano, que fez nascer o samba brasileiro, encontram-se referências que dialogam com o maxixe, o samba dos candomblés, xaxado, samba macumbeiro [umbanda], samba de partido alto, sambas raiados, lundus, merengues, mazurca, baião, toadas,



capoeira, chulas, umbigadas, carnaval, chorinhos, modinhas, somando as cirandas, coco de roda, tambores de crioula etc.

Enquanto a modinha se volta para o piano e o chorinho para as cordas e instrumentos feitos com madeiras de lei, como: flauta, violão cavaquinho, o samba, por sua vez, é cultivado pelas camadas baixas dos morros cariocas e criado a partir da junção de elementos da cultura afrodescendentes. Com os instrumentos de percussão africana, o samba surge como dança do candomblé juntamente na batida de tambores, tamborim, atabaques, surdos, marimbas, cangas, ganzá, bombos e outros instrumentos, como o pandeiro. O samba tem um pé no *voodoo*, no *batuajé*, dança sagrada do candomblé e o outro pé no jazz. Na música popular brasileira, o samba tem origens remotas, bem lá para trás, entre o século XVIII ou XIX.

Nos terreiros de Luanda, a palavra Samba vem de '*Semba*' que significa umbigada, pagode, arrasta pé e outras. No Brasil, o prenúncio do *semba* não é muito preciso, fala-se em 1916, mas essa data reporta-se ao primeiro uso da palavra samba na imprensa, ou seja, muito provavelmente o *Sembajá* vinha sendo utilizado pelas camadas populares da Bahia ou Rio de Janeiro. Na cidade carioca, o samba nasce com mães de santo, as tias do morro, ou seja, quando as baianas deixam a Bahia para se instalarem nas favelas da cidade maravilhosa.

Nessa travessia cultural, levam consigo as manifestações religiosas do candomblé. Essas baianas eram reconhecidas pelos sambistas como tias e foram essas titias que fomentaram todo o processo de construção do samba brasileiro. A tia Ciata é, talvez, a mais reverenciada por fazer parte de uma tradição musical do samba em diálogo com o ritual dos tambores do candomblé. Vale aqui lembrar que a origem do samba não pode ser atribuída unicamente às tias, muito pouco, deve ser remetida a um determinado cantor ou compositor, mas se deve ao "próprio carnaval onde as várias formas precedentes foram colocadas em contato pela massa nos cordões e blocos" (Calado, 1009:225).

Entre o semba, a modinha e o choro, o *samba-funk*, se liga à tradição do sincretismo afro-brasileiro em comunhão com as leituras híbridas do catolicismo, do espiritismo e dos caboclinhos ameríndios. do idioma popular. Em Noémia de Sousa, o verso feito de samba ecoa dos ritmos mais rurais de Catembe aos mais urbanos de Maputo. São ritmos que segue as pancadas binárias, ternárias, quaternárias. Em um ouvido mais atento ao que está por trás da linha do tempo da poeta Moçambicana, averigua-se que o verso ganha tradução e tradição de outros ritmos que se estribilham no círculo espiralar do poema. A poeta avulta-se no



tempo ritmo do *pan-dan-dan-dan-dan!* No duplo sentido do batuque versificado, a palavra rítmica segue o compasso: *pa-da-da-da-da-da!*

Para Ney Lopes, o tambor é a voz dos símbolos mais antigos dos povos africanos. No quilombo, o tambor tinha muitas finalidades, uma delas estava ligada a questão mística do candomblé, mas também havia outras relacionadas à emissão de mensagens para os quilombos vizinhos. O tambor era o poeta da tribo. Sem o tambor não havia como se manter comunicação com as entidades místicas. Na África: “Um pensamento ou uma mensagem são transmitidos, sem a necessidade de usar a voz para emitir palavras; estas podem ser pronunciadas pelos tambores” (Calado, 1990: 70).

Por outro lado, se ocorre uma alteração do ritmo aí o tempo também muda e o traço vem mais heterogêneo. Dependendo da linguagem da comunidade, o som do tambor ganha de quatro a oito diferentes tipos de tons e semitons. Na altura quaternária da batida, o som ganha outros sentidos no toque duplo em pausa binária de um: *baba-baba-baba-baba*. E dependendo da batida forte ou leve, longa ou breve, o baticum poderá representar também quatro coisas distintas. O famoso *tun-tum-tum-tum-tum-tum* ou *dundundundundun* reproduz a voz negra de um tambor falante. Esse tipo de batida chega a ecoar notas intensas de uma oitava alta ou mais baixa. A batida exercida pelo baticum dos dois braços exerce uma pressão muito grande sobre o couro do tambor. A intensidade rítmica dependerá da fluidez das mãos no tambor, quando as batidas golpeiam o couro do tambor. As variações dependerão também das combinações entre batidas e intervalos.

Cada batida sinaliza uma expressão, um código secreto. Ao batermos um tambor com intervalos iguais o ritmo também vem em um tempo homogêneo. Em uma representação gráfica, poderíamos utilizar a linha ou o traço para sinalizar um *pan-dan dan-dan-dan-dan*. O baticum tambor ecoa de dentro para fora e ou de fora para dentro, dependendo da altura e da elevação do tom e da afinação que poderá se escutada a quilômetros de distâncias. É preciso ter um ouvido musical muito apurado para se compreender a partitura de um tambor na linha de uma poeta griots. No ritmo do verso metrificado e ou rimado, essa memória ficaria limitada ao registro da medida silábica. Não é tão simples decifrar os códigos, as alturas, os timbres, pois nos diversos ritmos de um tambor a procura está sempre pela outra voz na fala da poeta africana.

A libertação da cultura africana é revigorada pela liberação da musicalidade ancestral. No poema gestual de Noémia, o movimento rítmico situa-se em uma proposta musical de valorizar a cultura local em consonância com as alteridades



culturais mais esquecidas. Em uma rítmica sonora, a poeta moçambicana atinge diversas posturas perante o local, ao assumir o legado cultural das línguas regionais, misturando, fundindo tudo à batida do tambor. Enfim, aqui, ficamos feito samba no meio do terreiro das palavras. E, nos concluímos, por enquanto: “todo o resto é relação: abertura e relatividade” (Glissant, 2005: 127).



Referências

- CALADO, Carlos. **O jazz como espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- GLISSANT, Édouard. **El discurso Antillano**. La Havana, Cuba: Fondo Editorial Casa de Las Américas, 2010.
- GLISSANT, Édouard. **O Quarto Século**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara S. A, 1986.
- GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Tradução Enilce Albergaria. Juiz de Fora: UFJF, 2005.
- GLISSANT, Édouard. **Une nouvelle région du monde**. Esthétique I. Paris: Éditions Gallimard, 2006.
- GLISSANT, Édouard. **Philosophie de la Relation: poésie en étendue**. Paris: Éditions Gallimard, 2009.
- GLISSANT, Édouard. **Poética da Relação**. Portugal: Porto Editora, 2011.
- GLISSANT, Édouard. **O pensamento do tremor**. La cohée du Lamentin. Juiz de Fora: Gallimard/Editora UFJF, 2014.
- HAMPÂTÉ-BÂ, Amadou. **Tradição Viva, in História Geral da África I – Metodologia e Pré-história da África**. Editado por Joseph Ki-Zerbo. Brasília: Unesco, 2010.
- HOBSBAWM, Eric J. **História social do jazz**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- LEITE, Ana Mafalda. **Oralidades e escritas em literaturas africanas**. Lisboa: Edições Colibri, 1998.
- MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória. O Reinado do Rosário no Jatobá**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.
- LOPES, Nei. **Sambeabá: o samba que não se aprende na escola**. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2003.
- SOUSA, Noémia. **Sangue Negro**. São Paulo: Editora Kapulana, 2016.
- VANSINA, Jan. **Tradição oral. Um estudo em metodologia histórica**. Tradução francês por HM Wright). Londres: Routledge & Kegan Paul, 1965.
- VANSINA, Jan. **Os filhos de Woot. Uma história dos povos Kuba**. Madison: University of Wisconsin Press, 1978.
- VANSINA, Jan. **A tradição oral como história**. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.
- VANSINA, Jan. **Caminhos nas florestas tropicais**. Madison: The University of Wisconsin Press, 1990.
- VANSINA, Jan. **Vivendo com a África**. Madison: The University of Wisconsin Press, 1994.



VANSINA, Jan. **Ser colonizado**: a experiência Kuba no Congo rural, 1880–1960. Madison: University of Wisconsin Press, 2010.

VANSINA, Jan. **Através do dia, através da noite**. Uma infância belga flamenga e a Segunda Guerra Mundial. Madison: University of Wisconsin Press, 2014.



LITERATURA – CABO VERDE

*"Se meu país não se chamasse Cabo-Verde,
seu nome seria Resistência".*

Dina Salústio



METAMORFOSES DE VÊNUS NA LITERATURA CABO-VERDIANA DO NASCIMENTO À CONTEMPORANEIDADE

Simone Caputo Gomes

USP - Academia Cabo-verdiana de Letras

*Na ilha do meio do Atlântico existe uma pequena imagem de mulher (...)
Está em cima de um fonolito que canta quando sopram os ventos alísios.*

(VASCO MARTINS)

No presente ensaio tomo por base a *imago mundi* da deusa Afrodite/Vênus para verificar como os textos literários produzidos por cabo-verdianos têm refletido sobre a criação de seu país, de sua cultura, de sua arte.

Como impulso para o voo parto do conto de Manuel Lopes, “Um galo que cantou na baía” (*Claridade* 2, 1936), buscando privilegiar na leitura dos textos cabo-verdianos a análise de mecanismos por meio dos quais uma literatura responde criativamente aos impactos recebidos de fora. Os conceitos de intertextualidade e de circulação das imagens no entrecruzamento da literatura com outros sistemas semiológicos como a música e, especialmente, a pintura, terão importante papel em minha pesquisa.

Comparando literaturas, processos pictóricos e semióticos, além de autores e obras de língua portuguesa, objetivo acompanhar o processo de formação da literatura cabo-verdiana, estabelecendo relações e percebendo os impactos



de outras literaturas na sua trajetória, observando como essas repercussões contribuem para que se constitua e adquira identidade.

A tradição comparativa entre as artes ou a “estética comparada” vem de longa data (a noção de poesia ecfrástica foi formulada primeiramente por Simônides) e atualmente alarga sua perspectiva para uma linha de pesquisa denominada “cultura visual” que se desenvolve como uma abordagem aos estudos culturais a partir da relação entre discurso e visibilidade.

Procurando salvaguardar, como advertem Wellek e Warren (*Theory of Literature*, 1956) a singularidade das várias artes (artes plásticas, literatura e música), entendemos, porém, como Thomas Mitchell (*Picture Theory*, 1994), que todos os meios de comunicação são meios mistos e todas as representações, heterogêneas, não existindo, de acordo com a teoria do paradigma visual da atualidade, nenhuma arte “puramente” visual nem puramente verbal (MITCHELL, 1974, p. 5). A interação entre imagem e texto é, pois, constitutiva para a representação em si, ou seja, a imagem não se resume a uma ilustração da palavra nem o texto a uma explicação da imagem: o conjunto texto-imagem forma um complexo heterogêneo fundamental para a compreensão das condições representativas em geral.

Outra linha teórica subjacente ao trabalho comparativo entre texto e imagem consiste na busca do observador implícito nas estratégias de exposição textual e de leitura visual. As consequências históricas de novas condições representativas mostram-se na inscrição do observador como mudanças na experiência fenomenológica do mundo, isto é, mudanças na relação entre subjetividade, experiência e realidade.

Sobre a utilização das fontes visuais na construção do texto literário é necessário ainda ter em mente que as imagens apresentam subjetividades e códigos, que exigem do pesquisador certos cuidados na sua leitura e compreensão, fazendo-se conveniente examinar a circularidade entre os campos da História Social, da Literatura e das Artes para interpretar os processos de apropriação de determinadas imagens.

Ernst Gombrich (1978), teórico incontornável no campo da Arte e da História da Cultura, especialmente no que se refere às relações entre imagem-cultura e entre imagem-sociedade, buscou pensar uma nova historiografia cultural para o século XX, por meio do estudo das várias imagens criadas pelo homem ao longo de sua história, processo que denominou “tradição artística da humanidade”, incluindo nessa tradição não somente as imagens consideradas artísticas pelo cânone, mas toda sorte de imagens produzidas pelo homem. Para Gombrich, a



principal tarefa do historiador da arte e do historiador da cultura, ao trabalhar com imagens, deve ser justamente o entendimento das várias camadas de significados das imagens em diferentes sociedades e em diferentes tempos históricos.

Este é o tipo de trabalho que ora desenvolvo com base na imagem de Afrodite/Vênus (e suas camadas de significados) na Literatura Cabo-verdiana, entendendo a imagem como campo de interlocução entre Artes (Sistemas Semióticos) e Sistemas Literários.

Ressaltando que as “Vênus” são as primeiras imagens de identidade, segundo o historiador da arte Chris Witcombe, e correspondem a um ideal de beleza pré-histórico prototípico da perpetuidade da espécie, em que o artista procurava ressaltar as características da fertilidade feminina acentuando os volumes e os caracteres sexuais da figura e assim contribuindo para gerar um cânone fisiológico de mulher desejada, procurei traçar, como primeiro degrau da pesquisa, um substrato visual básico do estudo da circularidade da imagem de Vênus nas artes a partir do estudo do professor americano LeRoy McDermott (*Self-Representation in Upper Paleolithic Female Figurines*), que documenta a heterogeneidade e a riqueza estilística das representações da figura feminina (que ele denomina Vênus) na pré-história; tomei esta etapa como marco para traçar uma panorâmica histórica das imagens de Vênus, documentando iconograficamente momentos decisivos de apreensão das representações do feminino.

Reflexões sobre a representação da mulher negra e mestiça merecerão ênfase, tanto em contextos europeu e americano quanto em contexto africano.

No “ambiente” cabo-verdiano, mormente na pintura, enfatizarei a interlocução da cultura da imagem com a literatura à luz da Vênus cabo-verdiana com violão de Armando do Rosário, das Vênus do cotidiano crioulo retratadas por Kiki Lima, Davy Levy Lima, Miguel Levy Lima, Bela Duarte (Hotel Porto Grande), da Mitomorfose de Vênus operada por Mito e das Vênus abundantes, cromáticas e telúricas de Manuel Figueira; apontando já um futuro mais remoto da pesquisa, quando expandirei o corpus literário de língua portuguesa, ressalto em Angola a Vênus composta de elípticas de Eleutério Sanchez, as Vênus cotidianas de Etona e as Metamorfooses de Vênus de Marilena Guimarães, em princípio; em Moçambique, as Vênus maconde na escultura.

A investigação é presidida pela imagem em close up da Vênus na literatura cabo-verdiana, simultaneamente como arquétipo estético e como o mais brilhante dos planetas. Considero a imagem de Vênus como um tópico fundador constantemente atualizado no sistema literário cabo-verdiano, pois que circula tanto entre



os textos literários crioulos quanto no seu diálogo com outros sistemas literários e outros sistemas semiológicos que o impactam e com os quais ele interage.

Apresentarei no momento apenas uma parte da pesquisa, trabalhando com a primeira camada de significados da Vênus: a estética. Oportunamente, em outros ensaios, trabalharei também com a segunda camada de significados (relativa a Vênus astro ou “estrela da manhã”), igualmente fecunda para o nascimento e desenvolvimento da literatura em Cabo Verde (vide a morna Vénus de B. Léza In: *Claridade* 2, o poema “Carta a Manuel Bandeira”, de Jorge Barbosa, e o poema de Vera Duarte relendo o diálogo dos irmãos atlânticos em seu Caderno 3 de *O arquipélago da paixão*).

O segundo número da Revista *Claridade*, de 1936, pode ser considerado como exemplo revelador da aproximação das artes – música e literatura – que baliza aquele marco da modernidade cabo-verdiana: a letra da morna “Vénus”, de B. Léza (Xavier da Cruz), destaca-se na capa da revista. O texto que se lhe segue é o conto “Um galo que cantou na baía”, de Manuel Lopes, cujo tema, não por acaso, é o nascimento da morna.

É fácil constatar que os escritores crioulos (como se autodenominam os cabo-verdianos) têm utilizado sobejamente o intercâmbio com o discurso musical identitário como recurso para expressar a cabo-verdianidade, como já o demonstrei em texto sobre o tema publicado pela Universidade de Massachussetts (GOMES, 2003, p. 265-285). Frank Tenaille, jornalista francês especializado em *world music*, afirma que “O mais fiel bilhete de identidade de Cabo Verde é a sua música” (1993, p. 47), destacando-lhe a pluralidade proveniente da configuração insular e do sincretismo. Vasco Martins, maestro, compositor e poeta cabo-verdiano, descrevendo as principais modalidades da música crioula, ao sabor dos ventos alíseos (MARTINS, 1999, p. 34-38), afirma que do cruzamento das culturas africana, europeia e sul-americana se originará uma música popular rica e a “morna” é uma das suas modalidades mais significativas, culminando com a sua eleição como canção popular do Arquipélago.

A letra da morna “Vénus”, de B. Léza, e o texto de Manuel Lopes que, em *mise en abyme*, vai gestando a morna e o conto, apresentam imagens que circularão na música, na pintura (desde Apeles, século IV AC) e na Literatura (desde Homero).

Da produção dos pré-claridosos Eugénio Tavares e Pedro Monteiro Cardoso até nossos dias, a modalidade musical tem assumido na Literatura Cabo-verdiana um lugar privilegiado. Mornas passam cantando as crioulas trigueiras, nas *Hespérides* de Pedro Cardoso. Quando o *Galo cantou na Baía* (1936), o nascimento da morna



na lira de Toi era o núcleo do conto de Manuel Lopes. Contos cabo-verdianos de Manuel Ferreira elegiam a *Morna* (1948) como título, assim como o romance *Hora di Bai* (1962), que aludia à mais famosa canção cabo-verdiana. Nos anos noventa, *Mornas eram as noites* (1994) de Dina Salústio e das protagonistas de seus textos. Na *Mirabilis*; de veias ao sol: antologia dos novíssimos poetas cabo-verdianos (1988), o poema “Nova Encíclica”, de Marino Verdeano, apresenta uma sonora Afrodite:

Espuma e espuma

nú E

nua músculos

comício de Eros

Encanto em cantos infinitos

Eros morno à superfície d’Ele e d’Ela Afrodite

dedilhando nervos em cavalgada hedônica e Sonora

nú e nua (dó ré retina tímpano artérias e veias)

(AAVV, 1988, p. 389).

Um diversificado percurso da relação Morna-Literatura se vai assim delineando no panorama cultural crioulo.

No segundo número da Revista *Claridade*, o texto em crioulo da composição musical de B. Léza centra-se na imagem de Vênus que aponta para dois tipos de representação: a da mulher amada que causa o sofrimento do poeta (“Vênus!... oh nhá crecheu querida”) e a do astro de mesmo nome (“Vênus! Oh astro di nhá pensamento”). Ressalte-se que uma característica comum a todos os deuses gregos era sua relação com os fenômenos da natureza, aqui corroborada pela relação com o astro.

O texto subsequente à morna de B. Léza nesse número de *Claridade* é o conto de Manuel Lopes “Um galo que cantou na baía...”, em sua primeira versão (1936). A correlação se expande: o nascimento da morna de Toi (“Mornador quente”) associa-se ao canto do galo e ao aparecimento no céu da “estrela de alva” (Vênus) – “Ou estrela de alva lhe pareceu lua, ou viu coisa” (LOPES, 1936, p. 9). Logo após essa cena, Toi, que levava a noite em gestação poética, consegue, na madrugada, produzir a primeira quadra da composição, mas começa a ter dificuldades para desenvolvê-la. Somente mais tarde, ao ouvir o canto do galo conduzido por Jom Tudinha no bote “Grinalda”, Toi consegue gerar a segunda quadra, cujo nascimento é representado por uma imagem venusiana: “Ahn! Galo



canta na baía! (...) Sai-lhe em seguida, inteirinha, como água que transbordasse do leito, a segunda quadra” (LOPES, 1936, p. 9).

O contexto do nascimento da morna e do conto é marítimo e podemos relacioná-lo à pesca, principal atividade econômica das ilhas cabo-verdianas. Lembremos que o culto a Afrodite se espalhou com os navegadores, que a chamavam de “Pelágia” (marinheira).

Vejamos o que a segunda versão do conto de Manuel Lopes, publicada em 1958, acrescenta à primeira. O título agora é determinado: o galo e não um galo. Toi continua insone na madrugada, mas agora a sua motivação imediata para a composição da primeira quadra é o mar:

“estava assente que a morna teve sua origem no mar. Como Vênus (...). Digo e torno a dizer a vocês que morna veio do mar. Toada de morna é toada de mar. As minhas têm um pouco de sal, porque é lá no mar onde ela nasce que as vou buscar” Depois de um transe, “Toi teve a nítida sensação de que emergia do fundo, como um pescador de pérola; e começou a cantar em voz alta (...). A quadra era estupenda!”(LOPES, 1959, p. 322-323. Grifo meu.)

Como a Vênus Anadiômena, que nasce das espumas do mar e é transportada por uma concha, também a pérola metaforiza a morna composta por Toi. Unindo os elementos, essa imagem de Vênus, além de evocar toda uma tradição estética que perpassa a escultura e a pintura ocidentais, vai aliar-se à Vênus Estrela de Alva, que prenuncia o cantar do galo (“Já é madrugada, o sol vem perto”), momento de culminância da criação poético-musical de Toi. Cabe aqui uma explicação.

No campo semântico da Astronomia, Vênus é o planeta mais próximo do nosso e, visto da Terra, é o astro mais luminoso, depois do Sol e da Lua. É a primeira “estrela” a brilhar ao anoitecer, chamada popularmente de Estrela Vespertina. Na sua elongação máxima, Vênus está a uns 46° do Sol. Durante 11 meses Vênus, chamada então de Estrela Vespertina ou de Estrela da Tarde, põe-se depois do Sol (no máximo umas 3 horas depois) e nos próximos 11 meses nasce antes dele (no máximo umas 3 horas antes) como Estrela Matutina ou Estrela d’Alva.

Em Cabo Verde, país semidesértico, elucida Daniel Spínola ao abordar algumas teorias sobre a vinda de chuva e o ano agrícola, “os anciãos lêem no céu os indícios da chuva, a partir da configuração da estrela de Alva [Vénus] com a Lua” (1998, p. 51). Conta-se que Manuel Lopes, que viveu por vários anos em Santo Antão, aprendeu com os camponeses a decifrar o céu em busca de chuva,



o que enfatiza a importância, no conto, da referência à estrela d'alva aliada ao significado da Vênus genetrix.

Aprofundemos um pouco mais o estudo da representação de Vênus nos contextos referidos pelo conto de Manuel Lopes, a fim de aclararmos alguns aspectos da terceira versão do texto, publicada em 1984.

A arte da representação da beleza feminina, como sabemos, faz parte de uma tradição (lembremos que a primeira escultura considerada como obra de arte criada pela espécie humana foi a Vênus de Willendorf, encontrada há 21000 anos atrás) que, em História da Arte, remonta à Antiguidade, desdobrando-se em inúmeras representações de deusas femininas, como as deusas da fertilidade e da beleza, sendo a mais famosa a deusa Afrodite ou Vênus, representação clássica da beleza.

Na arte grega clássica, as imagens divinas surgem como ideais de atividades ou virtudes humanas e os famosos escultores de Afrodite, como Fídias, Doidalsas, Praxíteles e Miron, trataram o tema com um entusiasmo sensual, divinizando a sua imagem como individualidade da beleza feminina, como nos sugerem as esculturas das famosas Vênus Agachada, Vênus de Milos (Ilha de Melos, Milos, mar Egeu) e Nike (Vênus da Vitória –cf. a marca americana Nike). As esculturas revelam, sobretudo, a intenção dos artistas gregos em criar um modelo ideal de beleza feminina, com formas perfeitas e extremamente simples.

Pintores renascentistas como Botticelli, Tiziano e Rafael representaram Vênus em toda a sua beleza e sensualidade, mas, sobretudo, deram a ela um ar de sofisticação, próprio da cultura florentina.

Na Literatura, o nascimento de Afrodite foi cantado por Homero (na *Iliada*), Hesíodo (na *Teogonia*), Poliziano (em *La Giostra*), Camilo Pessanha (na *Clepsidra*, especialmente no poema “Esvelta surge”); sua formosura plástica escultural foi descrita em detalhe por Ovídio e pelo Camões d’ *Os Lusíadas* (Canto II, XXXIII a XLII). Em terras brasileiras, Castro Alves (*Espumas flutuantes*), Geraldo Mello Mourão (*O Nascimento de Vênus*) e Machado de Assis (que dedicou um conto ao tema – “*Vênus! Divina Vênus!*”) suscitam instigantes interlocuções com a emergência da imagem de Vênus no contexto crioulo.

O conto “Galo cantou na baía”, constantemente recriado pelo artista da literatura e da pintura Manuel Lopes, em sua terceira versão (1984), expande as referências sobre a Vênus de Botticelli (lembro que Manuel Lopes, desde o seu primeiro texto, *Paúl*, 1932, opera o que chama de transposição das percepções da retina para a arte literária, conjugando-as com o som da morna). Considero, pois,



“Galo cantou na baía” um texto antológico no que diz respeito ao diálogo entre as artes literária, musical e pictórica em Cabo Verde, que tematiza, como o conto de Machado, o processo poético fundamentado na relação Vênus-manifestação artística.

O andamento do texto reproduz o processo de gestação da morna por Toi (“mornador brabo”), tendo como imagem dinamizadora o galo que canta na madrugada. Como preâmbulo, o Guarda Toi propõe uma “filosofia” da morna adaptada da imagética ocidental:

“a morna veio do mar. Como Vênus (imagem colhida num tal Alcindo que fazia parte dum grupo literário), surgiu pura e nua das espumas do mar, e também como Vênus, é a protectora do amor, porque foi à sua sombra que os nossos avós armaram casamento e o farão também os filhos dos nossos filhos, afirmara Toi, com eloquência, num baile nacional do Tolentino” (LOPES, 1984, p. 13-15).

Para compor as suas mornas, Toi precisa da proximidade do mar:

*“A última que fez entusiasmos deveras (...) Foi depois dum baile no Tolentino, **na madrugada** (...) com o vento do mar a bater-lhe na cara e as ondas **fosforescentes** ali a dois passos reboando na areia invisível, ‘como Vênus na sua **luminosa** aparição, parte onda parte mulher...ou meia morna’. (...) Quando sinto que estou para ‘ter morna’, procuro sombra. E sombra com mar diante. Só com mar diante...*

A mesma inquietação voltou a formigar-lhe lá dentro, transformada em vagas palavras confusas e em notas de música sem sentido. Esta, não obstante, já revelava um ritmo embalado, de remo na forqueta, mas era, por enquanto, uma melopeia estranha, elementar, quase remanescente, toada de coisa recordada, sons ainda dúbios em busca de equilíbrio (...).

De súbito estacou. Apurou os ouvidos. Suspenso assim alguns segundos entre a realidade e o sonho, escutou dentro do cérebro um chacoalhar de vozes e ecos. Toi reconheceu o atalho que, habitualmente, o levava aos ocultos tesouros. (...)

A quadra saíra assim inteirinha, de improviso.(...) Vênus nascia completa, com cabeça, tronco e membros, e alma. Declamou, cantarolando, duas, três vezes a quadra recém-nascida das ondas do mar” (LOPES, 1984, p. 15-17. Grifos meus).



A luminosidade acompanha o nascimento da morna-deusa em correlação com a luminosidade da estrela matutina ("madrugadinha"). Na descrição do processo poético de nascimento da morna, o cansaço ocasionado pelo esforço na composição da primeira estrofe se somará à dificuldade de estruturar a segunda ("emperrou"). Somente após o canto do galo e seu bater de asas, símile do encontro de Toi com a expressão, a busca germinará:

*"Veio mesmo do mar. _ Ahn! Cantar de galo, galo canta na baía! Sonha naturalmente que está empuleirado numa árvore que balança com a aragem. Porto abandonado. É como uma casa velha, cheia de aranhas e bichinhos vagabundos. Até galo já canta na baía! Mas é poético. Se fosse rouxinol ou cotovia, como nos livros, mais poético seria. Mas não temos cotovias, **temos é galo**. (...) Qualquer um que o ouve cantar, fica sabendo que a manhã não tarda, o sol vem perto. Toi declama: "**Galo cantâ na baía...**" assim mesmo na língua **sabe** da nossa terra... (...) A segunda quadra irrompe inteirinha, numa catadupa de palavras e música:*

Já cantâ galo na baía
Sol cá ta longe de
somâ.
Coma'm ta longe de
Maria Scuro ta
continuâ...

*Era a linha dorsal, o eixo. Era o nascimento de Vênus. Morna salgada, morna de mar. Música e letra se agarrando no acto de **emersão**" (LOPES, 1984, p. 36-7. Grifos meus).*

Ao ter sua arte incansavelmente louvada por Salibânia, Toi considera-se um "rival de Eugénio Tavares" (que também cantou a Vênus num poema de 1900, "Triste regresso", quando, ao voltar do exílio nos Estados Unidos da América, vê do barco a sua Ilha natal, a Brava) e saboreia a reverência com que são recebidos os tocadores de mornas, sambas e modinhas brasileiras acabadas de chegar ao arquipélago pelos paquetes da América do Sul. A comunidade aguarda a mais nova criação do Guarda Toi bebendo grogue, enquanto Jack vai registrando, com caligrafia apurada, a letra da morna. E a imagem nuclear da composição ganha força e define-se na lira de Toi:



“Um galo de guerra, com o seu grito de alerta, alerta está! – Sê rosto, não. Quero antes... – Cerrou as pálpebras, com raiva. Põe lá: “GALO CANTÁ NA BAÍÁ” (p. 43).

Surge a manhã (lembremos também a acepção de Vênus como estrela matutina), com o cantar do galo. Nasce Vênus: a morna salgada de Toi. O “foco luminoso” do conto dá um *close up* na caneta do Jack, que registra cada sílaba como “clarões do farol rotativo do Ilhéu dos Pássaros”.

Examinemos com mais atenção as imagens que Manuel Lopes aqui entrelaça para teorizar a gênese da morna, identificando as tensões ideoculturais da intelectualidade cabo-verdiana (a cultura clássica *versus* os motivos locais).

A associação d’*O Nascimento de Vênus* (deusa do Amor, da Beleza e da geração) segundo Botticelli à pujança do ato criador de Toi retoma uma representação pictórica de ideologias vigentes na antiguidade clássica e que estabeleceu a norma para a beleza renascentista: humanismo, harmonia, beleza ideal. O neoplatonismo desenvolvido nos escritos de Marsílio Ficino e nos poemas de Poliziano, sintetizado com certos preceitos cristãos, parece ser a principal inspiração do quadro de Sandro Botticelli, que inclui ainda, em sua construção, uma releitura de algumas passagens dos mitos ligados à figura de Vênus-Afrodite, emergindo do mar (*Anadiômene*) numa concha levada à praia pelos deuses eólicos. Na versão de Botticelli – em acordo com a do pintor grego Apeles, inspirada por sua vez no relato de Hesíodo na *Teogonia* – Vênus-Afrodite nasce das espumas (*aphros*) do mar, que consistem, na verdade, na mistura do sêmen e do sangue derramados de Urano (o Céu), castrado por seu filho Cronos-Saturno numa disputa de poder. O simbolismo da concha na tela renascentista parece evocar as qualidades fecundantes da água. Vênus é, segundo essa versão, uma deusa genetrix ou da criação.

O importante é notar que o lirismo presente na obra de Botticelli se concentra menos na ação e mais na adoção de uma atitude contemplativa, de admiração estética, fazendo a apologia da Beleza encarnada na figura de Vênus, representação emblemática da perfeição totalizante. De criadora, Vênus é vista como criatura ou coisa criada. Se tomarmos esta Vênus como representante da situação social feminina (em contextos patriarcais), ressalta dela uma espécie de autismo estético e estático e, em consequência, um impedimento vivencial.

Acrescentemos às reflexões acima algumas considerações sobre a imagem do galo. Ela faz parte da memória coletiva dos povos, representando a vigilância, a criatividade e a ressurreição, e ainda o macho e o poder. Uma tradição persa, que se manteve apesar da cristianização, afirma que o galo desperta a aurora,



convocando a humanidade a saudar a perfeição sagrada. Na Grécia antiga, era oferecido ao deus Príapo (filho de Dionísio e Afrodite), para garantir a virilidade e a fertilidade masculina.

Uma interpretação possível para a união das imagens da Vênus (Afrodite) e do galo no conto de Manuel Lopes situaria a morna, impulsionada pelos ventos alíseos, no contexto de poder da lira masculina de Toi (o Guarda, o vigilante, o “galo”), criatividade que convoca à contemplação da beleza perfeita (morna-Vênus).

Lembremos que, segundo Benjamin Abdala Jr., “Galo cantou na baía”

“é um texto fundador da criouldade entendida como “um todo onde pedaços de culturas interagem entre si, ora se aproximando, ora se distanciando (...). Em “Galo cantou na baía”, a comunidade cabo-verdiana é observada assim com os pés assentados nas margens e não no centro do domínio colonial português. Esse descentramento da óptica metropolitana revela, então, novas faces do referencial cabo-verdiano, por desconsiderar as mesmices que não permitiam descortinar o específico de Cabo Verde, perspectivas a eles impostas pelos padrões coloniais do centro metropolitano. Não se trataria nessa imagem literária (simbolizada pelo Guarda Toi, que circulava no Mindelo por uma simbólica estrada marginal) apenas de um grupo: simbolicamente, toda a nação estaria numa situação correlata, toda ela seria marginal” (ABDALA JR., 2003, p. 263-267. Grifos meus).

A construção do conto supõe um descentramento estratégico de ótica, pois subverte o centro do imaginário colonial (a Vênus camoniana, clássica) a partir das margens. Mas numa perspectiva masculina.

Do texto de Manuel Lopes à produção literária cabo-verdiana atual, um interessante contraponto pode ser estabelecido entre a ótica subjacente ao aparecimento da morna naquele conto e em textos que com ele dialogam, principalmente os que deslocam suas imagens para uma ótica feminina.

Observemos, primeiramente, o poema “da Mulher”, de Mário Lúcio de Sousa (*Sob os signos da luz*, 1994), que associa a Vênus criadora e a imagem do galo (que anuncia a manhã) a significados de gênero (feminino/masculino, respectivamente):

“A genesis da forma.

*As curves celestiais e as
pequenas elevações cónicas
Os ângulos, derivações*



*astrolábicas, sextantes
depois, O género do contrário*

*Foram moldando-se à
medida da minha mão:
E da minha vigésima
quinta parte veio
então, O VERSUS que*

A mim UNI

*E tudo passou
a ter o seu
contrário – se
não na genesis,
no género –
E, (é só pelo
género
Que o galo leva na cabeça uma crista
– **divina recompense
por um divino
anúncio**) - ela, porque
no ventre levou-o no
masculino (deu à luz a
luz)
e tem o dom de imitar de Deus o seu único ato”*

(SOUSA, 1994, p. 15. Grifos meus).

O trabalho dos textos cabo-verdianos de autoria feminina se dá sob a ótica de um outro tipo de deslocamento, que eu chamaria já “de segundo grau”, recusando o prestígio da visão eurocêntrica e masculina da imagem da Vênus clássica que o Guarda Tói traz da intelectualidade do Mindelo e fundando cada vez mais as mãos e os pés na referencialidade cabo-verdiana das Vênus “vulgares”, cotidianas, protagonistas da “margem da margem”, enfocadas por um olhar feminino.

Do batismo da nação, da Vênus-ilha-mulher-criatura-objeto ainda “encoberta” pelo Estado colonial no texto fundador de Manuel Lopes, é possível emergir das águas outra Vênus, sujeito da assunção de outro olhar, da fala e da ação (agora não mais invisível) de mulheres que inventam a água e a vida no heroísmo



cotidiano dos dias. Nos textos cabo-verdianos de autoria feminina o amor e a beleza afastam-se da esfera da Venustas (ou Absoluta Beleza), derivação do Uno absoluto corporizado por Vênus, revestindo-se da pluralização que a realidade impõe às convenções. Vênus foge da concha e lança fora o manto diáfano que lhe fora colocado pela casta Hora, condição para sua ascensão ao Panteão dos deuses, no monte Olimpo.

Mornas eram as noites (1994), livro de contos reunidos de Dina Salústio, dialogando diretamente com o texto fundador de Manuel Lopes, destaca a assunção da morna num contexto feminino, ao operar a hermenêutica do quotidiano da mulher cabo-verdiana: “...de como elas se entregaram aos dias” é a epígrafe da obra.

A partir dos anos 1990, a voz feminina, silenciada pela História da Literatura, vem pintando verdadeiros retratos do quotidiano crioulo, “óleos sobre tela: mulheres com paisagens ao fundo ou paisagens com mulheres ao fundo”, propiciando a assunção de temas que falam das próprias mulheres, de textos e cenas que as tomam como protagonistas. As mudanças na relação entre subjetividade, experiência e realidade propiciarão um novo recorte do mundo.

Os textos de Dina Salústio, de trama condensada em curta-metragem, dão relevo à morna em título, tema e estrutura. “Música eram as noites” é uma leitura possível para *Mornas eram as noites*. Música de mulheres, de nacionalidade e identidade.

Mornas eram as noites apresenta a cumplicidade e a curiosidade femininas, o machismo e sua revisão (por parte da mulher e do próprio homem), a liberdade da mulher (adiada ou assumida), a loucura, a bruxaria, a bebedeira, o sexo entre mulheres, a prostituição, a maternidade precoce, a violência conjugal, o abuso e a prostituição infantis, a pedofilia, entre outros temas.

O conto “Álcool na noite”, motivo ou glosa do título do livro, expõe a tragicidade da vida de muitas mulheres em Cabo Verde, com a morna cantada por Cesária Évora (Ó mar, Ó mar!) ao fundo:

“A noite estava serenamente calma e o calor convidava a estar-se a olhar para as estrelas, preguiçosamente (...). De lá das bandas do cemitério uma voz canta uma morna. Tudo normal se a voz não parecesse sair dos intestinos de algum bicho em vez de uma garganta humana, por muito desafinada que fosse. Era de uma mulher, reconheci com mais cuidado. Aliás, eram as vozes de duas mulheres. A segunda faz coro com obscenidades e a desarmonia, o desleixo transparecido e o despudor agridem os



ouvidos. (...) Vêm-se aproximando. E estão bêbadas. (...) Sinto raiva. Agora posso vê-las no arco iluminado pelo candeeiro. Parecem-me jovens. (...) A noite não tinha mais magia. Acho que nem estrelas. (...) vou pensando, enquanto desço as escadas.

E os passos falam vergonha, humilhação e revolta. E pena.” (SALÚSTIO, 1994, p. 46-47. Grifos meus. Conferir a estrutura similar a algumas mornas tradicionais, com uma mulher solista acompanhada por um coro feminino).

No texto de autoria feminina produzido pelas cabo-verdianas, Vênus recusa a Beleza ideal, assumindo a imperfeição e a riqueza plural da realidade. Agora, o riso das galinhas (SALÚSTIO, 1994) acorda Cabo Verde junto com o canto do galo (e ao som do tambor e da *catchupa*, comida tradicional, na frigideira). A morna, na ótica e na vivência femininas, ultrapassa o êxtase criativo e contemplativo. Mergulha, qual a narrativa de Dina Salústio, nos “esconderijos privados” da sociedade crioula, denunciando hipocrisias e situações-limite. Para Daniel Spínola, Dina Salústio “inaugura uma nova forma de comunicar e um novo modo de percepção do mundo” (SPÍNOLA, 1998, p. 205) na ficção cabo-verdiana, envolvendo o leitor e propiciando-lhe um outro olhar para situações sociais e existenciais cristalizadas ou estagnadas.

Vera Duarte mapeia esse processo de desvelamento da Vênus, deslocando-a do nível ideal para o real, sobretudo no livro *Preces e súplicas ou os cânticos da desesperança*. No poema “Tempos de angústia” a poeta assume a impossibilidade de corresponder aos padrões tradicionais de beleza feminina:

*Queria ser uma
mulher leve e diáfana De
gestos lânguidos*

E andar etéreo

*Esvoaçante
sobre as
linhas frágeis
Do meu corpo
magro*



*Queria ser
uma mulher
esbelta De
sorriso
tímido
e olhar
esquivo
Sob
as minhas
pálpebras
doces E
profundas*

*Queria ser
uma mulher
sensual
De formas
cheias*

*E peito redondo
Num riso quente E tropical*

*Queria ser
... e não sou*

(DUARTE, 2005, p. 55. Grifos meus).

E assim define, no poema “Prece Terceira ou Novo Holocausto”, o percurso real daquela Vênus idealizada, imutavelmente jovem e bela:

*“Que te direi
Da mulher leve e diáfana
Que lentamente, inexoravelmente, se deformou?”*

(DUARTE, 2005, p. 75)

Depois de referir “várias hecatombes que sacodem o nosso quotidiano (Ruanda, Burundi, Sarayevo, Kosovo, Cambodja)” no texto de apresentação do livro, em poema emblemático, “Dolor”, Vera Duarte apresenta “a imagem/diferente e subversiva/da mulher de hoje/ a ganhar forma/ a ganhar corpo”: a Vênus idealizada, eternamente jovem, bela e distante sofre uma deformação para dar



lugar à mulher real, que agora pode ser atingida pela velhice, pela deformação física, moral, pela miséria, pela violência e pela morte.

*"Bem à noitinha
ventando vento
com a maré a subir
ela nasceu
e com ela a dor a sorte e a morte
da pedra rolada rolou
passou pela cidade e morreu
morreu à beira do cais
de jovem
bonita e contente fez-se feia
rosto acabado ar tristonho
apenas miséria
varizes
filhos
acabou bêbada
morta á beira do cais
no meio do lodaçal
de uma vida sem glória
farta de miséria
de homens de tudo"*

(DUARTE, 2005, p. 95)

Nessa investigação, embora o tenhamos demonstrado aqui apenas com rápidas remissões a pequena parte do corpus literário selecionado (pela exiguidade do espaço que um artigo oferece), a escritura literária de autoria feminina em Cabo Verde tem procurado empreender a viagem ao espaço crioulo, notadamente aos "mundos" habitados e criados pela mulher, que têm por base a casa como metáfora nuclear, a imersão no privado e no pessoal. As escritoras (além de muitas que aqui não foram citadas) colocam em ação, em seus textos, a mulher cabo-verdiana, seja como protagonista, coadjuvante ou figurante de destaque, documentando a historicidade da participação feminina na construção e no desenvolvimento do país.

Essas vozes que emergem do que chamo "margem da margem", essas observadoras implícitas e explícitas das "vidas vividas" pelas mulheres que constroem a nação cabo-verdiana encontram outra maneira de perceber a Vênus apresentada



por Manuel Lopes e por boa parte das literaturas de língua portuguesa: alteram a relação entre subjetividade, experiência e realidade, propondo outras possibilidades de encenação do sujeito como condição da identidade social.

Quero ressaltar ainda, para completar a descrição do projeto, uma linha forte que encena a origem do arquipélago a partir das camadas citadas de significados da Vênus.

Mário Lúcio de Sousa, em seu livro de poemas *O nascimento de um mundo* (1991, p. 9 e 11), conjuga Vênus Anadiômena e luz na gênese das ilhas cabo-verdianas:

*O prenhe barro que sustinha o mar
abriu-se como uma boca ou uma flor
e o sopro de um deus imaginário
– que já existia antes de Deus –
fez abrir um pedaço do Mundo
cuja alma já não cabia no corpo...
e nasceram as ilhas
Que nadavam e nadavam.(...)*

*Assim terá nascido outra ilha
passeando pelos prados do mar
nua como a primeira mulher (...)
Tudo passou num segundo
e depois – conceito que foi instante, logo e agora
– o deserto... o inaudível...a luz.*

Fazendo aqui uma pausa, esperamos ter transmitido o impacto e os ecos que a *imago mundi* de Afrodite/Vênus, com base no texto fundador de Manuel Lopes – criador que conjugou a literatura, a música e a pintura – provocou e segue provocando nos modos de apreensão do universo cabo-verdiano pela via do interdiscurso artístico.



Referências

- AAVV. **Clareza: revista de artes e letras**. Edição fac-similada. Lisboa: ALAC, 1986.
- AAVV. **Mirabilis; de veias ao sol**: Antologia dos novíssimos poetas cabo-verdianos. Praia: Instituto Caboverdiano do Livro, 1988.
- ABDALA JR., Benjamin. Utopia e dualidade no contato de culturas: o nascimento da literatura cabo-verdiana. In: LEÃO, Ângela Vaz (org.). **Contatos e ressonâncias**: literaturas africanas de língua portuguesa. Belo Horizonte: PUC Minas, 2003.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Petrópolis: Vozes, 1986. 3. v.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário mítico-etmológico da mitologia grega**. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2000.2. v.
- DIAS, Maria Odila Leite da Silva. "Novas subjetividades na pesquisa histórica feminista: uma hermenêutica das diferenças". **Estudos feministas**. UFRJ/CIEC, 20 semestre, 1994, p. 373-382.
- DUARTE, Vera. **Precos e súplicas ou os cânticos da desesperança**. Lisboa: Instituto Piaget, 2005.
- GOMBRICH, Ernst H. **Symbolic Images – Studies in the art of Renaissance II**. New York: Phaidon Press, 1978.
- GOMES, Simone Caputo. "Cabo Verde: mulher, cultura, Literatura". **Revista Pré-Textos**. Praia: Associação de Escritores Cabo-verdianos, dezembro 1998, p. 27-35.
- _____. "Óleo sobre tela: mulher com paisagem ao fundo (a prosa literária de autoria feminina em Cabo Verde)". **Refazendo nós: ensaios sobre mulher e literatura**. Organização de BRANDÃO, Izabel & MUZART, Zahidé. Florianópolis: Mulheres-EDUNISC, 2003, p. 317-326,
- _____. "Echoes of Cape Verdean Identity: Literature and Music in the Archipelago". **Cape Verde: language, literature & music**. Organização de LEITE, Ana Mafalda. Dartmouth: Portuguese Literary & Cultural Studies, University of Massachusetts Dartmouth, n. 8, 2003, p. 265-285.
- HESÍODO. **Teogonia**. Tradução do original grego e comentário de Ana Lúcia Silveira Cerqueira e Maria Terezinha Arêas Lyra. 2. ed. Niterói: EDUFF, 1996. p. 24-5.
- LOPES, Manuel. **Galo cantou na baía e outros contos**. Porto: Edições 70, 1984.
- MARIANO, Gabriel. **Cultura caboverdiana**: ensaios. Lisboa: Vega, 1991.
- MARQUETI, Flávia R. A. figuratividade concebida: a permanência de traços arcaicos de imagens de Vênus. **Caderno de Resumo do I Congresso Internacional da Associação Brasileira de Estudos semióticos. Percepção e sentidos: tendências atuais dos estudos semióticos**. Araraquara, 2003. p. 767.



_____. Encanto de Sereia: a permanência de traços arcaicos de imagens de Vênus. In: FUNARI, P.P.A. (org.). **Amor, desejo e poder na Antigüidade: relações de gênero e representações do feminino**. Campinas: UNICAMP, 2003. p. 97-216

MARTINS, Vasco. **A música tradicional cabo-verdiana: a morna**. Praia: ICLD, 1988. V. 1.

_____. "A música cabo-verdiana. Breve introdução". In: **Mar além**. Lisboa: Mar além-GTMRCDP, maio 1999. 2, p. 34-38.

_____. **Navegam os olhares com o voo do pássaro**. Praia: Instituto Caboverdiano do Livro, 1989.

MCDERMOTT, LeRoy. Self-Representation in Upper Paleolithic Female Figurines. **Current anthropology**, vol. 37, n. 2, abril 1996. P. 227-275.

MITCHELL, W.J.Thomas *et al.* *The language of images*. Chicago and London: Chicago UP, 1974.

_____. **Iconology - Image, text, ideology**. Chicago & London: Chicago UP, 1986.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **Poética clássica**. Introdução por Roberta de Oliveira Brandão; tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1981. RAMOS, Ivone Aída Fernandes. *Vidas vividas*. Mindelo: OMCV, 1990.

SALÚSTIO, Dina. **Mornas eram as noites**. Praia: Instituto Caboverdiano do Livro e do Disco, 1994.

SANTOS, Boaventura de Sousa (org.). **Portugal: um retrato singular**. Porto: Afrontamento, 1993 (Cabo Verde: um caso singular de relações sócio-culturais no Portugal colonial, p. 609-628).

SCHOLHAMMER, Karl Eric. Regimes representativos da modernidade. **Alceu**. Revista de Comunicação, Cultura e Política editada pelo Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio. V. 1, n. 2: 28-41, jan-jun. 2001.

SOUSA, Mário Lúcio de. **Sob os signos da luz**. Praia: Spleen, Edições, 1994.

_____. **Nascimento de um mundo**. Praia: Instituto Caboverdiano do Livro e do Disco e Autor, 1991.

SPÍNOLA, Daniel. Mornas eram as noites. In: **Cabo Verde: insularidade e Literatura**. Paris: Karthala, 1998. P. 205-208.

_____. Sementeira, chuva e seca. In: **Cabo Verde: insularidade e Literatura**. Paris: Karthala, 1998. P. 47-56.

TENAILLE, Frank. "Saudade majeure". In: **Révue Noire**. Praia: Bleu Outremer, 10. sept-nov. 1993. p. 47.

WELLEK, René & WARREN, Austin. **Teoria da literatura**. (tradução de José Palla e Carmo) Lisboa: Publicações Europa-América, 1971.



WITCOMBE, Christopher. **Ars history resources**. Disponível em: <http://arthistoryresources.net/ARTHprehistoric.html#general>. Acesso em: jan. 2023.

_____. **Venus of Willendorf**. Apple Books, 2013.



O RETRATO DAS ILHAS E DA INSULARIDADE NA LITERATURA CABO-VERDIANA

Geni Mendes de Brito¹

IFPI - Brasil

A palavra insularidade vem de ilha, insula isolada no meio do mar. As ilhas ocupam um lugar de destaque na imaginação geográfica. São locais com uma poética especial, como dizia Bachelard (1957), e isso explica que circulem na sociedade tantos pressupostos e ideias feitas a respeito da insularidade. Por isso, são também objetos de escrita muito recorrentes na literatura que nunca deixou de fascinar ao leitor viajante. Suas representações são múltiplas em narrativas ficcionais: espaço de isolamento e reconstrução; um lugar acolhedor e materno de sobrevivência ou um lugar de perda, inóspito e prisional, tornando a insularidade um tema nodular na literatura.

No entanto, o espaço da ilha não está presente apenas em histórias de aventura. Qualquer que seja a abordagem sobre a ilha, ela sempre segue esta interação primordial entre o ilhéu e seu espaço, que participa da formação de sua identidade, seja de forma positiva ou negativa, simbolicamente ou comportamentalmente.

¹ Pós-doutora pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra com o projeto intitulado “Retratos das ilhas e da Insularidade na literatura cabo-verdiana”; sob supervisão da professora Doris Wieser. Doutora pelo Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem na Universidade Federal do Rio Grande do Norte-(UFRN), sob orientação da professora Tânia Lima. Realizou mestrado em Estudos Literários pela Universidade Federal do Piauí, sob supervisão do professor Sebastião Alves Teixeira Lopes. Graduada em Letras- especializou-se em língua e cultura inglesa pela Universidade Estadual do Piauí. É autora do livro *Morna, Identidade e Literatura em Cabo Verde* (2024), co-autora de *Literatura e Cultura de Cabo Verde- Navegando pelas Ilhas e pelo Mundo* (2021) e organizadora da *Revista Literária Pixé -Autores da Lusofonia*. Trabalha como tradutora freelancer francês- português/ português/espanhol; ministra cursos de Inglês Técnico Instrumental para discentes do Instituto Federal do Piauí (IFPI), coordena o grupo Litero-Cultural “Vozes da África- caminhos itinerantes”.



A noção de insularidade está diretamente relacionada com a definição de ilha e, consequentemente, desta com o ilhéu. Definida como trecho de terra rodeada de água por todos os lados, ou, ainda, aquilo que está isolado, nesta acepção, o isolamento é uma das expressões possíveis da insularidade que aporta consequências econômicas, sociais e culturais. O espaço insular, que é a delimitação de um elemento primordial, pode também ser representado por um conflito interior, por um *eu* que se contrapõe a outro; ou, ainda, por uma nação que se combate, combatendo por um espaço próprio.

A condição de Ilhéu

Alguns estudiosos apontam que a palavra “insularidade” é um neologismo surgido no século XX para caracterizar os espaços pequenos, ilhas isoladas em função do seu território ou do grau de desenvolvimento relacionados a espaços continentais.

Para Santos (1989), “A insularidade nasce do relacionamento do sujeito com o espaço das ilhas, ou seja, do sentimento de solidão, de nostalgia que o ilhéu experimenta face ao isolamento e os limites da fronteira líquida que o separa do mundo, criando nele um estado de angústia e ansiedade”. (p. 59)

Segundo Veiga (1998), no livro *Cabo Verde, Insularidade e Literatura*, a insularidade, discutida na primeira parte intitulada “O Ciclo do Mar”, se apresenta como uma das principais “[...] colunas da literatura cabo-verdiana” (p. 6). A insularidade está presente na geografia das ilhas que constitui o país, que pode gerar um sentimento de solidão diante do vasto mar, e também no seu clima com longos períodos de seca, na história de Cabo Verde e como questão existencial para o islenho.

Assim, desde a época colonial, no espaço geográfico das ilhas, a insularidade surge como sentimento existencial, de solidão, de nostalgia e de injustiça que o ilhéu experimenta face à sensação de prisão. O cabo-verdiano não se conforma com os problemas sociais que deve suportar e dos quais é vítima. A imagem do isolamento e da tragédia de uma pequena ilha, sempre em confronto com o mar, “[...] agiganta no ilhéu os sonhos, agudiza a saudade do desconhecido e do longe, sobretudo, na alma do poeta” (Santos, 1989, p. 61) ou dos vários poetas e das suas “[...] relações de amor com o cenário que eles percorrem” (Salústio, 1998, p. 35). Salústio afirma que “[...] a literatura cabo-verdiana revela o cabo-verdiano a ele próprio, que só se compreende na insularidade” (Salústio, 1998, p. 42).



Nessa senda, e a partir dos diferentes olhares e interpretações de viajantes e aventureiros que circulam pelas Ilhas de Cabo Verde, pela atração pelo “outro lugar”, assim como pela busca de inspiração literária, neste artigo trazemos “a imagem das ilhas e da insularidade” a partir da sua história social, cultural, antropológica e literária presente no “Retrato das Ilhas e da Insularidade na literatura cabo-verdiana”, nalgumas obras dos escritores Dina Salústio, José Luís Hopffer Almada, Eileen Barbosa e Vera Duarte.

Assim, chegar às ilhas, esse “Arquipélago da Paixão” (Título do livro *O Arquipélago da Paixão*, de Vera Duarte, de 2001), esse lugar misterioso, do desejo e da descoberta, da partida e da chegada, da saudade e solidão, é a questão que se coloca ao cabo-verdiano como processo de encontrar a sua própria identidade através da relação simbólica que estabelece com a alteridade.

Os sentimentos do sujeito insular são reflexos do seu consciente, de sua vivência íntima e coletiva dentro de um espaço e de um tempo. Nesse contexto, o fator geográfico e climático do arquipélago e o confronto do sujeito com o mar marcam a “[...] sentimentalidade e a maneira de estar” (Santos, 1989, p. 61) do cabo-verdiano. Esse sentimento de solidão e de nostalgia que o cabo-verdiano experimenta face ao isolamento imposto pelo mar, que separa as ilhas do arquipélago do resto do mundo, provoca no ilhéu um estado de angústia e de ansiedade que o leva a sonhar com outros horizontes além-mar.

A escrita dos autores cabo-verdianos aqui selecionados, Dina Salústio, José Luís Hopffer Almada, Vera Duarte e Eileen Barbosa, trazem o testemunho e a contribuição através de seus textos para a reflexão crítica da história e formação identitária crioula cabo-verdiana.

Nas obras escolhidas desses autores é possível analisar e comparar os elementos ligados ao conceito de “ilha e insularidade”, observados nos contos, crônicas, poesias e romances, em que são refletidas as tradições, as relações interpessoais, a vida e os problemas cotidianos de homens e mulheres que habitam no Arquipélago.

Em todos os autores elencados há uma preocupação em falar sobre os aspectos culturais das ilhas ou sobre o ato de escrever sobre elas, sobre a “condição de ilhéu”, refletindo, principalmente, a figura do mestiço, essa junção da África e Europa nas ilhas. O ilhéu é, portanto, esse ser misto e novo, em um lugar diferente, procurando a sua essência, numa linguagem nova e única. Contudo, resta ainda a questão: o que é ser ilhéu?



Ao ser questionada, em entrevista, sobre “ser mulher, escritora e viver na condição de ilhéu”, a poeta e ensaísta Vera Duarte pontua que ser ilhéu lhe traz a “[...] sensação de isolamento, de ilhada, que a acompanha a vida inteira e se projeta na nossa idiossincrasia, com alguma angústia, que comporta sempre a sensação de prisão” (V. Duarte, comunicação pessoal, 8 de setembro de 2024). A autora afirma ainda que “[...] é também da ilha que olhamos para o mundo e o microcosmo da ilha dá-nos a sensação de estarmos no centro do mundo” (V. Duarte, comunicação pessoal, 8 de setembro de 2024). E completa: “É algo que não se explica muito bem. Como não se explica muito bem a paradoxal situação que se encontra espelhada nas duas frases aparentemente antagónicas, que, no entanto, são o apanágio de viver na ilha: “O desespero de querer partir e ter que ficar e o querer ficar e ter de partir” (V. Duarte, comunicação pessoal, 8 de setembro de 2024).

Para Duarte (2013), ser cabo-verdiana e ser ilhéu exige um comprometimento e o respeito com a terra, com as origens e, mesmo que se dispersando em ilhas distintas, “[...] Cabo Verde é a Pátria do milho, do desejo da chuva e do suor de seus habitantes, é a Pátria que não pode jamais prescindir da cidadania de seus filhos e suas filhas” (Duarte, 2013, p. 14).

O fato das ilhas serem territórios diminutos, totalmente rodeados por água, cuja localização poderá encontrar-se a grande distância de outras áreas emersas, pode provocar emoções contraditórias entre os diferentes tipos de atores dos espaços insulares. Nesse contexto, nessa vastidão do mar, que se estende para além da linha do horizonte, a escritora cabo-verdiana Dina Salústio (2018) pontua que “O desafio para refletir sobre a condição de ilhéu força-nos a olhar sobre Cabo Verde e suas gentes e a entendê-los para além dos limites, procurando entender as motivações, as fragilidades e os mistérios que se querem guardados” (p. 90).

Na literatura cabo-verdiana a ilha é um tema recorrente que remete para a simbólica insular, manifestando-se como erupção onírica que emana quer do inconsciente pessoal, quer do inconsciente coletivo. Para Veiga (1998), a “[...] insularidade isleña afigura-se como o resultado da luta e dos desafios que nascem no próprio chão das ilhas [e, nesse reencontro] [...] da água com a terra, do homem com o mar, [o projeto literário] [...] ganha forma e conteúdo”. (p. 9).

Daí que se pretenda que o ilhéu, em geral, receia não o mar em si, mas o que pode vir do mar, porque os perigos que os espreitam chegam sempre por essa via.

No livro intitulado *a Insularidade na literatura cabo-verdiana* (1998), Salústio (1998) afirma que “[...] qualquer tentativa de abordar a literatura cabo-verdiana



implica entrar, por opção ou descuido, no cenário que moldou e marcou Cabo Verde” (p. 33). A autora ainda pontua que “[...] antes de qualquer outra visão, surge-nos o mar enorme, sem fim, ditando o rumo, traçando rotas, revelando distâncias, marcando o silêncio” (Salústio, 1998, p. 33).

Essas imposições “[...] definem as relações entre a ilha e o ilhéu” (Salústio, 1998, p. 33), que no conjunto a autora denomina de “insularidade” (Salústio, 1998, p. 33), ou seja, este “[...] ter de conviver em um espaço igual e parado, [...] forçando o ilhéu à necessidade de explorar até a exaustão o realismo do cenário envolvente com seus variados contornos e reparos” (Salústio, 1998, p. 34). A autora salienta que:

O realismo para o ilhéu é o que ele vê, o que projecta e o que fantasia no cheiro do mar que o isola do resto do mundo, e em espasmos de angústia ou em tons de inconcebíveis alegria, curte a espera, e em atitude quase mítica entrega-se desarmado e só a insularidade, relação e sentimentos, que constituem um autêntico maná, matéria prima para a escrita. (Salústio, 1998, p. 34)

Escrever sobre a insularidade é retratar a relação entre o ilhéu e o cenário que ele percorre, por exemplo, o mar que o envolve, deixando-o frágil, indeciso, o que Barbosa (1941) traduz nos versos: “... O drama do mar/o desassossego do mar/ sempre, sempre/ dentro de nós” (p. 30).

O mar, mencionado na poesia de Barbosa (1941), é um símbolo que evoca uma das características mais marcantes da sociedade e da cultura cabo-verdiana: a insularidade, que, numa primeira instância, conforme Salgado (2009, p. 164), “[...] pode ser apreendida a partir do isolamento geográfico e existencial experimentado pelo ilhéu, da solidão daí decorrente, que encontra ecos e desdobramentos na humana condição em qualquer parte do globo”.

Para o poeta e ensaísta José Luís Hopffer Almada (J. L. H. Alamada, comunicação pessoal, 21 de agosto de 2024), o sentimento de insularidade começa com a sensação de isolamento geográfico. E afirma: “[...] há de fato este sentimento de isolamento cercado, primeiro, por montanhas e vales, seguido pelo mar” (J. L. H. Almada, comunicação pessoal, 21 de agosto de 2024). O autor considera: “[...] minha poesia não reflete a insularidade, escrevo uma poesia de costa para o mar” (J. L. H. Alamada, comunicação pessoal, 21 de agosto de 2024), e explica que sua vivência poética não retrata o mar e o impacto que este causa no ilhéu, mas procura mostrar o que os outros dizem e escrevem sobre a insularidade em suas obras.



Almada expõe ainda que [...] “não existe insularidade enquanto vivência pessoal” (J. L. H. Alamada, comunicação pessoal, 21 de agosto de 2024) , ou seja, “[...] não existe insularidade no sentido de um indivíduo que cresce em um sítio cercado pelo mar sentindo-se em uma prisão” (J. L. H. Alamada, comunicação pessoal, 21 de agosto de 2024) . E conclui: “Podemos dizer, por exemplo, que a cidade de Assomada [cidade sede do concelho de Santa Catarina, no interior da ilha de Santiago, que fica a 44 km para norte da cidade da Praia, capital do país] é um sítio de todas as insularidades, pois essas são construídas à beira mar” (J. L. H. Alamada, comunicação pessoal, 21 de agosto de 2024) . Todo o trabalho poético desse autor se integra numa linha de preservação patrimonial.

Em sua prosa-poética, José Luís Hopffer Almada aborda o passado, o presente e um vislumbre do futuro. Esse autor “[...] abarca uma infindável visão, analisada de múltiplos ângulos, do devir africano” (Almeida, 2022, p. 4).

Dando prosseguimento sobre a temática “ilha e insularidade”, a relação do ilhéu com a insularidade é também marcada “pelo sentimento de injustiça” de isolamento, da partida e da chegada, da solidão e da angústia daquele “[...] que ficou na terra, sonhando espaços, viagens e mundos” (Salústio, 1998, p. 36). A autora explica que:

Um ilhéu de Cabo Verde, qualquer um, no convívio diário com estas ilhas, naturalmente olha para o céu – para onde mais, se ele toca o mar? e questiona a injustiça de que foi alvo, de que estas terras são alvo, ao serem condenadas a um esforço desumano para que a sua população sobreviva. (Salústio, 1998, p. 35)

Para Dina Salústio (D. Salústio, comunicação pessoal, 12 de janeiro de 2025) é injusto, sim, não terem água e comida suficientes; é cruel serem obrigados a deixar as ilhas para trabalhar fora, para sobreviverem. E em tom de denúncia acrescenta:

É injusto sermos tão pobres e nos forçarmos a acreditar que o pouco que a maioria consegue já é Bom. Não é justo que passemos a ideia de que a partida e a chegada são o começo do nosso oásis, quando são apenas pedaços de lágrimas de quem não pode chorar. (D. Salústio, comunicação pessoal, 12 de janeiro de 2025)

A autora conclui seu pensamento e afirma:

No entanto, a vida precisa seguir a trilha e esquecemos a seca, a pobreza de grande parte da população, a falta de ambição generalizada e abraçamos a poesia da insularidade e a transformamos num sonho,



sabendo que tudo foi e é injusto com estas maravilhosas ilhas. E assim vamos vivendo. (D. Salústio, comunicação pessoal, 10 de setembro de 2024)

Conforme Henriques (2009, p. 13-14), “[...] as certezas categóricas e definitivas sobre as ilhas e a condição insular estão associadas a conceitos negativos, como isolamento e solidão, separação e afastamento, fechamento e aprisionamento”. Entretanto, essa visão nem sempre corresponde à realidade, uma vez que o sentimento insular varia de pessoa para pessoa, segundo realidades e contextos geográficos. Nesse caso, é importante conhecer os valores e projetos individuais e coletivos de um território insular, o modo de vida do povo e suas condições sociais.

Ao ser questionada sobre o sentimento que nutre em viver numa ilha, Eileen Barbosa (2019) responde que “Ser da ilha” tem como primeiro sabor o mar, como paisagem e como limite. Na sua crônica intitulada “Ser da Ilha”, Eileen Barbosa relembra que ser da ilha era “explorar praias recônditas”. Era escalar montes, descer ravinhas, para encontrar as águas mais cristalinas, os peixes mais coloridos que podiam agarrar-lhes com as mãos:

[...] O mar era também o caminho a ser percorrido até as outras ilhas. A autora destaca a ilha de Santo Antão, uma grande ilha que a compara a “um pai, um rochedo inabalável que raríssimas vezes o nevoeiro conseguiu cobrir e que nos foi mostrando o seu desenvolvimento pelas luzes”. (Barbosa, 2019, p. 67)

Para a jovem autora cabo-verdiana, ser da ilha é: “sentir a angústia da pequenez ao contrário. É está num continente e nos sentirmos abafados pela grandeza da extensão de terra que parece não acabar, e onde o mar não tem umas ilhas de enfeite, mesmo à nossa frente, ornamentando os pores do sol” (Barbosa, 2019, p. 70)

E acrescenta: “Santo Antão será sempre a nossa ilha da nossa infância exploradora”. [...] “Ser da ilha [...] sempre implicou uma emigração escolhida ou forçada” (Barbosa, 2019, p. 68). E questiona: “[...] existirá alguém, de entre nós, que não viu ninguém partir para a terra-longe”? (Barbosa, 2019, p. 68).

A questão da insularidade e da relação dessa com a identidade do cabo-verdiano vai mais além dos quilômetros e do isolamento físico que separa as ilhas das fronteiras terrestres com outras nações. O sentimento de insularidade cabo-verdiana como isolamento é o resultado das adversidades que as ilhas protagonizaram desde o período colonial (quando foram duramente exploradas).



Mesmo após sua independência em 1975, essas adversidades não cessaram por não haver uma preparação que proporcionasse uma autonomia confortável e promissora para os habitantes do arquipélago.

Para essa situação, Dina Salústio (1998) aponta a “viagem” como solução, e questiona: “[...] que outro destino para as ilhas, para o ilhéu?” (p. 40). A partir desse contexto, surgem as razões que motivam o cabo-verdiano a deixar sua terra, sua ilha, em busca de melhor qualidade de vida, em outros territórios, impulsionando a emigração, tão presente e intensa na vida do cabo-verdiano.

Para além do contexto histórico, social, cultural e político que a insularidade gera para os habitantes da ilha, ela, além de enriquecer a literatura cabo-verdiana, contribui para a afirmação da identidade do ilhéu, seja regional seja nacional. Para os cabo-verdianos que emigraram para diferentes zonas continentais, sua relação com a terra natal, com seu ambiente insular, nem sempre se perde ou se deteriora; pelo contrário, é reforçada pelos laços culturais que os unem. E essa é a proposta da escritora Vera Duarte (2019) quando afirma: “E acredito agora, que paradoxalmente, a dimensão continental está ínsita na condição de ilhéu. Pois se é verdade que quero partir para a aventura continental também é verdade que nunca o faria se não fosse na perspectiva do regresso” (p. 236).

A autora deixa claro que, subjetivamente e no contexto cabo-verdiano, a insularidade é uma percepção do espaço telúrico, da “terra-mãe” e da consciência de uma identidade, “[...] resultado da luta e dos desafios nascidos do chão das ilhas” (Veiga, 1998, p. 9). Duarte (2019) ainda reafirma: “Sou a mais impenitente habitante da ilha pois ela vive em mim desde o momento que divisei o mar e o céu da janela do meu quarto” (p. 240). E acrescenta: “[...] a ilha irá sempre comigo pois essa é a fundamental condição de ilhéu: ser ilha cercada de mar ainda que no continente” (p. 240).

Ao ser questionada sobre o “ser ilha”, Salústio (2018) completa: “Somos uma ilha [...] e o que nos caracteriza é sabermos que as ilhas se movem e têm olhos, [...] e essas ilhas se fundem com o ilhéu e o seu destino, onde os nomes, a história e os aniversários se misturam, onde a ironia e a dor se confundem”. (pp. 94–95)

E finaliza afirmando que “[...] o ilhéu entre uma ilha e outra, o cheiro da noite, o silêncio, a solidão... ser mar, ser ilhéu, ser ilha é algo mais do que humano, é simplesmente divino” (p. 96).



Considerações finais

A modo de conclusão, tomo de empréstimo as palavras da escritora cabo-verdiana Dina Salústio (2019) que pontua: “O desafio para refletir sobre a condição de ilhéu força-nos a um olhar sobre Cabo Verde e suas gentes” (p. 37). Nesse sentido, reforça em mim, enquanto pesquisadora, que os estudos sobre as ilhas sempre exerceram um papel muito relevante em diferentes segmentos sociais, na economia, na política, na literatura principalmente. Contudo, simultaneamente, as ilhas são também apontadas como espaços condenados a não viabilidade e à vulnerabilidade econômica crônica, caso dos pequenos Estados insulares em desenvolvimento.

Percebe-se, contudo, que ainda predomina certa inexistência de análises literárias de conjunto sobre a questão “ilhas e insularidade” e sua relação com as questões geográficas, psicológicas, sentimentais que ligam o “ilhéu à ilha”, razão que justifica esta leitura a diferentes escalas. Além do mais, este estudo me abriu espaço para que se possa fazer uso de métodos, técnicas e olhares diferenciados, permitindo, assim, leituras complementares, mas também diferenciar padrões sistemáticos de idiosincrasias e particularismos, constituindo, sem margem de dúvidas, uma aventura complexa demais para ser minimamente resolvida ao nível deste modesto contributo para o esclarecimento hermenêutico do tema “retrato das ilhas e insularidade na literatura cabo-verdiana”, mas afiguram-se as balizas referenciais antropológicas, históricas e culturais em que nos situamos.

Nesse contexto, este artigo buscou privilegiar um enfoque predominantemente literário, que o tema “O retrato das ilhas e da insularidade na literatura cabo-verdiana” levanta, podendo ser enquadrado, por isso, no âmbito social, psicológico, histórico, e cultural vivenciado pelos ilhéus de Cabo Verde.



Referências

- ALMEIDA, J. F. de . Dez notas sobre Deflagrações de José Luís Hopffer C. Almada. **Expresso da ilhas**. Recuperado em 9 de outubro de 2022, de <https://expressodasilhas.cv/opinio/2022/03/08/dez-notas-sobre-deflagacoes-de-jose-luis-hopffer-c-almada/78995.-2022>.
- BACHELARD, G. **La poétique de l'espace**. PUF, 1957.
- BARBOSA, E. A. Ser da Ilha. In: C. Tolentino; C. Gomes; A. V. C. Lopes; A. Monteiro (Coords.), **O ilhéu de Cabo Verde**. (Coleção Estudos e Documentários, 24, pp. 67-70). Universidade Católica Editora, 2019.
- BARBOSA, J. Poemas do mar. In: J. Barbosa. **Ambiente Poemas** (pp. 30-31). Minerva de Cabo Verde, 1941.
- DUARTE, V. **O arquipélago da paixão**. Artiletra, 2001.
- DUARTE, V. **A palavra e os dias - crônicas**. Nandyala, 2013.
- DUARTE, V. A condição de ilhéu. In: C. Tolentino; C. Gomes; A. V. C. Lopes; A. Monteiro (Coords.), **O ilhéu de Cabo Verde** (Coleção Estudos e Documentários, 24, pp. 229-240). Universidade Católica Editora, 2019.
- HENRIQUES, E. **Distância e conexão**: Insularidade, relações culturais e sentido de lugar no espaço da Macaronésia. Instituto Açoriano de Cultura e Centro de Estudos Geográficos da Universidade de Lisboa, 2009.
- SALGADO, M. T. **O conto cabo-verdiano hoje**: narração, memória e ironia. Scripta, 13(25), 163-171, 2009.
- SALÚSTIO, D. **Insularidade na literatura cabo-verdiana**. In: M. Veiga, Insularidade e Literatura (pp. 33-34). Karthala, 1998
- SALÚSTIO, D. Condição de ilhéu. In: D. Salústio. **Filhos de Deus — Contos e Monólogos** (pp. 90-101). Biblioteca Nacional de Cabo Verde, 2018.
- SALÚSTIO, D. A condição de ilhéu. In: C. Tolentino, C. Gomes, A. V. C. Lopes & A. Monteiro, **O ilhéu de Cabo Verde**. (Coleção Estudos e Documentos 24, pp. 38-44). Universidade A Católica, 2019.
- SANTOS, E. R. dos. **As márcaras poéticas de Jorge Barbosa e a mundividência cabo-verdiana**. Caminho, 1989.
- VEIGA, M. **Cabo Verde**: insularidade e Literatura. Karthala, 1998.



ENTRE FRONTEIRAS E IDENTIDADES: UM OLHAR PECULIAR SOBRE A DIÁSPORA CABO-VERDIANA EM O VISTO, DE ONDINA FERREIRA

Roberta Maria Ferreira Alves¹

UFVJM - Brasil

*Trago no sangue as marés...
E o movimento dos ventos.
Trago no peito as lembranças
Dos que partiram sofrendo.*

JORGE BARBOSA (1988)

O deslocamento

Nas linhas melódicas do Poema da Diáspora, de Jorge Barbosa (1988), escolhidas como epígrafe desta reflexão, observa-se uma profunda ligação entre o sujeito lírico e os elementos naturais, como o mar e o vento, que representam o fluxo contínuo da vida insular e o fenômeno da diáspora. A metáfora “trago no sangue as marés” indica que o deslocamento é uma parte fundamental da identidade cabo-verdiana, algo intrínseco e inevitável. Tais como as “marés” que nos

¹ Professora no Instituto de Ciência e Tecnologia (ICT) da Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri (UFVJM), coordenadora do Grupo de Estudos Estéticas Diaspóricas (GEED) e Integrante da comissão editorial do *literÁfricas*.



remetem ao ciclo incessante de partidas e retornos, desenhando a movimentação populacional como uma condição permanente.

A expressão “movimento dos ventos” expande essa noção, simbolizando as forças externas e incontroláveis que impulsionam a migração. Os ventos, além de atuarem como agentes de transformação, também causam afastamento, conduzindo o indivíduo para longe de sua terra natal, assim como muitos cabo-verdianos que, ao longo da história, emigraram devido a circunstâncias adversas.

Nos versos “trago no peito as lembranças / dos que partiram sofrendo”, Barbosa enfatiza o caráter coletivo da diáspora, cujas “lembranças” destacam o peso da memória e da saudade, sentimentos que afetam tanto os que partem quanto os que permanecem. Enquanto o verbo trazer, na primeira pessoa do presente do indicativo, “trago” sugere uma carga emocional que o sujeito carrega consigo, o gerúndio do verbo sofrer encerra o “sofrimento” daqueles que partiram refletindo as dores históricas associadas à migração forçada, ao exílio e à busca por uma vida melhor.

Esses versos elencados, em nosso modo de pensar, condensam o sentimento de desarraigo e perda que permeia a experiência diaspórica cabo-verdiana, ao mesmo tempo, em que valorizam a memória e a conexão afetiva com a terra natal. Um conjunto de palavras capazes de expressar a coexistência de deslocamento e saudade, elementos essenciais da personalidade de um povo historicamente moldado pela diáspora.

Cabo Verde, situado na costa ocidental da África, possui uma trajetória marcada pela colonização portuguesa, pelo tráfico transatlântico de escravizados e pela migração forçada de africanos. Esses fatores históricos, aliados às condições geográficas do arquipélago, resultaram na formação de uma essência mestiça profundamente singular. Quando refletimos sobre esse país insular, somos remetidos a um mosaico cultural, que espelha a fusão de influências históricas, sociais e culturais. A diáspora, elemento central nesse processo, é parte fundamental da caboverdianidade, uma noção que se sustenta na diversidade, resistência e adaptação. Tal essência individual revela-se nas artes, na música, nas tradições e nos costumes que, mesmo permeados pela herança colonial, trazem à tona uma rica ressignificação de experiências compartilhadas. Assim, esse país se apresenta como uma síntese vibrante da interação entre múltiplas vozes, sendo a sua forma de ver e viver no mundo o reflexo da complexa dinâmica entre memória, cultura e resiliência.



O processo de diáspora, tão central na história desse país, foi uma necessidade imposta por fatores como a escassez de recursos naturais e a pobreza, que levaram à migração massiva dos cabo-verdianos para várias partes do mundo, especialmente para a Europa e as Américas. Esse procedimento é parte intrínseca da caboverdianidade, como observa o teórico Stuart Hall (2019) ao discutir posturas de seres diaspóricos, salienta que elas não são fixas, mas sempre em construção, marcadas por deslocamentos e cruzamentos culturais. Para os ilhéus, essa experiência gerou uma cultura híbrida, constantemente negociada entre o local e o global.

No campo literário, a diáspora se manifesta como um espaço de reflexão e crítica sobre a identidade e a saudade, conceitos recorrentes na obra de escritores como Baltasar Lopes, um dos fundadores da modernidade literária cabo-verdiana. O sentimento de “morabeza” que expressa a hospitalidade e a melancolia associada à terra natal, é amplamente discutido, remetendo à ideia de “exílio” que Said (2007) explora em seus estudos pós-coloniais. Esse deslocamento físico e simbólico possibilita, portanto, uma literatura que, longe de ser apenas local, ecoa temas universais, como a pertença, o afastamento e a busca por raízes tradicionais na fragmentação.

Consequentemente, a cultura cabo-verdiana, fortemente influenciada pelas idas e vindas de sua diáspora, apresenta-se como uma síntese dinâmica e plural, na qual tradições orais e escritas coexistem e as vozes da terra natal se misturam com as experiências transnacionais. Essa literatura diaspórica não só preserva a memória da origem, como também a transforma, ressignificando o conceito de lar em um contexto de movimento constante.

Diante do que foi exposto, nossa proposta de estudo tem como *corpus* o conto O Visto, de Ondina Ferreira, que de uma forma muito singular, nos permite refletir sobre a complexidade da experiência diaspórica cabo-verdiana, levantando questões sobre identidade, pertencimento e as barreiras enfrentadas pelos migrantes. Partimos da seguinte questão para conduzir nossa análise: como essa narrativa reflete as dinâmicas sociais, culturais e emocionais que moldam a vida dos ilhéus no exterior e daqueles que ficam no país, e de que forma essas experiências podem ser entendidas à luz de teorias contemporâneas sobre diáspora e construção de si?

Para alcançarmos respostas ou mais caminhos a serem seguidos, este artigo tem como objetivo central analisar a representação do deslocamento populacional em O Visto, destacando as experiências e desafios enfrentados



pela personagem ao longo de sua jornada. Também nos propomos a investigar as tensões entre a consciência de si enquanto sujeito e pertencimento presentes na narrativa, considerando as influências culturais e sociais que moldam a vida dos migrantes e ou daqueles que ficam à espera em sua terra natal. A obra será relacionada a teorias sobre diáspora e identidade, com ênfase nas contribuições de autores como Hall (2019), Bhabha (1994), Said (2007) que oferecem um contexto teórico para as experiências narradas, enquanto as teorias de Foucault (2021), Gilroy (2001) e Mbembe (2018) nos ajudam a compreender dinâmicas da diáspora e relações de poder. Por sua vez Bourdieu, nos permite perceber como gostos, práticas e trajetórias individuais são moldados por estruturas sociais de poder, capital e *habitus*. Por fim, a reflexão abordará a relevância do conto para a compreensão das dinâmicas migratórias contemporâneas e das personalidades híbridas, evidenciando a intersecção entre a literatura e a realidade social dos insulares na disseminação populacional.

Acreditamos que nossa leitura desta “estória” seja importante instrumento para ampliar a compreensão de algumas *nuances* da diáspora cabo-verdiana, especialmente em um contexto global em que migrações forçadas se tornam cada vez mais comuns. Um espaço rico para investigar como a identidade é formada e reformulada em face das adversidades, como o preconceito, a saudade e a busca por melhores condições de vida. Além disso, ao relacionarmos a narrativa às teorias diaspóricas, possibilitamos uma expansão na discussão sobre a construção identitária em um mundo em constante mudança, contribuindo para os estudos literários e sociais contemporâneos.

A autora

Ondina Maria Fonseca Rodrigues Ferreira, conhecida também sob o pseudônimo Camila Mont’Rond nasceu em 1946, uma cidadã do mundo, pois nasceu a bordo do navio Guiné, a caminho de Lisboa.

Segundo o sítio **Barros Brito** (2024), a autora possui uma sólida formação acadêmica em Filologia Românica e Mestrado em Ciências da Educação, atuando como professora e palestrante no meio acadêmico. Colabora com jornais e revistas literárias de língua portuguesa e publicou as obras **Amor na Ilha e Outras Paragens** (2001) e **Ponto de Partida e Outros Contos** (2001), **Maria Helena Spenser’96 Contos, Crônicas e Reportagens** (2005) e **Baltasar Lopes da Silva e a Música** (2006) refletindo sua conexão com a cultura cabo-verdiana. Sua experiência como Diretora Executiva do Instituto Internacional da Língua Portuguesa (IILP), na



cidade de Praia, entre 2001 e 2004 e como professora de literatura portuguesa e cabo-verdiana destaca seu compromisso com a promoção da Língua e da Literatura, consolidando seu papel no cenário literário e educacional.

A escrita de Ondina Ferreira é caracterizada por uma combinação de realismo e simbolismo, com uma forte ênfase na linguagem poética e evocativa. Suas narrativas refletem uma profunda sensibilidade para as matizes da vida cabo-verdiana, explorando temas como a emigração, a identidade cultural e a resiliência diante das adversidades. Ferreira utiliza uma linguagem rica e detalhada, que convida os leitores a mergulhar na complexidade das experiências humanas e sociais. Seu estilo é marcado por uma mistura de elementos cotidianos, e míticos, regados com doses assertivas de ironia, criando uma tapeçaria literária que celebra a riqueza cultural de Cabo Verde.

O conto, uma leitura

Conforme declara Gomes em seu texto Possíveis leituras do conto O Visto, de Ondina Ferreira publicado na **Revista Crioula** em 2016, o enredo da narrativa tem como base a história de Dona Victória Maria Barbosa Avelino Medina do Sacramento Teixeira, uma mulher da Ilha do Fogo que após a Revolução dos Cravos em 1974², sua família, como tantas outras, enfrenta uma crise econômica e social, perdendo suas posses e um enfrentamento forçado com a Reforma Agrária. Dessa maneira, a protagonista, utiliza o casamento com João Teixeira, um cabo-verdiano que mora nos Estados Unidos da América (EUA), para tentar salvar o sobrado da família.

A narrativa se desenvolve a partir de uma tentativa de uma fogueense obter o visto para visitar seu marido nos EUA, permitindo que o leitor reflita sobre temas como a resistência, a persistência e a busca pela sobrevivência e uma qualidade melhor de vida através da diáspora.

Contado em 3ª pessoa, por um narrador onisciente, o conto é iniciado com o desapontamento gerado em Dona Victória na sala de espera da Embaixada:

Por essa não esperava D. Victória. Pensava ela que este tipo de atendimento seria pessoal, privado. Aliás, fora seu entendimento de que tudo se passaria entre ela e o Cônsul da Embaixada, ou funcionário

2 A Revolta dos Cravos, em 25 de abril de 1974, derrubou a ditadura salazarista em Portugal e abriu caminho para a independência de Cabo Verde. O movimento, marcado pela resistência pacífica, impactou profundamente a literatura cabo-verdiana, que passou a explorar novas matizes de liberdade, identidade e reconstrução nacional.



que se ocupava dessa questão, e não da forma como fora conduzido o diálogo da entrevista para a obtenção do Visto.

A sala de espera da Embaixada parece-lhe particularmente cheia, naquela terça-feira de Novembro, dia marcado para a vez dela. [...] Foi quando se apercebeu do antifalante difundindo para a sala a conversa do candidato que acabara de entrar para o gabinete das entrevistas. (Ferreira, 2006 p.115)

A passagem destaca a intersecção entre o individual e o coletivo na experiência da diáspora. D. Victória, ao esperar um atendimento pessoal na Embaixada, reflete o desejo de tratar assuntos íntimos de forma privada. No entanto, a realidade da sala de espera, cheia de outros candidatos e o uso do antifalante que expõe suas conversas, revela como sua experiência se torna parte de uma busca coletiva.

Essa situação evidencia a universalidade da luta dos migrantes por oportunidades e um futuro melhor. Embora cada pessoa tenha sua própria história e motivos para migrar, todas compartilham a vulnerabilidade e a esperança em um ambiente impessoal. Assim, a passagem ilustra como a busca por um visto simboliza não apenas anseios individuais, mas também um esforço coletivo por segurança e reconhecimento em meio aos desafios da diáspora.

Em reflexões bem próprias a personagem questiona: “Cheirou-lhe a algum tipo de intimidação ou mesmo de humilhação, aquele aparato. Faria parte da pouca consideração que o país do dólar nutria pelos outros?” (Ferreira, 2006 p.115). Na reflexão da personagem transborda a sensação de intimidação e humilhação que ela sente diante do aparato burocrático da Embaixada, e essa experiência pode ser analisada à luz da teoria de Stuart Hall (2019) sobre identidade e representação. Hall argumenta que ela é moldada por relações de poder e pela forma como os indivíduos são representados em contextos sociais e culturais.

Por outro lado, em **Necropolítica** (2018), o diálogo se estabelece pelo poder exercido pela Embaixada, representada pelo Cônsul e o sistema que regula a mobilidade. Mbembe explora como o controle sobre a vida e a morte — ou a capacidade de determinar quem pode viver ou morrer, ser incluído ou excluído — é uma extensão do poder colonial. No conto, esse espaço atua como um local de controle, onde os corpos de migrantes são submetidos à avaliação de quem merece ou não o visto, sendo tratados como suspeitos, capazes de mentir para obter a possibilidade de entrar na “terra prometida”. O fato de a protagonista sentir-se desrespeitada e humilhada no processo de entrevista para o visto ilustra



o tipo de poder opressivo que o camaronês descreve, no qual o Estado exerce seu domínio sobre aqueles que buscam mobilidade.

Nesse caso, a referência ao “país do dólar” sugere um contraste de poder e *status*, onde a cultura dominante exerce uma forma de controle sobre aqueles que buscam suas portas. A coação sentida por D. Victória pode ser interpretada como uma manifestação das dinâmicas de desigualdade que permeiam as relações entre países desenvolvidos e os em desenvolvimento. O aparato burocrático, ao invés de representar uma via de acesso e oportunidades, torna-se um símbolo de desconsideração e desumanização.

Além disso, indica que ela percebe a falta de respeito do sistema em relação à sua essência como um ser diaspórico. Essa experiência não é apenas pessoal, mas ressoa com a vivência coletiva de muitos que se sentem desvalorizados e marginalizados em processos semelhantes. A crítica implícita à forma como o “país do dólar” trata os outros revela a fragilidade das individualidades construídas em contextos de diáspora, na qual a busca por reconhecimento e dignidade frequentemente esbarra em estruturas que perpetuam desigualdades e preconceitos. Ilustrando, portanto, como a busca por um visto não apenas como uma questão burocrática, mas como um reflexo das tensões identitárias e sociais que afetam profundamente a experiência do migrante, colocando em evidência a necessidade de repensar as relações de poder e representação na construção da identidade na diáspora.

A sensação de exposição pública na entrevista para a obtenção do visto pode ser analisada à luz de Michel Foucault e suas discussões sobre vigilância e poder, especialmente em **Vigiar e Punir** (2021). Foucault destaca como o poder moderno se manifesta por meio de técnicas de observação e controle, que podem ser sutis e estarem integradas em instituições aparentemente neutras, como embaixadas. A presença do antifalante que divulga conversas privadas para a sala de espera evidencia uma forma de vigilância pública, na qual os indivíduos são expostos, retirando o caráter privado e pessoal que D. Victória esperava.

Além disso, Pierre Bourdieu, em suas reflexões em **A Distinção: Crítica Social do Julgamento** (2021), podem ser úteis para compreender as expectativas da personagem quanto ao atendimento, visto que as classes sociais moldam percepções de tratamento diferenciado e privilégio. D. Victória, oriunda de uma classe social que outrora gozava de privilégios, espera discricção e tratamento privilegiado, sente-se desconfortável ao ser tratada de forma “comum”, o que revela o choque entre suas expectativas e a realidade.



Durante a entrevista, o funcionário faz uma série de perguntas básicas em busca de respostas claras e objetivas. No entanto, a protagonista se empenha em explicar detalhadamente seus objetivos e intenções. Ela deseja permanecer pouco tempo, mas o Cônsul desconfia que, uma vez imersa na riqueza do país que representa, ela não retornará a Cabo Verde. Um pouco incomodada com a situação a personagem declara:

“Oiça uma coisa, senhor cônsul, o entendimento ou não da questão, tal como eu lha estou a explicar, é problema seu. Apenas lhe repito que a entrada em seu país por mim pretendida é de visitante. Não tenciono e nem quero, repito, nem quero outra coisa!” (Ferreira, 2006, p.117)

Embora seja uma pessoa que se colocará em trânsito, a protagonista orgulha-se de suas origens. Ainda que deseje conhecer a terra prometida, os Estados Unidos, ela não acredita que isso signifique se esquecer de quem é e de onde vem. Para ela, não se trata apenas do sobrenome Teixeira; ela é Victória Maria Barbosa Avelino Medina do Sacramento Teixeira, e seu nome completo simboliza sua gente e suas tradições.

Apesar dos argumentos da fogueuse o funcionário estadunidense insiste, o que gera um imbróglio, criando um desconforto e uma agressividade que a faz verborragicamente expor uma história particular, mas repleta de representatividade:

Gritou ela em tom peremptório – Vai ter que me ouvir e vou continuar: Nunca em tempo algum, passou-me pela ideia de emigrar para lá. Por quê? Por várias razões, das quais, só posso explicar aquelas que me são familiares e culturalmente explicáveis. (Ferreira, 2006, p.118-119)

O trecho revela a determinação da protagonista em afirmar sua identidade e resistir à mudança de país e cultura, destacando sua conexão com suas raízes culturais. O tom peremptório sugere a necessidade de ser ouvida em um contexto que desumaniza migrantes. Sua recusa em considerar a emigração para os Estados Unidos reflete uma crítica às expectativas que veem a migração como a única solução para melhores condições de vida. Ao afirmar que suas razões são “familiares e culturalmente explicáveis” ela enfatiza a importância da herança cultural e da família na formação de sua identidade, sublinhando a complexidade da diáspora e como as decisões de migrar ou permanecer são moldadas por experiências e conhecimentos pessoais.

A relação entre a tradição cabo-verdiana e a diáspora é latente na história que a personagem narra. Desde os tempos de seus avós, responsáveis pela documentação dos guardas das propriedades de café e dos empregados das lojas, o



deslocamento populacional deixava ranhuras profundamente enraizadas nesse modo de ver e viver cabo-verdiano.

Por vezes migrar foi sinônimo de desprestígio, por vezes de prestígio, mas ela nunca se quedou a tais movimentos. Mesmo diante das interpelações do Cônsul, ela continua sua narrativa, comentando o não-lugar inclusive em sua ilha. Após o 25 de abril, as transformações pelas quais o país passou, a personagem declara:

Olhe, quando o 25 de Abril chegou aqui, as coisas transformaram-se de uma tal maneira! que já ninguém conhecia o seu lugar na sociedade e tudo saiu fora do lugar. Nada ficou como dantes! Aquilo que a gente acreditava e aceitava como certo na minha ilha, passou a ser criticado por esses revolucionários combatentes de ... ou, como se chamam os que agora mandam em nós, gente de sobrado, objecto de troças e de perseguição. (Ferreira, 2006, p. 119)

O trecho de Ferreira reflete o impacto das mudanças sociais após o 25 de Abril, com a Revolução dos Cravos em Portugal. A fala expressa a desorientação e o sentimento de perda de pertencimento social, especialmente para aqueles que viam a ordem pré-revolucionária como estável. O termo “gente de sobrado” pode sugerir uma nova elite ou classe dominante, alvo de julgamentos. A frase destaca as tensões entre o passado e o presente, evidenciando a crítica ao poder e à nova ordem social.

Homi Bhabha, com seu conceito de “hibridismo cultural”, (1994), pode iluminar a ideia de que, no pós-colonialismo, identidades e hierarquias são reconfiguradas, e antigos centros de poder, como os descritos no trecho, tornam-se alvos de críticas. A instabilidade mencionada na passagem destaca como as mudanças pós-coloniais criam tensões e possibilidades, fragmentando as certezas que a elite pré-independência possuía.

Em sequência o desabafo/relato histórico se refere à independência e as reverberações disso em camadas da sociedade que não foram ouvidas nos registros históricos, lendo a literatura o outro lado da história:

Depois foi a independência, ainda se fosse só ela, mas não, veio acompanhada da reforma agrária que o meu pai chama de “afronta agrária”. Só recentemente que gente como nós começou a sair para o seu País, senhor Cônsul. Os tempos não têm sido fáceis de suportar! Acredite que os feitores, os guardas das terra se salientaram de tal maneira ... Eles mais os familiares, que alguns até se julgam mais donos do que os verdadeiros. Se calhar herdaram agora dos centros da reforma agrária. [...] Enfim, uma barafunda e uma confusão que já também ninguém entende... (Ferreira, 2006, p. 120)



A personagem, no trecho anterior, lamenta a perda de privilégios após a independência, vinculando as mudanças políticas à “reforma agrária” e à redistribuição de poder. A referência ao pai, que chama o processo de “afronta agrária”, reflete a visão da antiga elite cabo-verdiana, que via essas reformas como uma ameaça direta à sua posição. Edward Said, em **Orientalismo** (2007), pode ser relevante para analisar essa situação, ao abordar como as elites coloniais criam narrativas que naturalizam sua superioridade, enquanto as mudanças pós-coloniais são vistas como desordem e decadência. A fala denuncia a frustração da elite colonizada, que antes usufruía dos benefícios do sistema colonial.

A perspectiva de Frantz Fanon em **Os Condenados da Terra** (1961) também oferece uma lente crítica para entender a situação. O psicanalista argumenta que a classe privilegiada colonial não só resiste às mudanças, mas também vê a independência como uma ruptura traumática, pois seu poder e controle sobre os recursos são redistribuídos. Assim, a reforma agrária mencionada pela personagem aparece como uma forma de justiça social para os oprimidos, mas uma “afronta” para aqueles que antes detinham o poder.

A “confusão” mencionada pela personagem pode, ainda, ser analisada através da ideia de descolonização como um processo de reconstrução e reordenação de uma nova sociedade, que desestrutura hierarquias e valores coloniais. Fanon discute como essa redistribuição provoca desconforto nos antigos beneficiários, revelando o choque entre as antigas estruturas coloniais e as novas realidades independentes.

Apesar das interrupções do funcionário, a personagem insiste em contar sua história sob sua própria perspectiva. Fica claro que a experiência pessoal de D. Victória está profundamente conectada à história de Cabo Verde, desde o período colonial até o pós-independência. Essa “batalha” termina quando, ainda agitada, a personagem desiste de obter o visto e, ao sair, declara sobre o passaporte: “Olhe se quiser, deite-o no cesto de papéis! É que já não vou precisar dele! Ainda por cima já nem considero meu, com o vosso carimbo a estragar o documento! Deite-o para o lixo!”. (Ferreira, 2006, p. 123.)

Novamente, somos convidados a analisar a fala do cônsul, suas atitudes e o carimbo que “estraga” o passaporte da protagonista através do olhar de Mbembe (2018), pois esses determinam não apenas o destino físico dela, mas também o simbólico, uma vez que ele desvaloriza sua existência e identidade. A protagonista, ao recusar a humilhação e manter sua posição, resiste à necropolítica do Estado.



A atitude de D. Victória expressa o auge de sua resistência e frustração diante da burocracia estrangeira, que simboliza o controle de outra nação sobre sua vida. Ao rejeitar o visto, com a frase “deite-o para o lixo”, ela não apenas descarta o valor prático do documento, mas também rejeita seu poder simbólico, reafirmando sua dignidade e recusando a lógica opressora do processo.

Gilroy (2001) corrobora com essa afirmação ao discutir a ideia de diáspora como uma experiência marcada pela mobilidade e pelo entrecruzamento de culturas, destacando como o Atlântico foi um espaço de constante troca e, ao mesmo tempo, de subordinação colonial. A tensão enfrentada pela protagonista do conto dialoga à noção de “dupla consciência” do sociólogo inglês, pois ela, ao buscar um visto para os Estados Unidos, se depara com a ideia de que precisa se ajustar a um olhar estrangeiro que a questiona sobre sua dignidade e intenções. Assim, a ideia de uma “terra prometida” (os EUA) ressoa com o conceito do professor sobre a diáspora, no qual o oceano um espaço simbólico de viagem é também local de opressão histórica. Ao mesmo tempo, a narrativa reflete como a protagonista lida com o desafio de manter seu modo de ser cabo-verdiano em um contexto que espera uma certa conformidade com os valores ocidentais, refletindo, dessa maneira, mais uma vez a “dupla consciência”, na qual a percepção do migrante é dividida entre os valores ocidentais, os valores culturais de sua origem e as expectativas do lugar de destino.

Acrescentando a essa linha de pensamento, Hall (2019) reflete a complexidade da identificação do sujeito pós-colonial e diaspórica, marcada pela resistência às forças externas que tentam moldá-la. Ao recusar o visto, D. Victória desafia a narrativa que a relega à condição de migrante dependente do “país do dólar.” Hall argumenta que a identidade do Atlântico Negro de Gilroy é continuamente formada e contestada, e aqui, a personagem afirma que não precisa da validação de uma autoridade externa para definir quem é ou onde pertence.

Esse gesto também dialoga com Homi Bhabha e sua ideia de “mimetismo”. Embora D. Victória tenha seguido o protocolo do sistema, sua rejeição final do visto reflete uma falha no processo de absorção cultural. Ela recusa subordinar-se à cultura dominante e reafirma sua própria construção de si, sem depender de legitimação estrangeira. O ato de descartar o documento representa sua resistência à assimilação e sua fidelidade à singularidade cabo-verdiana, que transcende qualquer reconhecimento formal por outro país.



A fogueuse sai da embaixada sem ouvir e sem ver a figura do Cônsul que de pé “com o passaporte na mão de braço estendido [...] era uma imagem corada de indignação e de palavra suspensa.” (Ferreira, 2006, p. 124)

Após cerca de duas semanas, D Victória recebe uma carta registrada com o passaporte devidamente carimbado. E mantendo seu tom, sua dignidade exclama: “Paciência! Tanta coisa, tanto bram-bram... para uma porcária destas!” (Ferreira, 2006, p.124). Num ato com toda a ironia e descaso possíveis: “Recostou a cabeça na lona da cadeira e fechou os olhos, ao brilho incomodativo do sol em ocaso.” (Ferreira, 2006, p. 124).

Considerações finais

Nossa leitura de *O Visto*, de Ondina Ferreira, permite uma reflexão sobre a complexidade da diáspora cabo-verdiana, destacando as tensões entre identidade, pertencimento e as barreiras enfrentadas por migrantes. A narrativa de Dona Victória, que busca um visto para visitar seu marido nos Estados Unidos, encapsula a luta de muitos cabo-verdianos em sua busca por oportunidades e reconhecimento, expondo a interseção entre o individual e o coletivo nas experiências diaspóricas.

Através de sua jornada, a personagem confronta a desumanização e a impessoalidade do aparato burocrático que deveria facilitar seu acesso a um novo futuro. Sua frustração e indignação frente à banalização de sua história pessoal ressoam com a crítica de Stuart Hall (2019) sobre como as pessoas são moldadas e contestadas em contextos de poder. A recusa do Cônsul em validar sua identificação enquanto cidadã, assim como a desconsideração que sente ao ser tratada como mais uma candidata entre muitos, evidenciam as dinâmicas de desigualdade que permeiam as relações entre países desenvolvidos e os em desenvolvimento.

A resistência da fogueuse se manifesta em sua insistência em afirmar sua conexão com as raízes culturais de Cabo Verde. Ao longo de sua entrevista, ela rejeita a visão que reduz sua busca por um visto a um simples desejo de emigração, insistindo que suas motivações são profundas e culturalmente significativas. Nesse aspecto, a narrativa se alinha com as ideias de Bhabha sobre hibridismo cultural, local em que as identidades não são fixas, mas constantemente renegociadas e redefinidas. A protagonista, ao se recusar a se submeter a um processo que não respeita sua história e seu valor como indivíduo, afirma sua dignidade e resiliência, características fundamentais de ser cabo-verdiana.



Além disso, o conto ilumina as consequências sociais e históricas das transformações políticas em Cabo Verde, especialmente após a Revolução dos Cravos e a subsequente independência do país. As declarações de D. Victória sobre as mudanças sociais e a desorientação causada pela nova ordem revela a fragilidade da essência em um contexto de transição. Aqui, o conto ecoa os escritos de Said sobre as narrativas coloniais, refletindo como as elites coloniais criam discursos que perpetuam suas superioridades, enquanto as novas realidades pós-coloniais desafiam essas construções.

A relação da personagem com a tradição e as experiências de seus ancestrais traz à tona o impacto histórico da diáspora e as múltiplas camadas que compõem a identidade cabo-verdiana. Sua história não é apenas pessoal, mas um microcosmo das experiências coletivas de muitos que buscam um futuro melhor enquanto se veem forçados a negociar sua cultura e saberes em contextos alienantes.

A resistência materializada na protagonista culmina em sua recusa em aceitar o visto, uma decisão que simboliza a rejeição do controle que um sistema estrangeiro tenta exercer sobre sua vida e suas escolhas. Essa atitude é uma afirmação de si, mostrando que, apesar das dificuldades, ela se recusa a ser reduzida a um estereótipo ou a um mero número em um processo burocrático.

Assim, a obra de Ondina Ferreira não apenas resgata memórias e experiências individuais, mas também contribui para uma crítica social mais ampla sobre os desafios enfrentados por sociedades pós-coloniais e diaspóricas. Ao explorar as dinâmicas de poder, e resistência, *O Visto* revela a complexidade da experiência migratória e reafirma o papel da literatura como uma ferramenta fundamental para compreender e contestar as realidades sociais contemporâneas. O conto, em sua profundidade literária, ressignifica o conceito de lar em um contexto de contínuas transformações, oferecendo reflexões valiosas sobre como a identidade é formada e reformulada em face das adversidades, como preconceito, saudade e a busca por melhores condições de vida. Portanto, a narrativa se destaca não apenas como uma obra literária, mas como um importante espaço de diálogo sobre as experiências diaspóricas, ampliando a discussão sobre a construção identitária em um mundo em constante transformação.



Referências

- ANDRADE, E. **Cabo Verde**: Identidade e diáspora. Lisboa: Caminho, 2002.
- BARBOSA, Jorge. **Poesias completas**. 2. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1998.
- BARROS BRITO. Ondina Maria Duarte Fonseca RODRIGUES @. **Barros Brito**, 2024. Disponível em: <https://www.barrosbrito.com/15825.html>. Acesso em: 19 out. 2024.
- BHABHA, Homi K. **Local da cultura**. Traduzido por Marcia C. L. D. de Lima. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. **A distinção**: crítica social do julgamento. 2. ed. Porto Alegre: Zouk, 2021.
- FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Tradução de José Laurentino de Melo. 6. ed. São Paulo: Ubu Editora, 2022.
- FERREIRA, O. O Visto. In: **Tchuba na desert** – Antologia do conto inédito caboverdiano. Org. Francisco Fontes e Tchalê Figueira. Coimbra: 2006, p. 115-124.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. 45. ed. Petrópolis: Vozes, 2021.
- GILROY, Paul. **O Atlântico negro**: modernidade e dupla consciência. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34, 2001.
- GOMES, Mariana. Andrade. Possíveis leituras do conto O Visto, de Ondina Ferreira. **literAfro**, 2022. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafrro/literafricas/literatura-cabo-verdiana/1724-mariana-andrade-gomes-possiveis-leituras-do-conto-o-visto-de-ondina-ferreira>. Acesso em: 19 out. 2024.
- HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. 6. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2019.
- MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. Tradução de Renata Santini. 2. ed. São Paulo: N-1 Edições, 2018.
- SAID, Edward W. **Orientalismo**: O Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.



UMA MENINA DE CRISTAL E OUTRAS CRÔNICAS, DE DINA SALÚSTIO: RESISTÊNCIA FORJADA NAS PEDRAS

Norma Sueli Rosa Lima¹

UERJ - Brasil

Quero iniciar agradecendo o convite para abordar a obra de Dina Salústio com a presença virtual e luxuosa da autora e saudar Sonia Maria Santos, que vai mediar a mesa. Tive a oportunidade de homenagear a Dina em 10/11/2022, quando ela completou 80 anos, no *VII Encontro de Letras com a Diversidade e II Encontro Internacional Brasil Cabo Verde*, que organizo na UERJ de São Gonçalo desde 2015, em conexão com o meu Projeto de Extensão Letras, Ensino e Diversidade étnica e com o Grupo de Pesquisa UERJ/CNPq Brasil Cabo Verde: Literatura, Educação, História, da qual sou líder. Os vídeos daquele especial dia podem ser encontrados no Youtube, no link <https://www.youtube.com/watch?v=HxErV2f54vc&t=66s>.

O Grupo de Pesquisa, além dos eventos, também tem publicado livros como o que organizei com Mário Lugarinho, lançado em 2022 pela editora CRV, *Rotas das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*, que traça um painel das cinco nações africanas com especialistas como Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco, Inocência Mata, Simone Caputo Gomes e outros e *Cabo Verde: literatura em diálogo*, organizado por mim e por Carmen Secco pela editora Pontes em 2024, com capítulos de pesquisadores de várias Universidades do Brasil e do exterior.

¹ Professora Adjunta do Departamento de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ. Procientista UERJ. Líder do Grupo de Pesquisa UERJ. CNPq Brasil Cabo Verde: Literatura, Educação, História Coordenadora do Programa de Pós-Graduação do Mestrado Profissional em Letras da UERJ.



Uma menina de cristal e outras crônicas (2023) é o livro mais recente de Dina Salústio composto por vinte e oito narrativas, algumas tecidas no contexto da pandemia do COVID-19, a maioria publicada no jornal *Expresso das Ilhas*, entre outubro de 2019 e fevereiro de 2022. Na “Apresentação”, a autora se refere à expectativa da recepção de seus escritos pelos leitores do ponto de vista de um “hipotético diálogo relâmpago (p. 9)”. Na sua opção de organização, justifica que escolheu misturar os textos

porque o nosso cotidiano não é feito de blocos selados ou vasos estanques, mas sim de situações que se interligam. [...] Tudo porque somos, afinal, o sim e o não, o dia e a noite, a onda e a calmaria. Daí, tenha deixado que as palavras escolhessem o seu tempo de cena, livres para contarem um pouco de si e de gentes com histórias, como as meninas de cristal que por aqui passaram” (p. 10).

Aproveito as poéticas e generosas palavras de Dina para me conduzir por sua escrita. A imagem da menina de cristal assume perspectiva simbólica, para além da função denotativa de descrever, na crônica que abre o livro, uma criança “que se apresenta [...]. Na televisão em um “domingo parado” (p. 10), mais exatamente no programa de entretenimento “The Voice Kids”, o olhar da narradora, que já se preparava para sair da tela televisiva, é fisgado pela menina de 12 anos, que contou:

Nasci com uma doença rara. Se calhar com muitas doenças raras que me provocam quedas e fazem-me fraturas. Tenho a doença dos ossos de vidro, conhece?... A doença de cristal... que me faz quebrar os ossos, os dentes e os dedos; que me faz mal”. Parou e reagiu: “Tudo dói. É a minha história. Só isso.” – Fez um esgar que pretendia um sorriso e que mostrava resquícios das doenças. Mudou o peso do corpo de uma perninha para a outra. As dores pelo longo tempo em pé só ela soube. Ajeitou os óculos que queriam chorar. Olhou para a irmã e cantou (p. 12).

Na dramática doença chamou-me a atenção a ideia do cristal em sua dupla face: o da “doença dos ossos de cristal”, a “doença dos ossos de vidro” rara e que se caracteriza pela fragilidade dos ossos e o da simbologia de um dos vários significados para cristal, cuja transparência é um dos mais belos exemplos da união dos contrários:

[...] o cristal, se bem que material, permite que se veja através dele, como se material não fora. Representa, assim, o plano intermediário entre o visível e o invisível. É o símbolo da adivinhação, da sabedoria, e dos poderes misteriosos conferidos ao homem. São palácios de



cristal que os heróis do Ocidente e do Oriente encontram ao saírem das florestas sombrias na sua busca de uma talismã real (Chevalier; Gheerbrant, 13. ed., 1999, p. 303).

Penso que o olhar da narradora viu além, enxergou o invisível no visível ao nos contar a estória da menina na ampliação dessa existência de dor para o de outras tantas dores de outras meninas e mulheres anônimas, que a escrita salustiana costumeiramente narrou, fornecendo-lhes voz. Percorrendo essa fala cristalina em cristais das letras do livro, evidencio no movimento das autoras cabo-verdianas o movimento de Dina. A literatura dela é um não à imobilidade, oratura em deslocamento da resistência cabo-verdiana forjada na pedra, esse elemento tão presente no cenário do arquipélago, em especial a Santo Antão, sua ilha de origem, feita de penhascos rijos e agrestes, de mulheres fortes, inquebrantáveis, ainda que de cristais.



Fonte: Artiletra n0 103, mar./abr. 2010, p. XII

Por isso, o texto seguinte a “Uma menina de cristal” já nos avisa no título: “Nós éramos todos Cesária” e traz a lembrança de uma antiga crônica de 23/05/1983, que a autora fizera para Cise, apelido de Cesária. Também em “Uma tarde de domingo quase inútil, vazia de emoções” ela é levada para um encontro com Cesária na triste fase em que a artista se recolhera, por enfrentar dificuldades para assinar contratos com as gravadoras, devido a comentários misóginos sobre a sua idade e peso. Cesária abandonara a música por dez anos, também tendo problemas com o álcool.



- Há uma tocatina – diz a Arcília. A Cise vai cantar. O Moacyr Rodrigues foi buscá-la. O meu primeiro impulso é sair. [...] Eu não queria ouvir a Cesária. No sábado tinha negado ir à sua apresentação. Não contei para ninguém mas queria guardar a Cise com a voz que amei. Se fracassasse iria doer muito. E eu tinha medo (p. 14).

A voz de Cesária preenche o ambiente, contrariando temores. A narradora sorri: “É a mesma voz, mais sofrida, mais doída, guardada inteirinha para mim. Para nós. (...) Cesária era minha. Cesária era nossa. Nós éramos todos Cesária” (p. 14-15). A voz de cristal de Cesária, mais uma menina de cristal, que renasce e resiste como pedra. E como pedras brilhantes, a escrita de Dina segue no texto seguinte “Livros e ecos”, afirmando que ela é feita de todas as letras.

[...] Sou formada por palavras curtas e leves, tóxicas e perversas e por todas as outras que vão aparecendo ao longo do caminho. [...] Sou todos os clássicos em todas as línguas e ainda todos os livros que li ou olhei e imaginei, e que me arrastam para outros mundos e me misturam à emoção universal. Com eles sorri e chorei; matei e morri (p. 16).

No jogo de antíteses, “palavras curtas e leves”, “sorri e chorei”, “matei e morri” novamente trago o significado do cristal, quando “[...] a sua transparência é um dos mais belos exemplos da união dos contrários: o cristal, se bem que material, permite que se veja através dele, como se material não fora” (Chevalier; Gheerbrant, 1999, p. 303). A autora desfila por encontros literários quando ler é ser livre, no trocadilho mesmo que realiza “livro livre” ao conhecer “[...] histórias desta terra minha que grita História. Com os livros visitei o silêncio e a palavra e aprendi o gosto pela fala e pelas gentes [...]. Pego um livro do Leão Lopes: a criança chega para ler Blimundo” (p. 16-17).

A literatura com testemunho da nação que “grita História” (p. 18), porém a contada pelos cabo-verdianos no conjunto de *A menina de cristal e outras crônicas*, cujos textos abrigam uma variedade de narrativas: crônicas, memórias, ensaios e outros possíveis gêneros que ela, para a nossa felicidade, criou. “Livros e ecos” é uma canção de amor ao livro e à leitura, aos encontros com o Outro e consigo, leitora que se metamorfoseia em todas as idades, sem deixar de possuir, na criança que relê Blimundo, a curiosidade e a vontade de aprender.





Fonte: *Artilheira* nº 103, mar./abr. 2010, p. XII.

A sociedade contemporânea questiona valores hegemônicos quando aprendemos ou nos predispomos a ler o Outro, a lidar com a multiplicidade das relações humanas e com o conflito de vozes que contribuem para as trocas culturais. Citar a narrativa de Blimundo é também levar a literatura para além das letras impressas, na menção da estória oral que cabo-verdianos ouvem desde criancinhas. Na edição citada pela autora, a do livro de Leão Lopes, o boizinho é amante da vida e da liberdade, condição invejada pelo rei, que deseja aprisioná-lo: “que boi seria esse, que ousava ser tão livre em seus posicionamentos e fazendo com que os outros bois lhe seguissem o exemplo. Se ele continuasse assim, quem faria, depois, o trabalho pesado do reino?” (Lopes, 1982, p. 8).

A ousadia e a liberdade na mira do poder, como também o estão as meninas cristalinas que denunciam práticas vis como a da mutilação genital em algumas regiões africanas. Em “África, há mais futuro para lá da ajuda”, a autora assim se posiciona:

Quando escrevo há duas marcas que faço questão atravessem a minha escrita: ser mulher e ser africana. Defino-me como mulher, independentemente de ter nascido menina, porque me identifico e luto ao lado das causas que defendem a equidade de gênero e o empoderamento da mulher. Defino-me como africana, porque independentemente de pertencer ao continente e de ter riscado na pele a sua profunda presença, identifico-me e luto ao lado das causas que defendem o desenvolvimento e a liberdade da África. Por essa convergência



de causas defendendo que a África somente será livre quando houver liberdade e dignidade para as suas mulheres (p. 24).

Desde o lançamento de *Mornas Eram as Noites* (1994), que completou 30 anos em 2024, a repercussão de outras vozes femininas se faz presente na escrita salustiana – tendência, aliás, comum aos escritos das pioneiras a publicarem livros nos anos 1970: Orlanda Amarílis e Yolanda Morazzo e igualmente presente nos escritos de Vera Duarte, Dina Salústio e Fátima Bettencourt, cartografias dos tortuosos percursos do feminino e da reivindicação para a dignidade da cabo-verdiana, da africana e de todas as mulheres. Como afirmei no Posfácio que escrevi para o livro de Sonia Maria Santos, *A oportunidade do grito: mornas eram as noites* de Dina Salústio (2023), a escrita salustiana evidencia

o testemunho das lutas cotidianas, não só das cabo-verdianas residentes nas ilhas ou em situação de diáspora, mas também das vivências femininas planetárias que, confinadas no silêncio sofrem por não terem voz. Dina ousou e vem ousando até hoje movimentar-se e sair dos lugares impostos para as mulheres, pelas convenções patriarcais (Lima, 2023, p. 115-116).

A elas se unem outros desassistidos, em maior desvantagem durante a pandemia grave, retratada em “Murmúrios sobre a Covid 19”:

Das recomendações das autoridades sanitárias salta uma linha que mostra a sociedade dividida e deixa uma angústia no coração. Do outro lado pessoas que não têm a próxima refeição, nem água e sabão para a higiene e se atropelam em casas minúsculas por um pouco de ar. Quem lhes falará de distanciamento e contágio? [...] Cabo Verde é um dos países mais expostos às situações de carência severa. [...] Na África, em Cabo Verde, temos de escolher quatro ou três das nove ilhas povoadas, para terem mais um ventilador ou cama. De facto, há temas que eu não sei como tratar sem ferir o nosso sagrado ou sem beliscar nossas feridas, fraquezas ou cobardias (2023, p. 2829).

É tocante observar que as dificuldades inerentes ao arquipélago são ampliadas em períodos como os de grave pandemia, assim ocorreu durante toda a história, em que tragédias mundiais foram ali aumentadas. Lembro-me do título de um livro que li recentemente *Cabo Verde, um corpo que se recusa a morrer* – 70 anos de fome: 1949-2019, de José Vicente Lopes, publicado em 2021. A recusa a morrer, a resistência.

Proteger e lutar pela vida é outra vertente da escrita literária salustiana. Abordar temas espinhosos é uma forma de amar, por isso a cronista se surpreende



quando jovens pedem que ela escreva sobre o amor, como nos conta em “Falar de amor sem truques”. Mais uma vez ela vê através do cristal o tema amoroso onde não parece existir: “Pressinto que esses jovens me questionam sobre o amor no seu formato arrebatador com finais felizes ou trágicos” (p. 30). Ela desenvolve que a sua escrita percorre a trilha da falta amorosa porque escrever sobre o amor é tão ou mais difícil do que vivê-lo, não só em situações que abranjam casais, etc, mas a respeito do amor à humanidade e a denúncia de sua falta.

como palavra e tinta usamos os gritos e o sangue das nossas, sim, minhas, tuas, mulheres, gentes espancadas, maltratadas, assassinadas pelos namorados ou companheiros ou ainda familiares e desconhecidos (...) basta passarmos junto às urgências dos hospitais da cidade ou perto de uma esquadra da polícia, numa esquina ou em qualquer poiso para ‘lermos’ histórias acabadas de escrever ou ouvir os sinais de que o amor, ou melhor, a sua falta por aí passou. Sim, escrever sobre o amor é difícil, mas também o é falar sobre ele (p. 31-32).

Eis o fato de o Amor (Chevalier; Gheerbrant, 1999) ser uma criança que, paradoxalmente, simboliza a eterna juventude de todo amor profundo, “mas também uma certa irresponsabilidade: o Amor zomba dos humanos que caça, por vezes mesmo sem os ver, aos quais cega ou inflama (arco, flechas, aljava, olhos vendados, tocha, etc.)” (p. 46), aquela que vê além do cristal percebe as várias nuances do Amor...

“Os loucos da minha cidade” retoma a perspectiva da exclusão do diferente logo rotulado como “louco”, naturalmente no contexto em que a obra de Dina se situa, no diálogo constante com a segregação da mulher pelo patriarcado, não é difícil verificar o quantitativo absurdo das que foram enclausuradas em sanatórios ou julgadas dessa forma por seu comportamento não padronizado ao longo da história. Lisa Appignanesi (2011) em *Tristes, loucas e más: a história das mulheres e seus médicos desde 1800* investiga esses rótulos para as excepcionais e incompreendidas mulheres que estudou. Interdições que a literatura denuncia, abordada em muitos dos contos salustianos, com destaque para *A louca do serrano* (1998), o primeiro romance de autoria feminina em Cabo Verde, uma resistência à marginalização das mulheres nas e pelas práticas sociais hegemônicas. A dedicatória no início da obra – “Para Júlia, uma mulher louca que me amou mal eu tinha vivido, essa loucura de não poder esquecê-la.” (Salústio, 1998, p. 7) dialoga com “Os loucos da minha cidade”:

[...] vou falar do primeiro que encontrei na vida. Uma louca, aliás, e eu ainda não tinha idade para fazer conhecimentos. Ela amou-me.



Chamava-me sua menina. [...] Júlia era o seu nome. Mas esta é uma conversa muito longa (p. 51).

A temática da loucura e da literatura é uma constante, o brasileiro tropicalista Torquato Neto, entre tantos outros que a abordaram, avaliou no livro póstumo organizado por Waly Salomão (1982) que o verdadeiro artista era o que desafinava o coro dos contentes e já nos alertava: “[...] se a vanguarda de hoje é sempre a retaguarda de amanhã, o que será amanhã da retaguarda de hoje?” (p. 255). Assim, a narradora se coloca entre os as que, mais uma vez, enxerga através do cristal para além do rótulo de quem seja etiquetado como louco.

As crônicas desse livro vêm povoadas de fios de vozes colhidos, replantados, combatidos porque a fiandeira também esgarça frases para problematizá-las, como em “Plantei uma árvore, tenho um filho e escrevi um livro: sou uma pessoa realizada”, atribuída a José Martí.

E, a propósito de confiança, muitos escritores afirmam: “Estou realizado: já escrevi um livro (às vezes mais do que um), plantei uma árvore (às vezes um tomateiro) e tenho um filho” (não se especifica se esse filho é filha, mas vale, embora se recomende individualizar a progenitura). Esta fala também pertence a algumas escritoras [...]. Seguindo o raciocínio e a escrita pergunto: O que sabemos nós sobre o finito para afirmarmos que estamos realizados, apenas por concluirmos um pacote de tarefas que satisfaz os nossos sonhos e ambições, às vezes a nossa vaidade ou o nosso enorme tédio? [...] O que será ser realizado? (p. 54-56).

“A narrativa de Dina Salústio é assim: o Ser reside no simples. As dificuldades derivam, na sua maioria do preconceito, do convenientemente estabelecido, do protocolo, da praxe, da prática aceite” avalia Simone Caputo Gomes em “Mulher com paisagem ao fundo: Dina Salústio apresenta Cabo Verde” (2008). Na crônica “Plantei uma árvore, tenho um filho e escrevi um livro: sou uma pessoa realizada”, como já ocorrera nas anteriores, a autora incluiu atos contrários de pessoas que não pensaram ou não fizeram nenhuma dessas ações que, pretensamente caracterizam o ser realizado, na prática da alteridade que não deseja padronizações.

Nas duas últimas crônicas selecionadas para essa conversa, o cristal se converte em pedra translúcida, quando a pedra bruta, como as que rodeiam o arquipélago, era também símbolo, na perspectiva africana, de liberdade, o que diferenciava essa pedra da talhada, relacionada à servidão. Pedra-princípio (Chevalier e Gheerbrant, 1999, p. 698) representada pelas erguidas que encarnam a alma de ancestrais, especialmente na África. E eis-me trazendo a ancestralidade



nesse espaço tão mágico dos griots, homenageados nesse evento, a fim de saudar a memória e a transmissão, pois o título da próxima crônica (da qual peguei emprestado o subtítulo dessa apresentação) é “Somos as nossas memórias”, memórias que a narradora reflete ao assistir ao documentário “Elephant – King of the Kalahari”:

[...] e, como de outras vezes, pensei em Cabo Verde já que tudo ou qualquer coisa que se refira a gentes, almas ou terras transportam-me necessariamente para as ilhas [...]. Botswana tem o maior número de elefantes no Planeta. Perguntar-me-ão como é possível associá-lo às ilhas. Eu não sei responder, mas o cotidiano da selva, seja a violência, seja a ternura, o nascer vermelho da terra, o azul da noite, o verde irregular das plantas dançando ao vento ou o amarelo do deserto, seja a dura luta pela sobrevivência convocam a minha emoção. Assim como me comovem os animais que ficam definitivamente para trás ou aqueles que num último esforço arrastam-se por uma gota de água. Onde é que já vimos isso? Lembram-se?” (p. 73). [...] É essa resistência forjada na pedra, no tempo espinhoso e no suor ardente que, também, enforma a nossa alma cabo-verdiana. Heróis? De jeito nenhum, mas também, não o seu contrário (p. 76).

Ela reflete que no período da pandemia, quando estava impossibilitada a convivência de corpos, era a memória que reforçava os laços.

‘Nós somos as nossas memórias’ é a frase título desta crônica. Como estaríamos nesse longo período de confinamentos seguidos se não tivéssemos memórias que nos apoiassem, recordações que nos motivassem a não desistir? Como estariam as pessoas que se encontram no abandono se não tivessem lembranças que agitassem o silêncio em que se encontram?” (p. 75).

A pandemia não conseguiu bloquear os caminhos da lembrança, como as sociedades capitalistas fazem, mas os reforçou. Marilena Chauí observou na bela “Apresentação” que fez para o livro *Lembranças de velhos* (1987), de Ecléa Bosi, que a memória das sociedades antigas se apoiava na estabilidade espacial e na confiança em que os seres de nossa convivência não se perderiam, não se afastariam. Constituíam-se valores ligados à práxis coletiva como a vizinhança, a família larga, extensa. A memória não é oprimida apenas porque lhe foram roubadas vidas, mas também porque a história oficial quer a cada dia pisotear a tradição dos que desejam vencidos: “Dessa maneira, as lembranças pessoais e grupais são invadidas por outra ‘história’, por uma outra memória que rouba das primeiras o sentido, a transparência e a verdade” (Chauí, 1987, p. 19). Contar na literatura é resistir.



Assim, a última crônica que analiso, há o alerta “Se o meu país não se chamasse Cabo Verde seu nome seria resistência”:

Não porque as ilhas estejam ancoradas no meio do Atlântico, nem por termos pouco chão e sermos algumas linhas ou uns pontinhos no mapa ou uma população reduzida, e nem será tão pouco pelas estiagens e fomes.

Também não seria chamado Resistência pela visão de povos de mil línguas e de estranhos gestos renascerem num espaço que não escolheram para berço. Nós os sabemos e os vimos por aí.

Chamar-se-ia Resistência, sim, por de quase nada conseguir edificar-se em nação, muito antes de país. É por ir vencendo fronteiras que se teimam em fechar e pela determinação de se derrubar o silêncio sobre as ilhas e suas gentes (p. 82).

A força das pedras resistem nas ilhas ornadas no Oceano Atlântico, em escritos que quebram o silêncio. A literatura de Cabo Verde nunca se desejou monológica, pela sua própria origem étnica diversa, é polifônica. Como observam Chevalier e Gheerbrant (1999): “De acordo com diversas tradições, as pedras preciosas nascem da rocha depois de ter amadurecido nela. Mas a pedra é e dá a vida” (p. 697). Eis que o que parecia território estéril, é na verdade, espaço fértil de palavras e da vontade de viver: Dina. Cabo Verde.



Fonte: *Artilheira*, n. 103, mar./abr. 2010, p. XII



Referências

- APPIGNANESI, L. Tristes, loucas e más: a história das mulheres e seus médicos desde 1800. Tradução Ana Maria Mandim. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- CHAUÍ, M. Apresentação. *In: Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 2. ed., São Paulo: T.A. Queiroz: Editora da Universidade de São Paulo, 1987, p. 17-23.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 13. ed. José Olympio Editora, 1999.
- GOMES, S. C. A Mulher com Paisagem ao Fundo: Dina Salústio apresenta Cabo Verde. *In: Cabo Verde: literatura em chão de cultura*. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2008, p. 217-239.
- LIMA, N. S. R. A conquista do grito: se a terra não é fértil, a mulher deve ser. *In: SANTOS, S. M. A oportunidade do grito: Mornas Eram as Noites de Dina Salústio*. Mesquita, RJ: Rubi Editorial, 2023, p. 114-116.
- LOPES, L. **A história de Blimundo**. Praia: Mindelo: Instituto Camões, Centro Cultural Português, 1982.
- SALOMÃO, W. (org.). **Torquato Neto: Os últimos dias de paupéria**. 2. ed., Rio de Janeiro: Max Limonad, 1982.
- SALÚSTIO, D. **Uma menina de cristal e outras crônicas**. Funchal: Rosa de Porcelana, 2023.
- SALÚSTIO, D. **A Louca de Serrano**. Praia: Spleen Edições, 1998.



A DESIGUALDADE SOCIAL NA LITERATURA CABO-VERDIANA: UMA ANÁLISE LITERÁRIA DO CONTO “LIBERDADE ADIADA” DE DINA SALÚSTIO

Thaís Andrade Silva¹

UFC - Brasil

A literatura cabo-verdiana tem se destacado como um campo fértil para análises das questões sociais que atravessam a vida da população, principalmente relacionada ao contexto vivido pelas experiências femininas. Dentro deste cenário, Dina Salústio, escritora e poetisa cabo-verdiana, apresenta-se como uma das autoras que mais contribui com a fortuna crítica literária do referido país, avantajando narrativas que perpassam enredos que refletem as experiências citadas, dando voz às mulheres que enfrentam diariamente desafios ligados à pobreza, à subalternidade e à opressão de gênero.

Salústio revela em suas obras um profundo comprometimento com o combate às desigualdades, utilizando a literatura como ferramenta de crítica e de ressignificação da identidade feminina em Cabo Verde. Dina Salústio une “condensação e intensidade a um intuito que move a autora: contar ‘história de mulheres’”. (GOMES, 2012, p. 266). Assim comprovado pelo próprio depoimento da autora cabo-verdiana, ao declarar que

¹ Mestranda pelo Programa de Pós-graduação em Letras: Literatura Comparada e membro do Grupo de Estudos, Pesquisa e Extensão Rastros Urbanos, ambos vinculados à Universidade Federal do Ceará (UFC). Graduada em Letras Português pela Universidade Estadual do Ceará (UECE/2021). Contato: athais233@gmail.com.



Não fiz uma seleção desses textos, só o primeiro foi intencional, para querer mostrar o meu reconhecimento a estas mulheres cabo-verdianas que trabalham duro, que fazem o trabalho da pedra, que carregam água, que trabalham a terra, que têm a obrigação de cuidar dos filhos, de acender o lume. Quis prestar uma homenagem a estas mulheres. [...] As histórias acontecem, ao sabor do voo. Falo das mulheres intelectuais, daquelas que não são intelectuais, daquelas que não têm nenhum meio de vida escrito, falo da prostituta, falo de todas as mulheres que me dão alguma coisa, e que eu tenho alguma coisa delas. [...] Em Cabo Verde, quando nasce uma menina, ela já é uma mulher (Salústio, 1994 *apud* Gomes, 2012, p. 266).

O conto “Liberdade Adiada”, integrante da obra *Morna eram as Noites* (1994) e principal objeto deste trabalho, é um exemplo emblemático da abordagem descrita pela autora quando narra a história de uma jovem mãe que, desde cedo, foi aplicada às exigências sociais que a classe e o gênero lhe impuseram. No conto, a luta da mulher protagonista é, desesperadamente, por uma forma de liberdade que lhe é constantemente negada.

Sobrecarregada pela maternidade precoce e pelas responsabilidades que lhe foram atribuídas, esta mulher tende a procurar um grito de alívio ao pensar no suicídio como forma de aproximar a liberdade que tanto almeja e que lhe fora negada desde seus primeiros anos de vida. A construção dessa protagonista reflete o aprisionamento causado pelo seu contexto, o qual a maternidade, a pobreza e o corpo estão interligados em um ciclo opressor, já que a menina cabo-verdiana, quando nasce, carrega em seu eu as responsabilidades concebidas socialmente ao corpo feminino.

Dessa forma, ao mesmo tempo que é uma narrativa curta, o enredo se apresenta profundamente denso, revelando as complexidades dessa vivência ao colocar em evidência questões como o desejo de autonomia e a resistência frente às imposições patriarcais dessa mulher-mãe.

Ainda interligado ao fazer literário, sendo considerada uma autora que escreve sob a perspectiva do Sul Global, observa-se que a escrita de Dina atravessa os postulados estéticos europeus e organiza suas narrativas a partir de uma perspectiva própria, quase entendida como uma escrevivência, termo cunhado por Conceição Evaristo, autora brasileira.

Nesse sentido, ao escrever a partir de uma ótica voltada para a multiplicidade de vivências das mulheres cabo-verdianas, percebemos que, no que concerne ao tom estético de Dina, a forma de escrita pode ser validada quando relacionada



ao conceito de escrever junto ao que postula Júlio Cortázar sobre o gênero textual conto.

Cortázar, escritor, tradutor e intelectual argentino avalia como a escrita dos contos são validadas a partir de uma percepção do seu próprio fazer literário. Nesse cenário, o autor argentino escreve *Valise de Cronópio* (2019), um livro voltado para crítica literária e argumenta que o gênero conto parte, em primeiro lugar, de um limite físico, ou seja, para que seja necessariamente um conto, o texto escrito não pode ultrapassar vinte linhas escritas (Cortázar, 2019).

Cortázar salienta também que a formação escrita de um conto se aproxima com o fazer fotográfico:

o fotógrafo ou o contista sentem a necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam significativos, que não só valham por si mesmo, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de abertura, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto (Cortázar, 2019, p. 151).

Ou seja, o contista ou o fotógrafo, como figurações centrais de suas respectivas obras, fabulam a seu modo como adequar as imagens para o seu espectador. Dessa maneira, ao analisar o conto “Liberdade Adiada” percebemos como a construção das ações e das imagens se coadunam em pequenos frames fotográficos, sendo possíveis serem enxergados, mesmo que diante de signos escritos, a partir de um olhar mais cuidadoso do leitor, principalmente ao verificar o crescimento e a tensão que rodeia a protagonista.

Assim, a partir da crítica tecida por Cortázar, o presente estudo propõe-se a investigar como a referida autora utiliza a forma literária para abordar questões sociais e de gênero no contexto de Cabo Verde ao mostrar as vozes de mulheres subalternas que lutam por uma liberdade adiada. Além disso, verifica também a importância da voz que é atribuída a essas mulheres no crescente da narrativa, considerando ativa a voz que sai do recôndito imposto pela sociedade para chegar ao protagonismo que concebia validade a essas mulheres ao poder narrar suas próprias histórias.



Representação literária do gênero conto na obra de Dina Salústio

Bernardina Oliveira Salústio, Dina Salústio, nasceu em Cabo Verde. Poeta e prosadora, a autora escreve textos com enfoque na pobreza e miséria, principalmente voltada para a violência que encara a mulher. *Mornas eram as noites* (1994), obra que apresenta os temas citados, mostra 33 narrativas de mulheres subalternas que perpassam por inúmeras dificuldades sociais.

Neste aspecto, ao analisar o texto de Salústio, Simone Gomes confirma uma nova escrita na ficção cabo-verdiana. “A reivindicação, o lirismo, a tragicidade e o humor mesclam-se nas narrativas, produzindo um efeito poderoso de comunicação” (GOMES, 2011/12, p. 270).

Dentro desse cenário, encontramos o conto “Liberdade Adiada”, presente na referida obra de Salústio que nos mostra a história de uma jovem mãe que precisou amadurecer muito cedo devido as dificuldades enfrentadas pelo seu contexto social. A figura feminina, construída a partir de um entendimento aprisionado pelo corpo, pelo gênero e pela classe, busca no suicídio uma liberdade que nunca lhe fora dada. Uma liberdade que lhe foi negada desde o começo da vida. Assim, a construção da trama se dá pela não-liberdade da protagonista, causada pelas diversas gestações de filhos que detesta, mas que, pela culpa e um breve ato de amor para com eles, a remove de cometer prejuízo contra a própria vida.

Além disso, ao final do enredo, a narradora participa em um diálogo com a protagonista que remete a um encontro de possibilidades por novos começos. É importante frisar que, para a autora cabo-verdiana, os contos geram textos curtos e instigantes que são capazes de expressar a complexidade da vida humana. Neste aspecto, as narrativas revelam histórias que retratam situações que conduzem Dina Salústio para um hibridismo que admite uma assimilação ora poética, ora narrativa, já que aponta que “Escrevo poesia, mais em termos de prosa poética. [...] Faço análises sociais, mais para mim do que para publicar” (GOMES, 2011, p. 266). Também explica que “a poesia acontece na minha escrita sem se perguntar se pode entrar. Quero escrever prosa, e, quando vou ler, está poesia. Penso que nunca consigo ser uma narradora de prosa, mas também nunca serei uma poeta” (Gomes, 2011, p. 267).

A partir de tal exposição da autora, nos é permitido uma aproximação com as afirmações de Júlio Cortázar quando diz que o conto é de difícil definição, esquivo em antagônicos e múltiplos aspectos, secreto e voltado para si, mas



que, mesmo com tais particularidades, instiga a validação de um acontecimento significativo, de inteligência e de sensibilidade para o que vai além do visual ou do literário (Cortázar, 2019).

Contudo, mesmo tendo uma aproximação com o discurso poético, podemos verificar nos contos de Dina Salústio, tempo e espaço presentes nas narrativas, além da presença do narrador personagem que contribui para um melhor entendimento das ações desenvolvidas pela protagonista, ou seja, a estrutura do conto segue um encadeamento de acontecimentos (Gotlib, 2004) que expressam uma sucessão temporal que se organiza em torno da luta diária dessa mulher cabo-verdiana.

Para Nádia Gotlib, mesmo que a técnica escrita tenha mudado, a estrutura do conto permanece a mesma, visto que “a ação e o conflito passam pelo desenvolvimento até o desfecho, com crise e resolução ao final” (Gotlib, 2004, p. 29), o que pode ser evidenciado na história pela vontade de morte-liberdade em contraste a vida que quer usufruir e a vida que está presa na maternidade.

Além disso, Cortázar salienta que o conto, como narrativa curta, aproxima-se da fotografia quando admite uma relação com o fazer da narrativo. A presença de imagens, enredo e espaço configuram a aproximação dos dois campos da arte. Para Cortázar, “o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam significativos” (Cortázar, 2019, p. 151). Ademais,

o romance e o conto se deixam comparar analogicamente com o cinema e a fotografia, na medida em que um filme é em princípio uma “ordem aberta”, romanesca, enquanto que a fotografia bem realizada pressupõe uma justa limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmera abrange e pela forma com que o fotógrafo utiliza esteticamente essa limitação. (CORTAZAR, 2019, p. 151)

Neste aspecto, Cortázar apresenta uma analogia entre o conto e a fotografia ao argumentar que, assim como a fotografia precisa escolher cuidadosamente um enquadramento para capturar um momento, o conto também trabalha com uma “limitação”, concentrando-se em um evento ou em um momento que encapsula toda a narrativa.

Assim, percebemos que a escrita da autora cabo-verdiana, em “Liberdade Adiada”, mantém diálogo com os postulados de Cortázar quando apresenta recorte fotográfico do conto ao descrever uma protagonista em busca de uma liberdade distante, explorando um momento particular da jovem mulher, que enfrenta um cenário socio-maternal quase prisioneiro ao especular a queda de



um barranco que lhe sorri, pensando em se jogar na expectativa de encontrar uma libertação, mesmo que mínima, no suicídio.

Dessa maneira, destacamos que Dina Salústio utiliza-se do que chamamos de fotografia narrada para evidenciar, nos enredos, a resiliência das mulheres de Cabo Verde. Mesmo que curta, a história analisada neste trabalho reforça o impacto emocional e social da obra ao mostrar como uma captura de elementos transpassam o recorte narrativo e poético e apresentam cenas que contribuem para uma melhor resolução da narrativa ao verificarmos como esta mulher se comporta frente ao seu objeto de trabalho, seja frente ao barranco que, em uma prosopopeia, lhe sorri.

Portanto, verificamos que o crescimento da narrativa se organiza em torno dos detalhes que, assim como na fotografia, geram um misto de sensações quando envolve ação e emoção da personagem. Além disso, o enredo também evidencia imagens no desenvolvimento do clímax, já que o conflito vivido pela mulher mostra a discordância entre o desejo e a atitude.

Análise do conto “liberdade adiada”

Para fins de análise, o enredo em “Liberdade Adiada”, de Dina Salústio, primeiro conto do livro *Morna eram as Noites* (1994), revela uma história marcada pelos temas da desigualdade social e da resistência feminina no contexto cabo-verdiano.

O texto apresenta a protagonista, uma jovem mulher de 23 anos, que carrega água em um país de estiagem na dura expectativa de sobreviver para si e para seus filhos. Além de se mostrar uma narrativa ficcional, a história apresenta traços poéticos ao se valer de anáforas e catáforas para validar tal mecanismo. O enredo mostra uma mulher que não tem um nome específico, gerando um pertencimento coletivo da narrativa, mas que apresenta um forte desejo de liberdade que só se é possível pela morte a partir do suicídio.

A ausência de um pai e a dura relação da mulher com os filhos reforça o cenário exaustivo da mulher em ser provedora, desde muito cedo, em um contexto marginalizado e subalterno, o qual somente uma lata de água poderia lhe dar um fôlego de vida e de liberdade.

Sentia -se cansada. A barriga, as pernas, a cabeça, o corpo todo era um enorme peso que lhe caía irremediavelmente em cima. Esperava que a qualquer momento o coração lhe perfurasse o peito, lhe rasgasse a blusa [...]. Pensou em atirar a lata de água ao chão, esparramar -se



no líquido, encharcar-se, fazer-se lama, confundir-se com aqueles caminhos que durante anos e mais anos lhe comiam a sola dos pés, lhe queimavam as veias, lhe roubavam as forças. Imaginou os filhos que aguardavam e que já deviam estar acordados. Os filhos que ela odiava! Aos vinte e três anos disseram-lhe que tinha o útero descaído. Bom seria que caísse de vez! Estava farta daquele bocado de si que ano após ano, enchia, inchava, desenchia e lhe atirava para os braços e para os cuidados mais um pedacinho de gente (Salústio, 1994, p. 5 e 6).

A construção da imagem dessa mulher, exausta e sobrecarregada, mostra, mesmo que simbolicamente, as marcas das lutas diárias representadas pelo trabalho árduo e pela maternidade precoce, refletindo uma crítica contundente à desigualdade de gênero presente na sociedade de Cabo Verde.

Diante desse cenário, percebemos a aproximação da narrativa com a obra *Pode o Subalterno Falar?*, de Gayatri Spivak (2010), quando problematiza as dificuldades de serem ouvidas as vozes subalternas, principalmente as femininas, em uma sociedade dominada por estruturas coloniais e patriarcais. Dentro desse ínterim, ao analisar as relações trabalhistas, a autora nos apresenta que, mesmo sendo objetos coloniais e sujeitos da insurgência, o gênero masculino mantém dominação, diferente, pois, do gênero feminino, já que o “sujeito feminino está ainda mais profundamente na obscuridade” (Spivak, 2010, p. 67).

A partir do conceito definido por Spivak, podemos encontrar na narrativa de Salústio fragmentos de um sujeito feminino subalterno cansado de permanecer na obscuridade, retratado pela jovem protagonista, ao refletir o desejo de desistir da luta, confirmado no trecho “Pensou em atirar a lata de água ao chão, esparramar-se no líquido, encharcar-se, fazer-se lama, confundir-se com aqueles caminhos que durante anos e mais anos lhe comiam a sola dos pés, lhe queimavam as veias, lhe roubavam as forças.” (Salústio, 1994, p. 5 e 6)

Neste aspecto, a narrativa se envereda também para caminhos sociais. Dina Salústio, em entrevista à Simone Gomes, destaca que “Em Cabo Verde, quando nasce uma menina, ela já é uma mulher” (Gomes, 2011, p. 266), o que confirma a necessidade de crescimento primitivo das mulheres cabo-verdianas, principalmente na necessidade de criar os filhos e de sobreviver.

A partir do título, “Liberdade Adiada”, levando em consideração a afirmação de Salústio, podemos comprovar que a protagonista, bem como várias outras mulheres de Cabo Verde e de regiões periféricas, começa a ter filhos cedo, o que nos deixa implícito que tal liberdade é privada devido às diversas gravidezes que passam durante a vida, sendo comprovada por “estava farta daquele bocado de si



que ano após ano, enchia, inchava, desenchia e lhe atirava para os braços e para os cuidados mais um pedacinho de gente” (Salústio, 1994, p. 6).

No trecho, percebemos a frustração e a insatisfação da mulher em “enchia, inchava e desinchava” ano após ano, como se fosse somente essa sua função social, implorando para que o “útero descaído [...] caísse de vez!” (Salústio, 1994, p.6). Os fragmentos de frustração podem, ainda, ser relacionados ao estudo de Silva (2009) sobre a transfiguração do corpo, quando aponta que o corpo traz marcas da discursividade, reforçando o cenário de não-liberdade pela maternidade precoce.

Ainda durante a narrativa, a jovem protagonista odeia os filhos e planeja o não regresso a casa. Pensa em findar a vida pulando de um barranco.

Não. Não voltaria para casa. O barranco olhava-a, a boca aberta, num sorriso irresistível, convidando-a para o encontro final. [...] E se fosse agora, no instante que madrugava? A lata e ela, para sempre, juntas no sorriso do barranco. [...] Atirar-se-ia pelo barranco abaixo. Não perdia nada. (Salústio, 1994, p. 5 e 6).

O trecho revela o nível extremo de desespero e desamparo. A imagem do barranco em “sorriso irresistível” sugere uma saída final e desesperadora para uma vida com poucas alternativas. Além disso, reforça também a presença do trabalho exaustivo dessa mulher ao morrer com seu objeto de trabalho “para sempre, juntas no sorriso do barranco”.

Porém, em seguida, o sentimento de culpa toma seu estado de desamparo ao pensar nos filhos.

À borda do barranco, com a lata de água à cabeça e a saia batida pelo vento, pensou nos filhos e levou as mãos ao peito. O que tinha a ver os filhos com coração? Os filhos... Como ela os amava, Nossenhor! Apressou-se para ir ao encontro deles. O mais novito devia estar a chamar por ela. Correu deixando o barranco e o sonho de liberdade para trás. (SALÚSTIO, 1994, p. 5 e 6).

Nesta passagem, a mulher reflete que a infelicidade é análoga a presença dos filhos já que o sonho de liberdade se distanciava da morte prematura quando corre e se distancia do barranco ao encontro das crianças, dedicando-se mais uma vez aos afazeres maternos.

Na continuação da história, notamos as várias emoções que perpassam a protagonista. Para ela, a morte é a melhor alternativa para uma vida sem expectativas, porém, a presença dos filhos a força a permanecer naquele estado, mesmo que lhe custe a liberdade almejada.



Ao final da narrativa, observamos um possível encontro da narradora com a jovem mãe. As duas conversam sobre como seria um novo destino:

Quando a encontrei na praia, ela esperando a pesca, eu atrás de outros desejos, contou-me aquele pedaço de sua vida, em resposta ao meu comentário de como seria bom montar numa onda e partir rumo a outros destinos, a outros desertos, a outros natais (SALÚSTIO, 1994, p. 5 e 6).

Mesmo sonhadora, a protagonista não consegue dar continuidade aos seus desejos. Assim, mesmo que tenha planejado a sua liberdade através de um breve lampejo embebecido pelo suicídio, a culpa por deixar os filhos a retoma e não a permite conceber sua vontade. Não consegue definir outros destinos, outros desertos ou outros natais.

Considerações finais

Para fins de análise, conclui-se que, na obra de Dina Salústio, o gênero conto funciona como um veículo literário que combina estética e crítica social, utilizando a economia narrativa para abordar questões como desigualdade, gênero e resistência. A narrativa curta, elaborada através de palavras que se aproximam do fazer fotográfico, como salienta Cortázar, auxilia na construção do texto no que tece um ambiente situado (Koch, 2006), elencando um mecanismo estético de escrita, já que é possível realizar uma limitação daquilo que a câmera pode abranger (Cortázar, 2019), bem como realizar uma limitação daquilo que as palavras podem narrar.

Dessa forma, percebemos que a representação feminina, especialmente em narrativas curtas como esta, revela uma nova escrita na ficção cabo-verdiana, marcada pela hibridização poética e pela denúncia das condições adversas enfrentadas pelas mulheres, tal como apontado por Simone Gomes (2011). Desse modo, a obra de Salústio não só expande os limites da literatura cabo-verdiana como também contribui significativamente para a literatura africana de autoria feminina, ao focar em questões de identidade, gênero e na busca por liberdade, que, embora adiada, continua a ser um ideal perseguido por suas protagonistas.

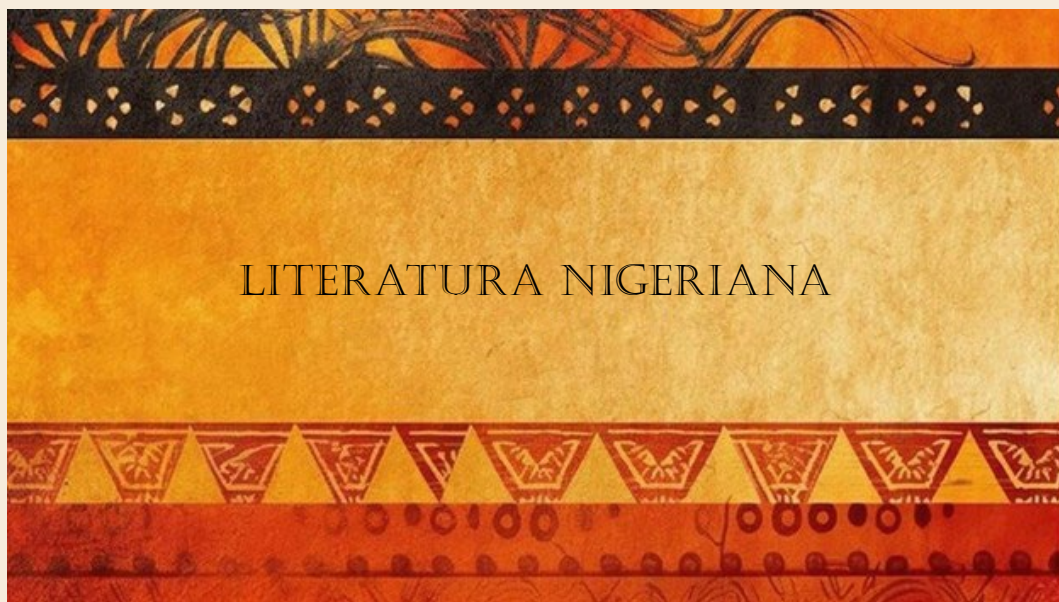
Portanto, o conto “Liberdade Adiada” se insere no contexto mais amplo da resistência feminina nas narrativas literárias do Sul Global, revelando a profundidade e a universalidade das questões que atravessam a obra de Salústio, evidenciando o poder do conto como um meio literário que, embora breve, pode carregar significados amplos e profundos, capazes de marcar o leitor de maneira intensa e duradoura.



Referências

- CORTÁZAR, Júlio. **Valise de cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- GOMES, Simone Caputo. O conto de Dina Salústio: um marco na literatura cabo-verdiana. **Forma Breve**, v. 9, p. 265-284, 2012. Tradução. Disponível em: <http://revistas.ua.pt/index.php/formabreve/article/view/2344/2203>. Acesso em: 06 mar. 2025.
- GOMES, Simone Caputo (org.). **Literatura Cabo-verdiana: leituras universitárias**. Cáceres: UNEMAT, 2015.
- GOTLIB, Nádia Batella. **Teoria do Conto**. Editora Ática: 2004.
- KOCH, Ingedore Vilaça. **Ler e compreender os sentidos do texto**. São Paulo. Editora Contexto, 2006.
- SALÚSTIO, Dina. **Entrevista inédita (a Simone Caputo Gomes)**. Praia, novembro, 1994.
- SALUSTIO, Dina. **Morna eram as noites**. Praia: Instituto da Biblioteca Nacional. 1994.
- SILVA, Cristina Maria da. A transfiguração do corpo feminino na cultura brasileira. **Emancipação**, Ponta Grossa-PR, Brasil, v. 3, n. 1, 2009.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.





*A linguagem é o repositório de nossos preconceitos,
de nossas crenças, de nossos pressupostos.*

Chimamanda Ngozi Adichie



INTERCULTURALIDADE E ETNICIDADE: UM ESTUDO ACERCA DA COMUNICAÇÃO DA DIFERENÇA EM CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE

Giuseppa Maria Daniel Spenillo¹

UFRPE - Brasil

A multiculturalidade se manifesta fortemente no mundo atual inscrevendo um presente potencialmente imaginativo e criativo, dado pela coexistência de diferentes indivíduos, povos, culturas, etnias, tribos tradicionais e tribos urbanas, grupos sociais organizados ou não. Estas sociedades multiculturais se configuram a partir da constatação das diferenças; e se conformam em espaços urbanos e em espaços virtuais que ressignificam incessantemente o viver contemporâneo, seja de modo mais direto em relações interpessoais e cotidianas, especialmente nos centros urbanos multiétnicos, ou de modo indireto via redes digitais ou meios de informação de largo alcance. Como se vive isso e como se responde a isso?

Encontramos algumas pistas nas distintas narrativas presentes nessas sociedades multiculturais. Estas narrativas elaboram a própria multiculturalidade e suas dinâmicas de interação, convivência e representação e, nos arranjos urbanos multiculturais, se mostram como compreensões distintas e mediações possíveis

¹ Professora Associada ao Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal Rural de Pernambuco. Docente e Coordenadora (2024-2026) do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais/PPGCS-UFRPE. Doutora em Ciências Sociais pelo Programa de Pós-Graduação em Sociedade, Desenvolvimento e Agricultura/CPDA-UFRRJ (2008).



sobre as dinâmicas mesmas de interação, convivência e representação, criando o que entendemos como comunicação da diferença.

Algumas narrativas específicas tomam a forma de linguagens artísticas como a dança, a música, o teatro, o artesanato, a pintura, a literatura, dentre outras. Podemos supor, desde já, que estas narrativas artísticas querem espontaneamente expressar diferentes visões e envolvimento com o mundo em que estão inseridas; parece-nos que também querem marcar um lugar de reconhecimento de si enquanto fazedoras de mundo e de compreensões de mundo. É possível perceber em algumas destas narrativas a construção da interculturalidade, como um movimento político para o reconhecimento e a integração das diferenças culturais e da multiplicidade de sujeitos formadores dessas sociedades.

Escolhemos aqui, para a realização de um estudo sobre a comunicação da diferença, as narrativas de Chimamanda Adichie no livro de contos *"No seu pescoço"*. Adichie é uma escritora nigeriana contemporânea, com livros publicados no Brasil, e com uma presença ativista no feminismo e na afirmação da diversidade cultural.

Com esta escolha do corpus de estudo sobre a comunicação da diferença, acreditamos dialogar abertamente sobre os desafios da interculturalidade manifestada na etnicidade.

Superar a coexistência indiferente de diferentes: pistas para a interculturalidade

"Acredito que nossa ideia de tempo, nossa maneira de contá-lo e de enxergá-lo como uma flecha – sempre indo para algum lugar –, está na base do nosso engano, na origem de nosso descolamento da vida." (Krenak, 2020, p. 70). Dessa forma, Ailton Krenak chama a atenção para a noção de tempo linear construída na modernidade europeia como um equívoco que faz essa experiência moderna de estar no mundo também equivocada, de muitas maneiras. Uma delas é separar e afastar o que não é igual ou o que a razão moderna não compreende.

A vivência multicultural pode ser entendida como uma chamada para o presente, para dentro do tempo em que se vive, sem sacralizar o passado como experiência ou o futuro como redenção. E a multiculturalidade pode ser sentida como na proposição de Krenak (2020):

Os outros seres *são* junto conosco, e a recriação do mundo é um evento possível o tempo inteiro. [...] Convoquemos a experiência de estarmos harmoniosamente habitando o cosmos: é possível experimentar



isso na nossa vida cotidiana sem se render a todo esse terrorismo da modernidade. (Krenak, 2020, p. 71-72: grifo do autor).

O *terrorismo da modernidade* pode ser sentido no imperialismo do consumo; na sistematização, informatização e juridicização do cotidiano; como também na sala de aula e na pesquisa acadêmica, marcadas por aparatos normativos. O consumo exacerbado, o individualismo, a normatização e a mecanização intensa dos comportamentos, a institucionalização e a burocratização das práticas e dos processos sociais eliminam a imaginação da vida presente e, logo, as suas contribuições para a vivência criativa e livre da multiculturalidade.

Na visão dos Krenak e de outros povos originários de territórios não europeus, a experiência implica experimentar o mundo, entendendo-se parte desse mundo, por inteiro, sem reservas de tempo ou de recursos materiais como propriedades e bens arbitrariamente individualizados. Esta visão nos remete a um modo de pensar o mundo de dentro do mundo e com o mundo, ou seja, reconhecer prazerosamente as diferenças e construir compreensões dialogadas sobre o mundo. Nas sociedades multiculturais atuais, a constatação das diferenças reconfigura incessantemente as formas de estar nelas e nos desafia a olhar para o presente enquanto lócus de criação e de pensamento e enquanto lócus histórico de significação. Isto porque a percepção do outro só pode ser uma percepção da diferença e da diversidade que compartilhamos no momento presente.

Também como crítica às sociedades multiculturais, em que situações sociais de anonimato e multidão se acumulam como características de um mundo globalizado e miscigenado – como resultado mesmo dos vários processos de colonização vividos nos últimos 500 anos, Chimamanda N. Adichie sacudi o mundo ao apresentar, num TED Talks (New ideas every weekday – TED.com), a denúncia do que chamou de “única história [que] cria estereótipos. E o problema com estereótipos não é que eles sejam mentira, mas que eles sejam incompletos. Eles fazem uma história tornar-se a única história.” (Adichie, 2009).

É impossível falar sobre única história sem falar sobre poder. Há uma palavra, uma palavra da tribo Igbo, que eu lembro sempre que penso sobre as estruturas de poder do mundo, e a palavra é nkali. É um substantivo, que livremente se traduz: ‘ser maior do que o outro’. Como nossos mundos econômicos e políticos, histórias também são definidas pelo princípio do nkali. Como são contadas, quem as conta, quando e quantas histórias são contadas, tudo realmente depende do poder. Poder é a habilidade de não só contar a história de uma outra pessoa, mas de fazer a história definitiva daquela pessoa. (Adichie, 2009)



Do mesmo modo, para Ailton Krenak, ativista e representante do povo tradicional Krenak, habitante das terras do Rio Doce, a História pode ser entendida como ressonância das vivências humanas na Terra, sintetizadas e partilhadas culturalmente. Um dos equívocos da matriz europeia clássica diante da história é o hábito de universalizar o que é singular e singularizar/sacralizar o que é corriqueiro. Krenak, em resposta, partilha a ideia da história não temporal, sem presente, passado ou futuro, e cita narrativas plurais de mundo, recorrentes entre povos ameríndios originários, que descolam a nossa existência do surgimento do mundo europeu hoje dominante, com data de criação. Para o autor, “Tudo que pensamos que já existiu está acontecendo agora, se as pessoas conseguirem acessar isso, poderão sentir que esse mundo que nós, de diferentes perspectivas, acreditamos que existe segue em transformação.” (Krenak, 2020, p. 69-70).

No entanto, a multiculturalidade manifesta no mundo atual também inscreve um presente potencialmente imaginativo e criativo, em que o diálogo amoroso entre diferentes sujeitos (Freire, 2019), o diálogo conjunto entre diferentes seres vivos (Krenak, 2020), a intencionalidade na transformação do mundo (Fleuri, 1999) e o pensamento-ação da diversidade (Ozório, 2005) aparecem como formas de se estabelecer a comunicação da diferença entre diferentes.

Com a globalização da economia mundial, as relações sociais tornam-se, no plano econômico e político, cada vez mais transnacionais e, no plano cultural, enfrentam o desafio da hibridização, da diversidade e do respeito à diferença. Juntamente com a defesa das identidades e da pertença étnica, surge então a necessidade de abertura ao outro e à reciprocidade, abrindo possibilidade de um movimento cidadão sob a forma de redes e parcerias, onde a complementaridade se constrói a partir do respeito às diferenças. (Fleuri, 1999, p. 278).

A diversidade que se percebe no mundo atual, expressa nas dimensões cultural, social e linguística de significados, está para além das lutas organizadas, das grandes mobilizações que ganham expressão e visibilidade nos espaços urbanos, e das questões legitimadas como problemas sociais ou políticos. Trata-se, pois, de uma efervescente resistência nas formas de viver o cotidiano nas cidades atuais. Esta resistência pode ser percebida nas formas da vida comunitária e local, dentre as quais destacamos as diversas manifestações artísticas e expressivas que preenchem o cotidiano da vida nas cidades. Estas manifestações artísticas podem ser entendidas como formas emancipadas de estar na cidade e demonstram, sobretudo, que há mais mundo, mais vida e mais possibilidades do que o que se consegue regular e sistematizar através de grandes conceitos e de leis gerais.



A 'lentidão' local, como algo que resiste, na práxis quotidiana, inter-vém no tempo veloz que quer postergar a vida dos pobres, que quer deixá-los numa zona favorável à circulação do capital. [...] No lugar o mundo se movimenta. Pode-se dizer que nele o mundo se inventa. (Ozório, 2005, p. 35).

Nesse sentido, a interculturalidade, entendida como forma de partilhar o mundo contemporâneo, é um princípio ético que, para ser realizado, demanda esforços sociais e políticos para que cada indivíduo reconheça e materialize em pensamentos e ações os sentidos que qualifiquem suas relações de alteridade, sua vida na comunidade e na cidade como ambientes acolhedores, de responsabilidade coletiva sobre a coexistência das diversidades, ou a vivência intercultural integradora e dialógica.

No entanto, a interculturalidade é, também, um movimento político das sociedades multiculturais em busca do reconhecimento e da integração das diferenças culturais e dos diferentes sujeitos presentes e participantes nessas sociedades; as epistemologias interculturais são parte desse movimento e colocam em causa a Ciência contemporânea em sua faceta de continuidade do legado da modernidade. A interculturalidade é, também, um princípio ético que, como tal, demanda esforços para que cada indivíduo desenvolva e materialize em seus pensamentos e em suas ações os sentidos éticos do respeito, da generosidade e da responsabilidade social, de modo a qualificar o seu estar numa sociedade multicultural.

O que se coloca em questão com a perspectiva da interculturalidade é o fato de que a matriz clássica do pensamento social não basta, porque se faz em resposta a uma sociedade homogênea e com problemas sociais muito concretos, como a luta entre burgueses e proletários ou a cooperação no mundo do trabalho. Nessa matriz há uma forte ausência da diversidade cultural e da pluralidade de vivências distintas no mundo. Como destaca Harvey (2015, p. 41), o *Manifesto do Partido Comunista*, fruto de uma reunião ocorrida em Londres, é um documento eurocêntrico, o que se revela já na "frase inicial do *Manifesto* (que) situa o argumento na Europa, e é primordialmente a essa entidade transnacional e às suas classes trabalhadoras que suas teses se dirigem". No entanto, o Manifesto publicado por Marx e Engels anuncia os sinais de que aqueles problemas locais não estavam isolados do mundo:

O descobrimento da América e a circunavegação da África criaram um novo campo de ação para a burguesia em ascensão. O mercado das Índias orientais e da China, a colonização da América, o comércio com



as colônias, a multiplicação dos meios de troca e das mercadorias em geral deram ao comércio, à navegação e à indústria um impulso nunca até então conhecido (Marx, Engels, 2020, p. 63).

Esta é uma demonstração de que o pensar/agir na perspectiva da interculturalidade não pode ser sinônimo de renegar as contribuições advindas da matriz clássica do pensamento, mas sim sinônimo de um alargar-se do pensamento para conter as pluralidades de compreensão e de significação do mundo, com a expectativa de superar os centrismos que se impõem como formas universais de estar e de significar a vida na Terra.

A problemática em torno da matriz clássica do pensamento social está na imposição de uma compreensão de mundo que universaliza saberes, práticas, valores, vontades, expectativas, *habitus*, a partir de um lugar e de um conjunto cultural. O mundo foi passando a ser entendido como uma reverberação dos modos de vida europeus centrais, seja na economia, na política, nos hábitos e costumes, bem como na validade científica do conhecimento.

Isto tem sido, nos últimos 300 anos, um impedimento para o exercício da interculturalidade. No entanto, há na matriz clássica, eurocêntrica, aprendizagens e reflexões profundas sobre as sociedades humanas que não precisam ser esquecidas ou combatidas; precisam ser redimensionadas e reinseridas epistemologicamente a partir da educação intercultural, como propõe Fleuri (1999):

na perspectiva intercultural os educadores e educandos não reduzem a outra cultura a um objeto de estudo a mais, mas a consideram como um modo próprio de um grupo social ver e interagir com a realidade. A relação entre culturas diferentes, entendidas como contextos complexos, produz confrontos entre visões de mundo diferentes.

A interação com uma cultura diferente contribui para que uma pessoa ou um grupo modifique o seu horizonte de compreensão da realidade, uma vez que lhe possibilita compreender ou assumir pontos-de-vista ou lógicas diferentes de interpretação da realidade ou de relação social. (Fleuri, 199, p. 279-280).

Fleuri (1999, p. 279) coloca-se, como nós, nas fileiras da interculturalidade entendida como ação e transformação daquilo que se configura como multicultural (coexistência sem interação) para uma nova configuração, intercultural. O autor perspectiva, para isto, a educação intercultural, cujo projeto pedagógico será elaborado com a intenção de “promover a relação entre pessoas de culturas diferentes”.



É preciso, ainda, dar a este pensamento de matriz eurocêntrica o status que lhe cabe na construção do pensamento social: um local de partida para uma ciência moderna que responde aos problemas da Modernidade europeia. Com isto, pretende-se ultrapassar os efeitos da globalização desse local original e, em igual medida de ações para a interculturalidade, dar aos tantos outros locais no mundo e a suas histórias, culturas, costumes e saberes, o status de locais-lugares de vivências interessantes, diferentes e narráveis. Como destaca Ozório (2005, p. 35-36): “O lugar como espaço-tempo da indispensável solidariedade e cooperação, o é também das contradições. Ele é confrontado pelas forças da escala global que buscam transformá-lo, fagocitando suas singularidades.”. É nele, no lugar das existências e vivências que se encontra, portanto, a tarefa da comunicação da diferença para a construção da interculturalidade.

A comunicação da diferença em Chimamanda Adichie

Chimamanda Adichie, autora nigeriana nascida em 1977 na cidade de Enugu, nos aparece como uma comunicadora da diferença, por suas narrativas fortes e profundas em que vasculha aquilo que vai ficando silenciado no convívio indiferente entre diferentes: as perplexidades com a aceitação/não aceitação; as dificuldades criadas com a noção de migrante; a assimilação de habitus, valores e atitudes sem crítica ou debate. Autora de seis livros, todos traduzidos para o português e publicados no Brasil, desde 2023 Adichie ocupa um importante lugar na esfera pública mundial, por publicar originalmente em língua inglesa, erguer a bandeira do feminismo e defender a pluralidade de visões no lugar de uma “única história” contada pela narrativa dominante. Eleita uma das 100 mulheres influentes em 2021 pela BBC, é também alvo de crítica por sua posição pouco inclusiva quanto a mulheres trans. Dentre sua obra, escolhemos o livro *No seu pescoço*, em que nos oferece 12 contos-narrativas sobre a experiência da convivência multicultural e étnica. Neles, as diferenças entre pessoas, povos, classes sociais e grupos étnicos e religiosos são constatadas em enredos que demonstram o desinteresse, a inconstância e o fraco reconhecimento com que o mundo atual vive e trata as diferenças que configuram as sociedades multiculturais.

Chimamanda Adichie apresenta uma vasta gama de personagens incompreendidos e enredados em práticas sociais de amplitude local ou global que não permitem a comunicação, porque silenciam as diferenças que vivenciam. Destaca-se como marca da autora a construção de personagens não folhetinescos:



seus homens, mulheres, crianças e idosos(as) não são bons nem maus; aparentam confusão diante das situações-limite que a vida lhes impõe; demonstram perplexidade frente ao (in)esperado preconceito cultural, étnico e racial. Com eles a autora faz reverberar seu combate da única história: “É assim, pois, que se cria uma única história: mostre um povo como uma coisa, como somente uma coisa, repetidamente, e será o que eles se tornarão.” (Adichie, 2009). Seus personagens, nos doze contos de *No seu pescoço*², ajudam a mostrar a diversidade de histórias que constituem o presente multicultural.

1. *A cela* um narra, na perspectiva da irmã, a experiência de prisão, das relações entre polícia, sociedade e governo, a partir do encarceramento vivido por um jovem (e sua família, que não o abandona) na Nigéria. Aborda, assim, as formas, condições, preferências, *habitus* de vida de uma família de classe média nigeriana, a partir das ocupações e expectativas de jovens universitários no país:

Era a época dos cultos no nosso sereno campus em Nsukka. A época em que surgiram cartazes por toda a universidade que diziam, em letras grandes: ‘DIGA NÃO AOS CULTOS’. Os mais conhecidos eram o Black Axe, os Buccaneers e os Pirates. Podiam ter começado como fraternidades inofensivas, mas tinham evoluído e agora eram chamados de ‘cultos’; jovens de dezoito anos que haviam aprendido a imitar com perfeição as bravatas vistas nos vídeos de rap americanos passavam por cerimônias de iniciação secretas e estranhas que às vezes deixavam um ou dois cadáveres na colina Odim. Armas, lealdades forçadas e machados agora eram comuns. Guerras entre os cultos agora eram comuns; um menino dizia uma gracinha para uma menina que, por acaso, era a namorada de um chefe do Black Axe, e mais tarde aquele menino, ao andar até um quiosque para comprar um cigarro, levava uma facada na coxa. Mas ele, por acaso, era membro dos Buccaneers, de modo que os outros rapazes do culto iam a um bar e atiravam no primeiro membro do Black Axe que viam (Adichie, 2017, p. 13-14).

Esta passagem expõe uma forte resignação de condutas e valores sociais a partir de processos de globalização, como a colonização territorial e, em seguida, os colonialismos culturais que se instalam nas sociedades multiculturais. A autora, no entanto, justapõe a estas cargas socioculturais de ordem macropolítica, as ações, atitudes e condutas individuais, como expressa na narrativa da relação da mãe com o filho, contada através das lembranças da irmã:

2 Não propomos aqui um estudo literário sobre os contos como, por exemplo, a análise das protagonistas como “alter ego” da escritora. O que nos interessa nesses 12 contos é apontar a narrativa das diferenças culturais silenciadas nas relações indiferentes que vêm sendo estabelecidas no mundo multicultural contemporâneo.



Nnamabia era igualzinho à minha mãe, com a pele clara cor de mel, olhos grandes e uma boca generosa que se curvava perfeitamente. Quando minha mãe nos levava ao mercado, os feirantes gritavam: 'Ei, Senhora, por que desperdiçou sua pele clara num menino e deixou a menina tão escura? [...]'. E minha mãe ria, como se assumisse uma alegre e travessa responsabilidade pela beleza de Nnamabia. Quando, aos onze anos, Nnamabia quebrou a janela da sala de aula com uma pedra, minha mãe deu a ele o dinheiro para pagar pelo conserto e não contou para o meu pai. Quando ele perdeu alguns livros da biblioteca no segundo ano, ela disse à professora que eles tinham sido roubados pelo menino que trabalha lá em casa. (Adichie, 2017, p. 12-13).

2. *Réplica* conta a história de uma mulher que, ao ser avisada sobre uma traição do marido (ambos nigerianos), entra em conflito com seu estilo de vida, seus valores, a dupla presença da família nos Estados Unidos e na Nigéria, a educação dos filhos, a empregada doméstica também nigeriana. Aborda o casamento como instituição econômica, a vida doméstica, a mulher e os filhos como projetos do casamento-instituição:

Seus vizinhos da alameda Cherrywood, todos brancos, esguios e loiros, vieram se apresentar e perguntar se ela precisava de ajuda com alguma coisa – tirar a carteira de motorista, instalar uma linha de telefone, contratar um serviço de manutenção. Ela não se importou com o fato de que seu sotaque e sua condição de estrangeira a fizessem parecer incapaz de resolver tudo isso sozinha. Gostava deles e de suas vidas. Vidas que Obiora muitas vezes dizia serem 'de plástico'. Mas ela sabia que ele também queria que seus filhos fossem como os filhos dos vizinhos, o tipo de criança que virava a cara para a comida que tinha caído no chão, dizendo que ela estava 'suja'. (Adichie, 2017, p. 31).

A narrativa denuncia as assimilações culturais provocadas pela vida como imigrante, que replica a vida do novo local de moradia, apesar de nem sempre compreendê-la e, muitas vezes, estranha-la. É um alerta sobre a não autenticidade das vidas assimiladas pelo padrão estabelecido como hegemônico, que passam a girar em torno de valores novos e desterritorializados, e, logo, fontes de conflitos pessoais, como lembra a personagem: "A princípio, quando chegara ao país para ter o bebê, ela se sentiu orgulhosa e excitada, pois tinha se casado com alguém daquele cobiçado clube, o dos Homens Nigerianos Ricos que Mandam as Esposas Terem Seus Bebês nos Estados Unidos." (Adichie, 2017, p. 33-34).

3. *Uma experiência privada* se passa num tempo curto, uma cena em que duas mulheres, uma jovem universitária igbo de Lagos a passeio e uma moradora



muçulmana hausa se refugiam numa pequena loja abandonada, que lhes serve de abrigo durante um conflito étnico-religioso na cidade de Kano.

Mesmo se não tivesse ouvido o forte sotaque hausa da mulher, Chika saberia que ela era do Norte por causa do rosto estreito e das maçãs do rosto estranhamente altas; e saberia que é muçulmana por causa do lenço. Ele está em volta do pescoço da mulher agora, mas antes devia estar solto escondendo o rosto, cobrindo as orelhas. É um lenço preto e rosa, longo e frágil, com a beleza chamativa das coisas baratas. Chika se pergunta se a mulher a está observando também, se sabe, por sua pele clara e pelo rosário de dedo feito de prata que sua mãe insiste em obrigá-la a usar, que é igbo e cristã. Mais tarde, Chika descobrirá que, quando ela e a mulher estavam conversando, muçulmanos hausas estavam atacando cristãos igbos a machadadas e apedrejando-os. (Adichie, 2017, p. 51).

O conto escancara a falta de sentido das brigas por diferenças religiosas ao mostrar o tratamento gentil que as duas trocam enquanto se escondem e o sentimento de solidariedade que aflora entre elas. Sentimento que se encerra quando se separam, porque as personagens silenciam a vivência multicultural, receosas da incompreensão de seus grupos.

4. *Fantasmas*. A partir das tentativas frustradas de um professor aposentado e viúvo para receber mensalmente sua aposentadoria, Chimamanda Adichie revisita os destroços deixados pela guerra civil nigeriana, no final dos anos 1960, quando a província de Biafra proclamou uma separação não aceita pelo governo nigeriano.

Estava ali para, mais uma vez, perguntar pela minha aposentadoria. ‘Bom dia, Prof’, disse o funcionário de aspecto murcho, Ugwuoke. ‘Desculpe, o dinheiro não chegou.’

O outro funcionário, cujo nome agora esqueci, assentiu e também pediu desculpas, enquanto mastigava um pedaço rosado de noz-de-cola. Eles estavam acostumados com aquilo. Eu estava acostumado com aquilo. Assim como os homens esfarrapados que estavam reunidos debaixo do flamboyant, conversando alto entre si e gesticulando. O ministro da educação roubou o dinheiro da aposentadoria, disse um deles. Outro disse que tinha sido o vice-reitor quem depositara o dinheiro em contas pessoais com juros altos. Eles amaldiçoaram o vice-reitor [...]. Quando me aproximei, eles me cumprimentaram e balançaram a cabeça apologeticamente diante da situação, como se minha aposentadoria de professor de alguma maneira fosse mais importante que a deles, de boy ou motorista. (Adichie, 2017, p. 64-65).

A narrativa foca nas perdas, dores e consequências individuais: “Muitas vezes eu me pergunto se seria como aqueles homens se não tivesse dinheiro



guardado dos meus cargos no Ministério Federal de Estatísticas e se Nkiru não insistisse em me mandar dólares dos quais não preciso.” (Adichie, 2017, p. 67). Mas as perdas não são apenas econômicas; são sobretudo perdas pessoais, de desencontros, insucessos, desistências.

Ebere não está mais conosco; já faz três anos, respondi em igbo. Fiquei surpreso ao ver as lágrimas que brotaram nos olhos de Ikenna. Ele tinha esquecido o nome dela, mas, de alguma maneira, era capaz de lamentar sua perda; ou, talvez, estivesse lamentando a perda de uma época imersa em possibilidades. Ikenna, eu me dei conta então, é um homem que carrega consigo o peso do que poderia ter sido. (Adichie, 2017, p. 74).

5. Na segunda-feira da semana passada é a história de uma jovem babá, com a qual Adichie pauta a dupla questão-problema deixada pela colonização para a população nigeriana: um não lugar na Nigéria, para aqueles que querem se integrar no mundo do ex-colonizador, e um não lugar fora da Nigéria, para aqueles que vão em busca da integração e são rotulados como imigrantes, estrangeiros, mestiços, de modo pejorativo, muitas vezes, e sempre anulador de suas personalidades culturais, como nessa fala do pai da criança cuidada pela babá:

‘Talvez você possa ensinar uma língua nigeriana para o Josh. Ele já faz aula de francês duas vezes por semana depois da escola. Josh estuda numa escola para alunos avançados chamada Temple Beth Hillel, que tem exames de seleção para crianças de quatro anos. É muito quietinho, muito dócil, um menino ótimo, mas eu me preocupo, porque não tem nenhuma outra criança birracial como ele na escola ou aqui no bairro.’

‘Birracial?’, perguntou Kamara.

Neil pigarreou delicadamente. ‘Minha mulher é afrodescendente e eu sou branco, judeu.

‘Ah, ele é mestiço.’

Fez-se um silêncio e a voz de Neil voltou, mais grossa. ‘Por favor, não diga essa palavra.’ (Adichie, 2017, p. 86).

6. *Jumping Monkey Hill* é a narrativa feita pela personagem protagonista, uma escritora nigeriana, sobre um encontro de escritoras/es africanas/os numa oficina de escrita promovida por uma Fundação inglesa que também patrocinava um prêmio para Escritores Africanos. Desde o hotel em que ocorre o encontro até a reação dos colegas (ugandês, sul-africana branca, sul-africano, negro,



tanzaniano, zimbabuense, queniano, senegalesa) ao texto da protagonista nigeriana, *Ujunwa*, a autora constrói questionamentos e reflexões quanto a realidade e a plausibilidade da história.

Ujunwa achou estranho que o Workshop para Escritores Africanos fosse ali, em Jumping Monkey Hill, nos arredores da Cidade do Cabo. O nome em si já era absurdo e o resort tinha a complacência dos bem alimentados, era o tipo de lugar onde, imaginava ela, turistas estrangeiros ricos corriam de um lado para o outro tirando fotos de lagartos, para depois voltar para casa ainda sem ter muita consciência de que, na África do Sul, havia mais negros do que lagartos de cabeça vermelha. (Adichie, 2017, p. 105).

Chimamanda Adichie explora as diferenças entre as diversas culturas que fazem as Áfricas e são silenciadas por novos colonialismos manifestos na vontade de integração e pertencimento individuais à cultura global de dominância pequeno-burguesa, como expressos no trecho a seguir:

Outras palavras saíram em disparada e Ujunwa não soube mais ao certo quem dizia o quê. Imagine uma reunião africana sem arroz, e por que a cerveja era proibida no jantar só porque Edward achava que vinho era o correto, e que café às oito era cedo demais, que se dane que Edward considerasse aquela a hora 'certa', e o cheiro do cachimbo dele era enjoativo, e ele tinha que decidir o que gostava de fumar, afinal de contas, e parar de enrolar cigarros no meio de um cachimbo.

Só o sul-africano negro permaneceu em silêncio. Parecia desolado, com as mãos cruzadas sobre o colo, até que disse que Edward era só um velho que não queria fazer mal a ninguém. Ujunwa gritou para ele: 'É por atitudes desse tipo que eles puderam matar vocês, enfiar todos em townships e exigir passes para vocês andarem em sua própria terra!'. Então ela parou e pediu desculpas. Não devia ter dito aquilo. Não tinha sido sua intenção erguer a voz. O sul-africano negro deu de ombros, como se compreendesse que o demônio sempre faria seu trabalho. O queniano olhava para Ujunwa. Ele lhe disse, em voz baixa, que ela estava com raiva de outras coisas além de Edward, e Ujunwa desviou o olhar e se perguntou se 'raiva' era a palavra certa. (Adichie, 2017, p. 122).

7. O conto “*No seu pescoço*” expõe a solidão de uma jovem migrante que vai para os Estados Unidos após ganhar o bilhete da passagem numa espécie de loteria na Nigéria. Parentes não acolhedores, emprego sem significância, namorado acidental e morte do pai que ficou na Nigéria são elementos de um enredo que narra a saga emocional do migrante colocado no jogo de um estar lá/estar cá, sentindo a falta do estar com, porque vê-se desterrado e apartado de habitus, valores e relações culturais. A protagonista, narrando para si mesma,



afirma “Ninguém sabia onde você estava, pois você não contou. Às vezes, você se sentia invisível e tentava atravessar a parede entre o seu quarto e o corredor” (Adichie, 2017, p. 129).

Aqui, como nos contos seguintes, há uma denúncia transversal sobre o conhecimento do Outro por interesses próprios, seja curiosidade, filantropia, ciência, mas sem a construção da outridade, sem esse reconhecimento aberto e disposto ao diálogo e à partilha do mundo, como narrado sobre o personagem que é o namorado da protagonista:

Ele disse que queria muito conhecer a Nigéria e podia comprar passagens para vocês dois. Você não queria que ele pagasse para você visitar seu próprio país. Não queria que ele fosse à Nigéria, que a acrescentasse à lista de países que ele visitava para admirar-se com as vidas dos pobres que jamais poderiam admirar a vida dele. (Adichie, 2017, p. 135).

8. *A embaixada americana* é uma narrativa sobre intolerância e violência entre diferentes culturas e entre ideologias locais (rivais políticos), a partir da história de uma jornalista/mãe que aguarda numa fila à frente da embaixada americana em Lagos, em que a espera é feita de humilhação pessoal e cultural, pois quem aguarda é abordado por pobres, doentes, loucos, famintos, que esperam algum tipo de ajuda. E expostos à violência da polícia: “Às vezes, eu me pergunto se os funcionários da embaixada americana olham pela janela e se divertem vendo os soldados chicoteando as pessoas, disse o homem atrás dela” (Adichie, 2017, p. 142).

A mãe de Ugonna, como a personagem se identifica, espera por um visto de asilo político nos Estados Unidos, logo após o atentado político a sua casa por policiais, em busca de seu marido, um jornalista “pró-democracia”, em que seu filho é morto. Mas o tratamento que a embaixada dá a sua situação é tão insensível quanto o policial que mata seu filho, numa indiferença incapacitante da comunicação: “O futuro dela dependia daquele rosto. O rosto de uma pessoa que não a compreendia, que não devia cozinhar com azeite de dendê, ou não devia saber que o azeite de dendê, quando estava fresco, tinha um tom muito, muito vermelho” (Adichie, 2017, p. 153).

9. *O tremor* reúne dois jovens que sofreram decepções amorosas recentes para narrar um estado de espírito dominante no mundo multicultural contemporâneo: o embate entre a ausência de um sentido orientador da vida e a necessidade desse sentido orientador. O conto é uma indagação sobre o lugar ou a função da crença, de um Deus ou de projetos pessoais que justifiquem a aceitação das indiferenças sociais:



O prédio de Ukamaka tinha muitos outros estrangeiros. Ela e Udenna costumavam brincar que era a incerteza desses estrangeiros sobre aquele novo território que acabara por se transformar na indiferença gélida com que tratavam uns aos outros. Eles não se cumprimentavam nos corredores ou nos elevadores, nem se encaravam no ônibus durante o trajeto de cinco minutos até o campus, aquelas estrelas intelectuais do Quênia, da China e da Rússia, aqueles pós-graduandos ou bolsistas que saíam dali para liderar, curar ou reinventar o mundo. (Adichie, 2017, p. 167).

10. Em *Os casamenteiros*, Adichie traz a narrativa das auto-adaptações que um imigrante se impõe para viver noutro país, a partir do enredo em que uma jovem nigeriana se muda de Lagos para Nova Iorque logo após se casar com um médico nigeriano estabelecido nos Estados Unidos e escolhido pelos tios que a criaram. *"O que nós não fazemos por você? Criamos você como se fosse nossa filha e agora lhe arrumamos um ezigbo di! Um médico nos Estados Unidos! É como se tivéssemos ganhado a loteria para você!"* (Adichie, 2017, p. 183). O conto aborda as dinâmicas da assimilação cultural promovida pelo neocolonialismo, que afirma o certo e o errado a partir de uma cultura dominante, apresentando situações cotidianas que vão do estranhamento crítico à aceitação entusiasmada que se constituem em diversas situações de adaptação cultural na relação do recém-casal que não se conhecia há até duas semanas antes, como se percebe nos trechos a seguir:

A agente examinara os alimentos que eu tinha trazido como se fossem aranhas, com os dedos enluvados cutucando as sacolas impermeáveis de egusi moído, folhas de enugbu secas e sementes de uziza, até confiscar as sementes. Teve medo de que eu fosse plantá-las em solo americano. Não importava que as sementes houvessem passado semanas secando ao sol e fossem tão duras quanto um capacete de bicicleta. (Adichie, 2017, p. 181 – grifos da autora).

'Ferva um pouco de água para o chá, disse ele.

Você tem leite em pó? perguntei, levando o bule para a pia, cujas laterais estavam cobertas de uma ferrugem que parecia tinta marrom descascada.

Os americanos não fazem chá com leite e açúcar.

Ezi okwu? Você não toma chá com leite e açúcar?

Não, eu me acostumei com o jeito daqui há muito tempo. Você também vai se acostumar, amor.' (Adichie, 2017, p. 184 – grifos da autora).



11. *Amanhã é tarde demais* trabalha as lembranças de uma jovem sobre a infância, quando passava férias na casa da avó paterna, na Nigéria, até o verão em que o irmão morre por uma armação dela durante uma brincadeira. As lembranças, perpassadas por conflitos culturais entre a avó nigeriana e a mãe norte-americana, associam-se ao tempo presente, em que retorna à Nigéria após a morte da avó e reencontra o primo, testemunha do incidente da infância. Estes elementos conformam um cenário que narra a indiferença cultural exercida no cotidiano, por meio da manipulação individual de valores culturais, em interpretações pessoais desenraizadas das histórias, suas significações e sentidos coletivos.

Sua mãe começou a berrar. [...] Ela sabia muito bem que Nonso tinha batido a cabeça numa pedra e morrido na hora [...]. Mas escolheu acreditar que Nonso continuou vivo depois de cair. Chorou, uivou e amaldiçoou o dia em que pôs os olhos em seu pai [...]. Depois ligou para ele, você a ouviu gritando no telefone: Sua mãe é a culpada! Ela o deixou em pânico e fez com que ele caísse! Podia ter feito alguma coisa depois, mas ficou parada, porque é uma africana idiota e cheia de crendices, e deixou que ele morresse! (Adichie, 2017, p. 208).

12. *A historiadora obstinada* conta, através da saga de três gerações de uma família em algum lugar próximo a Onicha, na Nigéria, as diversas formas da invasão cultural (exército, igreja, escola, universidade) sofrida pelos clãs e culturas nigerianos por britânicos no século XIX. Ao narrar a história da colonização através da história de uma família moradora numa comunidade formada por alguns clãs, Adichie escancara as bases da narrativa de uma única história: o silenciamento –, provocado pelas violências física, psicológica e simbólica – dos valores, costumes, crenças, saberes diversos construídos por aqueles que são colonizados, para a imposição de novas regras colonizadoras de corpos, mentes e espíritos.

A narrativa rompe com a mentira vencedora através da personagem Grace que escreve o livro *Pacificando com balas: uma história recuperada do Sul da Nigéria* como o ápice de um percurso colonizador cujo resultado contrário, após três gerações de subjugação, assimilação e réplicas culturais, leva a personagem a libertar-se dos grilhões culturais da colonização. Desde o casamento, que ela *soube* que “*não ia durar quando ele disse que ela estava errada em escrever sobre cultura primitiva em vez de sobre um tópico relevante*” (Adichie, 2017, p. 232), até a narrativa da história de seu povo, Grace vai construindo saberes libertos, ou reconhecimentos de diferenças culturais, étnicas e políticas que estavam silenciados, escondidos ou esquecidos embaixo de camadas de imposições coloniais.



Foi Grace quem começou a repensar tudo o que havia aprendido – o entusiasmo com que cantara o hino nacional britânico no Dia do Império; o fato de ter ficado intrigada ao ler sobre coisas como ‘papel de parede’ e ‘dente-de-leão’ nos livros da escola, sem conseguir imaginar o que eram; a dificuldade que tivera com problemas de aritmética que tinha a ver com misturas, pois não sabia o que era café, nem o que era chicória, e nem por que tinham de ser misturados. (Adichie, 2017, p. 231-232).

Chimamanda Adichie reúne elementos do cotidiano, situações comuns, histórias vividas por famílias e indivíduos, para narrar a indiferença estabelecida, ao longo dos processos sociais, culturais e econômicos de formação das sociedades multiculturais. A maneira como constrói as doze narrativas aqui observadas apresenta estes elementos de modo crítico, irônico, por vezes, risível; e faz aflorar, simultaneamente, possibilidades não indiferentes de viver a diversidade cultural, ou seja, o reconhecimento e o envolvimento de diferentes culturas para a interculturalidade – a construção dialogada de mundos em comum, de partilhas e somas, de encontros e de chegadas. É este esforço de narrar a diversidade que compreendemos como, e denominamos de comunicação da diferença.

Quadro 1 – A comunicação da diferença e seu reverso, a indiferença quanto às diversidades culturais

CONTO	DIVERSIDADES CULTURAIS INDIFERENTES	COMUNICAÇÃO DA DIFERENÇA
<u>A cela um</u>	Assimilação cultural	Multiculturalidade: consequências pessoais
<u>Réplica</u>	Perda da autenticidade; réplicas	Enfrentamento pessoal do neo-colonialismo
<u>Uma experiência privada</u>	Violência entre etnias e religiões	Solidariedade privada; danos pessoais
<u>Fantasmas</u>	Perda de si numa história cultural de colonizações	Enfrentamento pessoal das consequências coloniais
<u>Na segunda-feira...</u>	Perda de identidade; assimilações	Enfrentamento pessoal do neo-colonialismo
<u>Jumping Monkey Hill</u>	Várias Áfricas, uma globalização neocolonizadora	Perigos deixados pela única história como modo de colonização
<u>No seu pescoço</u>	Apagamento cultural	Multiculturalidade: consequências pessoais
<u>A embaixada Americana</u>	Perda de si numa história cultural de colonizações	Enfrentamento pessoal do neo-colonialismo
<u>O tremor</u>	Apagamento cultural	Multiculturalidade: consequências pessoais



<u><i>Os casamenteiros</i></u>	Auto-adaptações; assimilações; réplicas	Enfrentamento pessoal do neo-colonialismo
<u><i>Amanhã é tarde demais</i></u>	Apagamento cultural	Multiculturalidade: consequências pessoais
<u><i>A historiadora obstinada</i></u>	Apagamento cultural	História recuperada, história dos diferentes sem indiferença

Considerações finais

Para que uma comunicação da diferença se estabeleça, ou seja, um exercício permanente e aberto da interculturalidade nas sociedades multiculturais em que vivemos atualmente, encontramos alguns desafios epistemológicos, quais sejam: a saída do cânone clássico da produção de conhecimento, que determina a lógica racional como a única válida; a ultrapassagem da noção dominante de tempo linear, de modo a permitir a ocupação com o presente e seus sujeitos; a disposição para vivências e relações diferentes na construção viva e processual de conhecimentos *inter*. Fazer a comunicação da diferença será um pensar dentro do mundo contemporâneo, o que significa pensar a partir da interculturalidade, que é a convivência criativa e respeitosa, aqui e agora, de diferentes seres vivos, povos, culturas, etnias.

Exercer o pensamento dentro do mundo e com o mundo e “narrá-lo” por meio da comunicação da diferença, constituem as bases para a convivência num coletivo multicultural, vivo e pulsante, em que se pode ensinar a promoção da interculturalidade. Parece-nos que as sociedades multiculturais atuais exigem compreensões plurais e promoções da interculturalidade, por meio da comunicação da diferença. Cabe, ainda, perguntar: o que constitui a comunicação da diferença? A partir das narrativas de Chimamanda Adichie, nos 12 contos estudados, vislumbramos algumas pistas para alcançar respostas a esta questão: 1. Uma disponibilidade para o diverso; 2. Um reconhecimento do diferente na sua diferença; 3. Uma recusa à indiferença e 4. Uma disposição epistemológica para a interação intercultural.

As epistemologias interculturais permitem problematizar o lugar-ideal forjado para a Ciência moderna como produtora exclusiva de conhecimentos válidos, de modo a superarmos o eurocentrismo epistemológico, que persiste há cinco séculos, pela presencialidade de outras formas possíveis de conhecimento, fundamentadas em valores sociais e culturais distintos. É nesse sentido que a comunicação da diferença emerge como uma possibilidade para estar e agir no



mundo contemporâneo a partir de um compromisso intercultural, em que distintas narrativas dialogam em suas explicações e significados para a vida terrena.



Referências

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **No seu pescoço**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma única história**. *TED Talk*. (New ideas every weekday), 2009. Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qDovHZVdyVQ>. Texto transcrito do vídeo disponível em: <https://www2.ifmg.edu.br/governadorvaladares/noticias/adelia-a-poesia-e-a-vida-convite-para-o-3o-encontro-do-dialogos/o-perigo-de-uma-historia-unica-chimamanda-ngozi-adichie-pdf>.
- FLEURI, Reinaldo Matias. Educação intercultural no Brasil: a perspectiva epistemológica da complexidade. **Revista Brasileira Estudos de Pedagogia**. Brasília, v. 80, n. 195, p. 277-289, maio/ago, 1999.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. São Paulo: Paz e Terra, 2019.
- HARVEY, David. **Espaços de esperança**. São Paulo: Loyola, 2015.
- KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020a.
- MARX, Karl, ENGELS, Friedrich. **Manifesto do Partido Comunista**. São Paulo: Edipro, 2020.
- OZÓRIO, Lúcia. A interculturalidade e seus inúmeros começos comunitários. **Psicologia & Sociedade**, 17 (3), 33-41; set-dez 2005.



PRAZERES E VULNERABILIDADES EM SER MULHER NA CANÇÃO *OUÇA-ME, FILHO DE GRIÔ, DE KUMA TOELO*

Jefferson Xavier Freire da Costa¹

Cintia Acosta Kutter²

Primeiras colocações

Kuma, palavra de origem mandinga, é a representação do próprio ser supremo. Poderia ser traduzida como força interior, inspiração divina, potência que emana do divino ao ser, e do ser ao divino. A palavra é a própria representação de *Maa Ngala* (criador de todas as coisas) e quem criou o primeiro *Maa* (homem). O mito da criação do universo e do homem reconta que *Fan* (ovo primordial), possuidor de nove divisões com estados fundamentais da existência, deu origem a vinte seres que constituíram o universo. Porém, insatisfeito com sua criação, já que nenhuma delas possuía qualidades para ser um *Kuma-nyon* (interlocutor), *Maa Ngala* tomou uma parcela de cada uma dessas criaturas, e adicionando um pouco de seu hálito, criou o *Maa*. *Maa Ngala* cria assim, desmembrando-o de seu próprio nome e dando-o a responsabilidade pela harmonia do universo o *Maa*. Mais tarde, *Maa* foi responsável por transmitir aos seus descendentes tudo que havia aprendido a partir das suas vivências, é assim que se inicia a grande cadeia da transmissão oral.

¹ UFPB, jefferson_costa3@hotmail.com

² UFRA/UFPB, cintia.kutter@ufra.edu.br



As palavras têm força, e nelas reside uma carga de ancestralidade que ensina que se deve ser verdadeiro consigo, com os outros e com o ser supremo. Respeitar-se é estar em conformidade com o eterno que habita dentro de nós e nossos antepassados, tão importantes na árvore da vida. No antigo Império do Mali, que existiu entre 1235 e 1670, na África Ocidental, *kuma* era a lei que vigorava. Muito antes da escrita ser predominante, era a oralidade que possuía destaque. Neste cenário surge uma personagem que até hoje luta contra o apagamento histórico de seus povos. São chamados de *dieli*, *jeli/jal³* (mandinga), *guelwel* (wolof), *griots* (francês) ou griô (português). A palavra em francês deriva-se de *guiriot* que significa criado. Eles eram animadores e tinham vocação para preservar e transmitir as histórias de seus antepassados. Eles poderiam se apresentar de várias formas, eram músicos, embaixadores e genealogistas, sem dúvida, a contribuição deles foi fundamental para a perpetuação da história dos africanos. A tradição lhes conferia *status* especial perante os outros, mas a diferença de um nobre, os *jelis* tinham passe livre para serem sarcásticos. Eram constantemente chamados para mediar conflitos e resolver alguns problemas como: disputa de terras, desavenças matrimoniais, etc. Muitos deles viajavam o país coletando informações sobre os antepassados de seu núcleo, por esse motivo, poderiam viver por conta própria ou associados a uma família nobre, a qual o tratava como se a ela pertencesse.

Em algumas sociedades como dos Sanan⁴ em Burkina Faso, os *jelis*, *jelimusows* e *kumas* conviviam pacificamente, pertencendo a castas distintas. Na organização social dos *Sanan*, assim como em muitos lugares da África, os homens têm poder sobre as mulheres. Então, em uma sociedade que as oprime, como lutavam para se livrarem dos tentáculos do patriarcado? A resposta seria por meio do canto. Segundo Nyamba (1998, p. 86) “há muitas mulheres que cantam. Cantam a sua tristeza e dor, desde a dominação dos homens; na verdade, elas estão resistindo contra o assédio regular proveniente de um sistema machista”. Elas usam o canto como uma válvula para dar vazão às suas dores. *Kumas* em contexto dos Sanan, são uma casta de cantores renomados, sejam eles homens ou mulheres. Exercem seu ofício por meio de performances e imaginação, mas principalmente inspiram-se na vida cotidiana no vilarejo.

3 Este trabalho adota o nome *jeli* para falar sobre griôs e *jelimusow* para referir-se às griôs em conformidade com Bakari Sumano, que foi chefe da associação maliana de *jelis* de 1994 até sua morte. A adoção desta perspectiva é pela proximidade da fronteira com Burkina Faso.

4 San, singular e Sanan, plural.



Fora do contexto da África Ocidental é difícil encontrar uma definição para o termo *jeli*, *jelimusow* e *kuma* por consequência, é mais difícil ainda achar referências de *jelimusows* e *kumas* mulheres. Elas são constantemente esquecidas quando comparadas aos *jelis* e *kumas* homens que figuram nas coletâneas e são estudados em nações da Europa e Estados Unidos. Encontrar compilações de *jelimusows* e *kumas* mulheres no mundo ocidental é uma tarefa extremamente difícil. Levemos em conta uma das maiores obras sobre o Império do Mali, a *Sundiata* de D.T. Niane de 1965, que foi traduzida para o francês do mandinga e posteriormente ao inglês por G. D. Pickett. *Sundiata* foi rei do Império durante os anos de 1235-1255 e mesmo depois da invasão francesa ainda é lembrado como um herói devido às histórias de glória que são contadas pelos *jelis*. D.T Niane recebe esta versão do *jeli* Mamoudou Kouyaté diretamente do mandinga. Infelizmente, não há muitos registros sobre *jelimusows*, nem *kumas* mulheres em papéis de destaque na narrativa. Será que as percepções e os relatos mudariam por meio do olhar feminino? Sim! Os relatos seriam os mesmos? Provavelmente não! Em outra versão da *Sundiata*, como a chamada de Son-Jara (outro nome para *Sundiata*), recontada pelo *jeli* Sisòkò, há uma passagem em que ele menciona uma *jelimusow* que teve um papel importante na vida de Son-Jara (*Sundiata*). O meio-irmão de Son-Jara, Dankaran Tuma, havia nascido primeiro, em seguida nasce Son-Jara, mas a *jelimusow* enviada ao rei, que iria anunciar o nascimento de Dankaran Tuma, se atrasa por estar comendo, e outra *jelimusow* acaba anunciando Son-Jara como primeiro filho. Isto é conhecido pela voz da *jelimusow* Tumu Maniya, que relata o caso da enfurecida mãe de Dankaran Tuma.

As mulheres ainda estão galgando um espaço para chamar de seu na África Ocidental, ocupando espaços como escritoras, *jelimusows*, *ngaras* ou *kumas*. Sem dúvida, o Mali é um país que ascendeu perante os demais que faziam parte de seu antigo império, pois é de lá que partem algumas produções, sejam literárias ou musicais que se destacam. É importante citar os trabalhos da *jelimusow* Siramory Diabaté, que em 1974 conseguiu gravar algumas canções em disco. Já a *jelimusow* Kandia Kouyaté, lança seu primeiro LP, *Mayomba*, em 1980 e continua atuante até os dias atuais. Recentemente recebeu o título de *ngara*, que segundo Hale (p.78) “é alguém com um dom para as palavras que pode cantar canções históricas e também louvores”, no Mali. Um dado importante da *jelimusow* Kandia Kouyaté é que ela toca a *kora*, um instrumento longo de 21 cordas, que muitos alegam pertencer ao gênero masculino e que seu uso seria exclusivamente dos homens.



A literatura de Burkina Faso se baseia muito na tradição oral. Devemos olhar para este tipo de literatura de uma forma menos eurocentrada, já que as referências que temos não a contempla em sua totalidade. Hampâté Bâ já alertava para a dificuldade de quem olha para a tradição oral com uma perspectiva ocidental, uma vez que “pode parecer caótica àqueles que não lhe descortinam o segredo e desconcertar a mentalidade cartesiana acostumada a separar tudo em categorias bem definidas.” (2010, p. 169). Nos anos 60, há um aumento no número de escritores que publicam as suas obras em francês, em Alto Volta. A primeira novela escrita por um burquinense foi publicada em 1962 chamada *Crépuscule des temps anciens*, de Nazi Boni. Seu romance fala sobre a guerra de Bani-Volta e acompanha as histórias do povo Bwa/Bwamu. O segundo romance burquinense foi *Dessein contraire*, de Roger Nikiema, em 1967. Na década de 1970, a próxima geração de romancistas não incluía nenhuma publicação de mulheres. Somente em 1987, a escritora Sandra Pierrette Kanzie lança *Les tombes qui pleurent*, se tornando a primeira mulher a ser publicada em Burkina Faso. Angèle Monique Ilboudo, talvez seja a mais renomada escritora do país, escreveu e publicou o primeiro romance em 1992 chamado *Le Mal de Peau*. A performance da canção “*Ouçá-me, filho de griô*” da Kuma Toelo aconteceu em 1981. Entretanto, sua publicação só foi possível a partir do estudo de André Nyamba, que foi o responsável por registrá-la e publicá-la em sua tese *L’identité et le change sociale de Sanan du Burkina Faso*, de 1991. Mais tarde, ele também a publicou no estudo *Paroles de Femme, Pouvoirs de Femme ou Les Conditions Féminines de l’autorité Mâle Chez Les Sanan Du Burkina Faso*, de 1998. Somente assim, Kuma Toelo pode chegar até a coletânea *Women Writing Africa: West Africa and the Sahel* de Esi Sutherland-Addy e Aminata Diaw, por meio deste estudo objetivamos que ela seja conhecida nos estudos africanos, por intermédio da nossa tradução livre.

Toelo, uma *kuma*

O nosso estudo inicia na então chamada República de Alto Volta, a qual conquistou sua independência total da França em 1960, adotando o nome Burkina Faso somente em 1984. Em língua More *Burkina* significa homens íntegros e *Faso*, terra natal em diúla. No território do povo Sanan, os que falam a língua chamada de Samo, Sane, San ou Sa, se dividem entre Burkina Faso e Mali. Eles vivem principalmente no noroeste de Burkina Faso e do outro lado da fronteira, no sul do Mali. É lá onde encontramos nossa personagem. *Kuma*, na cultura Sanan, é uma classe de cantores renomados. Toelo, mulher e *kuma* presta um serviço



à população quando convidada a cantar em cerimônias e o faz sobre diversos temas. De acordo com Hale (2014, p. 78), “nem todas as mulheres que cantam são griottes.” Toelo não é *jelimusow*, e sim, *kuma*. Não se sabe o critério adotado para a divisão das castas em contexto Sanan, só há registros através do estudo de Nyamba (1998) que Toelo é uma *kuma*. Segundo Bâ, quando o assunto é a tradição oral africana (2010, p.169) “os griots estão longe de ser seus únicos guardiões e transmissores qualificados”. *Kumas* são qualificados para as performances em ritos sociais. Nyamba discorre sobre o ritual de formação dos *kumas* em seu estudo.

Na estação seca, em certas noites, os jovens se reúnem com uma mulher, geralmente idosa, para fiação de algodão, principalmente nos meses de fevereiro, março e abril onde está muito quente; é nessas circunstâncias que são formados os futuros “kuma” do grupo, esses cantores ou cantoras oficiais que reavivam a memória do grupo e a perpetuam. (1998, p. 91)

Ainda segundo Nyamba (1998, p. 104) eles atuam no “nascimento e entrega do mundo” evidenciando a presença dos kuma em rituais como o nascimento e a morte. Nyamba ainda complementa ressaltando que, a *kuma* mulher tem uma vantagem sobre o *kuma* homem, e diz que “a palavra é vida, a palavra é procriação. Quem mais, melhor que as mulheres, entenderiam isso?” (1998, p. 104). Certamente, as *kumas* mulheres possuem uma delicadeza particular, que pode ser comprovada no refinamento de suas canções e dos temas abordados.

Da *Kuma* Toelo pouco se sabe para além do que é relatado por si na canção. Quem é ela? É uma incógnita. Qual a sua idade? Seu sobrenome? Há poucas notas de rodapé publicadas no estudo de Nyamba (1998) sobre Kuma Toelo. Se há pouco sobre ela, resta-nos debruçarmos sobre o seu trabalho. A seguir será proposta uma análise da canção “Ouça-me, filho de griô”, esta performance em específico, se passa em um funeral, o qual Kuma Toelo pode cantar abertamente sobre a questão que lhe fosse conveniente, o tema era livre e Toelo o fez a plenos pulmões. Os funerais são locais em que os *kumas* podem demonstrar o seu talento e cantar sobre diversos temas, compor suas canções, sem necessariamente versar sobre o tema da morte. Data-se que esta canção foi cantada no dia 3 de novembro de 1981, no vilarejo de Toma, localizado na província de Nayala em Burkina Faso, fronteira com o Mali. Este canto é um belo exemplo de preservação, uma vez que passou do dialeto San para o francês, por meio de André Nyamba, posteriormente do francês para o inglês, através de Christine Owusu-Sarpong e Esi Sutherland-Addy, chegando agora a uma tradução livre em língua portuguesa neste trabalho. A tradução foi feita a partir da língua inglesa, com isso analisaremos a canção



que será dividida em três partes. Toelo canta sobre os prazeres em ser mulher, expectativas femininas, orfandade, solidão e refúgio.

OUÇA-ME, FILHO DE GRIÔ⁵ - Toelo

Ouçá-me, filho um **griô**;
Eu tenho um segredo a contar-te!
Se eu fosse nascer de novo,
Se eu, Toelo,
fosse nascer de
novo, Eu gostaria de
retornar
Sempre como uma
mulher! Ser uma
mulher...
É a melhor de todas as
condições! Uma mulher...
Por pior que ela possa ser,
Sempre encontrará um
homem. É o homem mau
Que nunca encontrará uma mulher!

Toelo começa pedindo a atenção na hora do funeral e inicia sua canção endereçando-a ao filho de um *jeli*. Ao usar as palavras no imperativo, ela estabelece sua posição em relação às outras pessoas e indica o canal da atenção. A performance é sua, e ela usará do tempo que tem para se fazer ouvir, pois na sociedade dos Sanan, as mulheres são pouco percebidas. O fato de ela valer-se de seu ofício para ser escutada é uma vantagem de ser uma *kuma*. É uma perfeita fusão entre corpo, fala e vida na performance de Toelo. Segundo Bâ isso ocorre porque:

sendo a fala a exteriorização das vibrações das forças, toda manifestação de uma só força, seja qual for a forma que assuma, deve ser considerada como sua fala. É por isso que no universo tudo fala: tudo é fala que ganhou corpo e forma. (2010, p. 172)

Não se sabe nada sobre a pessoa falecida. Só podemos pressupor que ela pode vir a ser um filho de um *jeli*, ou simplesmente *Kuma* Toelo quis usar a palavra *jeli* para estabelecer um grau de poder sobre o que ela iria contar na sua

5 Tradução nossa.



canção. Talvez existisse um *jeli* na cerimônia presente. Será que *Kuma Toelo* tinha anseios de ser *Jelimusow*? Segundo Hale (p. 78), “Mesmo que alguém nasça na profissão, porém, não se torna automaticamente um griot ou uma griotte. (...) devem adquirir de alguma forma o conhecimento verbal e musical necessário.” Será que na sociedade dos Sanan ela era impedida de ser *jelimusow*?

Em sua performance *Kuma Toelo* tem poder. É nesse momento que ela brilha, sem medo de ser incompreendida, envolta na lírica da canção. É o momento de confidenciar segredos à plateia e começar a dizer que sempre gostaria de voltar como mulher, se fosse nascer de novo. “Uma mulher completa é uma pessoa que se sente confortável com quem ela é, e dá o seu melhor (...), é honesta consigo mesma e ama a si incondicionalmente”, complementa Davephine Tholley (2020). Ser mulher faz parte da resistência na agenda de Toelo, pois sente-se como nas palavras de Chiziane que faz uma comparação da mulher à terra “Da mulher emana a força mágica da criação. Ela é abrigo no período da gestação. É alimento no princípio de todas as vidas. Ela é prazer, calor, conforto” (2013, p.199). Com isso podemos verificar que a partir da *Kuma Toelo* emana o poder da criação, ela está em seu auge. Ela cria e é retroalimentada por meio de sua palavra em sua performance. É compreensível a exaltação do ser mulher de Toelo, e ela deseja que todos a ouçam. É muito interessante o uso da palavra condição, porque ela é uma característica, aspecto ou essência que determina algo ou alguém. Ser mulher é identidade para *Kuma Toelo* e no momento da sua canção é a identidade mais latente. Ela exalta a condição de ser mulher e dessa forma enaltece-a. Ser mulher é um estado sublime.

Para Toelo, o homem não chega aos pés da mulher. Na avaliação dela, o homem, que é de má índole, não encontrará para si uma esposa. Ele não é digno de uma. A *kuma* começa uma escalada de provocações implícitas endereçadas ao homem mau, mas que claramente dá para se ler como direcionada a todos os homens. Ela promove um questionamento do posicionamento do homem na sociedade ao mencioná-lo como mau. Nas próximas partes da análise ela eleva o tom de suas críticas.



Vê, oh griô⁶,

Mesmo se a mulher for cega,
Mesmo se a mulher estiver mancando,
Mesmo se ela tiver um braço morto.
Mesmo se ela tiver um pé morto,
E l a encontrará sempre um
marido... É o homem mau
Quem nunca encontra uma
mulher! Eu digo-te, filho de griô,
Se eu Toelo,
Fosse nascer de
novo, Eu quereria
retornar
Sempre como uma
mulher! Eu digo-te, filho
de griô,
Ser uma mulher...
É a melhor das condições!
Mesmo se a mulher for surda,
Mesmo se ela se apresenta como uma mulher
incompleta, que não sabe fiar algodão,
tampouco como performar outras tarefas de uma
mulher... Ela sempre se encontrará um marido

Eu digo-te,
É o homem mau
Quem nunca encontra uma
mulher! Se eu fosse nascer de
novo,
Eu quereria retornar
Sempre como uma
mulher! Ser uma
mulher...
É a melhor de todas as condições!

Kuma Toelo começa relatando o que julga como defeitos de uma mulher. Segundo a sua avaliação, mesmo que a mulher possua defeitos de fato, encontrará

⁶ Tradução nossa.



para si um marido. Em suas observações, as mulheres, mesmo imperfeitas, não se comparam a homens, pois sempre haverá um marido em potencial disposto a pedir-lhe a sua mão, não importa a circunstância. Nesta passagem ela inverte o patriarcado e toma para si o poder, já que posteriormente, ela relata que um homem mau jamais merecerá uma mulher.

Como relatado anteriormente, ela busca fazer um alerta aos homens, porque, existe, sem dúvida, notas de rebeldia por entre suas linhas. *Kuma Toelo* rejeita a fórmula da mulher perfeita para casar-se com o homem. Adichie partilha do mesmo pensamento de Toelo quando relata que “perdemos muito tempo ensinando as meninas a se preocupar com o que os meninos pensam delas. Mas o oposto não acontece. Não ensinamos os meninos a se preocupar em ser “benquistos”” (2014, p.28). Toelo ao performar essa canção não se preocupa com o que podem pensar sobre si, ela apenas relata o que sente. Toelo está atacando os homens debaixo de seu discurso, e provocando uma revisão sobre os comportamentos perpetrados sobre as mulheres na sociedade dos Sanan. Esta é a vez de Toelo dizer o que pensa sobre os homens maus. Segundo Nyamba (1998, p. 107) “Ela faz isso usando um processo incomum: ela (...) expõe os defeitos das mulheres, para melhor sublinhar o “defeito masculino que nada pode igualar””. O defeito masculino é a falta de caráter, porque se nós interpretarmos os homens maus como homens mentirosos e ardilosos, esses homens são considerados indignos. Bâ (2010, p. 173), explica que a mentira é considerada por maior parte das sociedades orais como “uma verdadeira lepra moral”, e ainda segundo ele (2010, p. 173), na África Tradicional, àquele que falta com a palavra “mata sua pessoa civil, religiosa e oculta”. Adichie comenta um pouco sobre a criação das meninas e como as sociedades sufocam os seus desejos: “Nós as fazemos sentir vergonha da condição feminina, elas já nascem culpadas. Elas crescem e se transformam em mulheres que não podem externar seus desejos” (2014, p. 33). Desejos esses que são apontados por Bâ como constitutivos do ser humano quando disserta sobre o mito da criação:

Maa Ngala, (...) depositou em *Maa* as três potencialidades do poder, do querer e do saber, contidas nos vinte elementos dos quais ele foi composto. Mas todas essas forças permanecem silenciadas dentro dele. Ficam em estado de repouso até o instante em que a fala venha colocá-las em movimento. (2010, p. 172)

Uma mulher pode manifestar o seu desejo. Por que seria tolhido o direito de ela manifestá-lo? O próprio *Maa Ngala* quer que o desejo seja permitido através da fala. Toelo continua afirmando que mesmo se ela nascer de novo queria voltar



a ser mulher, pois ser mulher é uma dádiva, como assim relatado em parágrafos anteriores. Reiteramos que ela faz a performance frente a alguns homens. Ela está manifestando um desejo perante a eles, e portanto, já apresenta um movimento antagônico.

Vê, meu griô⁷,

Eu só tenho as minhas palavras

Para consolar-me!

Meu estômago está pesado com
palavras E meu coração está cheio de
sofrimento!

Os membros da família que me sobram fogem de
mim, E minha mãe não mais vive!

Diga-me, filho de griô,

Quem é minha família?

Quem é meu amigo?

Quem é próximo de

Toelo? Quem é próximo

de Toelo,

Toelo que vai de um homem a outro?

Eu só tenho a minha canção!

Filho de griô!

Minha canção me conforta,

Para aliviar todos os meus sofrimentos!

Minha canção é o meu único parente!

Minha canção é o meu único amigo!

Vê, filho de griô,

Minha mãe está abaixo do chão!

Minha mãe está pra sempre embaixo do
chão! E cada vez que eu vejo os “sem-mãe”

Eu tenho medo,

Eu tenho frio!

Vê, filho de griô,

A verdadeira inimiga de uma
mulher É a morte!

Minha mãe está para sempre embaixo do

⁷ Tradução nossa.



chão! E toda vez que eu vejo os “sem-mãe”
Eu temo,
E eu tenho medo!

Neste momento da canção *Kuma Toelo* assume seu mais alto grau de vulnerabilidade. Isso é interpretado por meio de vários sinais durante essa última parte. Ao começar com “meu *griot*”, ela suaviza o seu tom tornando-o mais amigável. É possível ver alguém se desvelando em seu aspecto mais indefeso diante dos olhares dos outros. Toelo complementa dizendo que só tem as suas palavras para consolá-la. Afinal, as palavras são o seu ofício. Ao longo da vida ela se tornou um acúmulo de palavras. Sem dúvida, elas são os instrumentos de uma *kuma*, o que resta-lhe é ser-lhes fiel. Eis uma mulher cansada, temente, solitária e órfã, as palavras são sua conexão com o divino, com o eterno, com seu eu interior. Mesmo a *kuma* sendo o canal da palavra, ela iguala-se às outras pessoas e desvela o seu caráter vulnerável. Depois, há a alusão ao estômago como sendo o carregador das palavras. Esta passagem é bastante interessante pois, deveriam ser os pulmões e a garganta os responsáveis por estas funções, mas *Kuma Toelo* atribui ao estômago a função de centralizador de seu corpo, e é a partir dele que ela exerce seu ofício. Em sua avaliação, é a partir do estômago que se sente. Além de possuir um grau de ansiedade, desconforto, e também o vazio da fome, para *Kuma Toelo*, o estômago é o centralizador. Outro órgão citado é o coração, o que carrega o sofrimento de uma vida. Coração sofrido de mulher solitária que procura alento na sua canção. Sofrimento que ela compartilha ao cantar. Em notas de rodapé, Nyamba cita que “sua vida privada foi alvo de críticas em San” Isso não é característico de todo artista?” (1998, p. 104). Paulina Chiziane também sentiu na pele as críticas direcionadas a si e seu trabalho:

Como é que a sociedade recebeu a notícia de que eu estava a escrever o meu livro? Primeiro com cepticismo e muito desprezo da parte dos homens. Muitas pessoas acreditavam e ainda acreditam que a mulher não é capaz de escrever mais do que poeminhas de amor e cantigas de embalar. (2013, p. 203)

Kuma Toelo narra a sua vida indo de homem a homem. Provavelmente já foi casada (viúva?) ou será que foi devolvida à família? Quem são os homens a que ela se refere? É comum que mulheres em sociedades conservadoras sejam propriedades de homens. Primeiro pertencem ao pai e aos irmãos, e posteriormente, ao marido. Mulheres aprendem desde muito cedo o seu lugar no mundo. Se de alguma forma se apresentam inconformadas, o patriarcado vigilante trata de as



retaliar. Para isso, ele cria categorias para as mulheres de maneira a preservar a sua hegemonia. Chiziane ao falar sobre as histórias que ouvia de sua avó nos demonstra a categorização das mulheres:

uma com boas qualidades, bondosa, submissa, obediente, não feiticeira. Outra era má, feiticeira, rebelde, desobediente, preguiçosa. A primeira era recompensada com um casamento feliz e cheio de filhos; a última era repudiada pelo marido, ou ficava estéril e solteirona. (2013, p. 201)

Para Toelo a ligação com a música é especial, é a canção que lhe dá conforto para que alivie os seus sofrimentos de uma vida. Por meio da música ela pode preencher os vazios em si. A canção para ela se torna a personificação de seus parentes e amigos. Mais uma vez ela alega que só pode contar com sua canção, transformando-a em local de refúgio. Nyamba (1998, p. 107) definiu a música de Toelo como “uma mistura de lamento e insultos”, mas, para além da definição dada por ele, a canção de Toelo é um clamor para para si e para as mulheres. Aqui temos a demonstração de uma mulher solitária. A partir do verso que fala sobre sofrimento ela vai livrando-se de sua casca. A mesma mulher tão segura nas primeiras frases desta canção se retrai dando espaço a uma figura mais introspectiva. Ela prossegue com a manifestação de sua solidão alegando que sua mãe não está mais consigo.

Este deve ser um tema bem sensível para *Kuma* Toelo porque somos capazes de sentir a sua dor pela ausência da mãe, ceifada de seu convívio. Para Toelo, a maior inimiga de uma mulher é a morte, talvez sua mãe tenha morrido muito jovem. Ao demonstrar todo o seu temor ao falar dos sem-mãe, mostra-se também em uma posição de preocupação pelo que essas pessoas podem se tornar quando lhes é tolhida o convívio com a figura materna.

Ela fecha a canção relatando o seu sentimento de medo. A partir daqui só podemos levantar alguns questionamentos: Será que o homem mau seria fruto da ausência materna? Ou que a morte se torna inimiga da mulher por não dar tempo para que ela veja um homem sendo transformado pela figura feminina?

Considerações finais

Da *Kuma* Toelo pouco se sabe, apenas que era habitante de Toma. Mulher pertencente ao povo Sanan da fronteira Burkina Faso e Mali. Sua idade não sabemos, características físicas tampouco, estaria viva nos dias atuais? Talvez sim, ou talvez não. Será lembrada e exaltada de toda maneira no *hall* seletto das



mulheres que ousaram ir contra o *status quo* dentro dos aparatos disponíveis para si, considerando o recorte histórico, social e cultural. É possível verificarmos as camadas se sobrepondo de forma a tolher-lhe a voz, mas não seria parte da essência dos *kuma*, principalmente das *kumas* mulheres não deixarem-se abalar? Exercitar sua voz é a conexão com o *Maa Ngala*, o que faz vibrar o corpo por meio de uma fala, que ressoa em tudo que é vivo. Nesta disputa com a opressão ela pode sair afônica, mas jamais perderá sua voz. Prova disso foi o registro histórico feito por André Nyamba em duas oportunidades, e mais tarde na coletânea *Women Writing Africa: West Africa and the Sahel*, prova disso é este estudo que buscou discutir e divulgar a voz da *Kuma Toelo*. A performance da canção “Ouça-me, filho de griô” aconteceu em um funeral em seu vilarejo em 1981, mas a sua repercussão transcendeu a parede estática do apagamento histórico.

Dessa forma, lembramos a fala da escritora Paulina Chiziane, que assim como *Kuma Toelo* assume um papel de transgressora, uma vez que foi a primeira mulher a ter um romance publicado em Moçambique, *Balada de Amor ao vento* (1990), ela relata que sentirá que sua “maior contribuição virá no dia em que conseguir lançar, na terra fértil, a semente da coragem e da vontade de vencer nos corações das mulheres que pertencem à geração do sofrimento” (2013, p. 204). Este deve ter sido o mesmo intento da *Kuma Toelo* ao questionar a plenos pulmões o patriarcado, expor as suas vulnerabilidades e declarar o seu conforto no seu ofício, uma vez que Chiziane ainda complementa: “A minha maior realização virá no momento em que a planta brotar, no momento de vê-la crescer” (2013, p. 204). A planta já brotou, cresceu e floresceu muito bem, graças à terra fértil de Toelo e Paulina.



Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Sejamos todos feministas**. São Paulo, Companhia das Letras, 2014.

BÂ, A. Hampaté. **A tradição viva. História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África**. 2. ed. rev. – Brasília: UNESCO, 2010.

CHIZIANE, Paulina. Eu, mulher... por uma nova visão do mundo. **Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF**, v. 5, n. 10, Abril de 2013.

HALE, Thomas A. Griottes: Female Voices from West Africa. **Source: Research in African Literatures**, v. 25, n. 3, Women as Oral Artists, 1994, p. 71-91.

KANTAGBA, Adamou. **La littérature burkinabè écrite d'expression française, 50 ans après les indépendances**. Le blog de Adamou Kantagba, 2011. Disponível em: <https://shorturl.at/bhFU3>. Acesso em: 2 dez. 2023.

NYAMBA, André. **Paroles de Femme, Pouvoirs de Femme. Ou Les Conditions Féminines de l'autorité Mâle Chez Les Sanan Du Burkina Faso**. Civilisations, v. 45, n. 1/2, 1998, pp. 85–114. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/41229584>. Acesso em: 3 dez. 2023.

SISSAO, Alain. **Sanou, Salaka. – La littérature burkinabè: l'histoire, les hommes, les œuvres**. Cahiers d'études africaines [En ligne], 171 | 2003, mis en ligne le 15 février 2007, consulté le 03 décembre 2023. Disponível em: <http://journals.openedition.org/etudesaficaines/1538>. Acesso em: 2 dez. 2023.

SUTHERLAND-ADDY, E., DIAW, A. **Women Writing Africa: West Africa and the Sahel**. Feminist Press at the City University of New York, 2005.

THOLLEY, Davephine. **Dear woman, be a whole woman. Poda-poda stories, 2020**. Disponível em: <https://shorturl.at/myLSYt/myLSY>. Acesso em: 3 dez. 2023.





Composto na
CAULE DE PAPIRO GRÁFICA E EDITORA
Rua Serra do Mel, 7989, Cidade Satélite
Pitimbu | Natal/RN | (84) 3218 4626
cauledepapiro.com.br





COLEÇÃO GRIOTS



ISBN 978-65-5477-189-4



9 786554 771894 >