

CELIOMAR PORFÍRIO RAMOS
ALGEMIRA DE MACÊDO MENDES
MARINEI ALMEIDA
(ORGANIZADORES)



LITERATURAS DOS PAÍSES AFRICANOS DE LÍNGUA PORTUGUESA

DECOLONIALIDADE E POLÍTICAS DE RESISTÊNCIAS

cancioneiro

**Literaturas dos países africanos de língua portuguesa:
decolonialidade e políticas de resistências**

CELIOMAR PORFÍRIO RAMOS
ALGEMIRA DE MACÊDO MENDES
MARINEI ALMEIDA
(ORGANIZADORES)

**Literaturas dos países africanos de língua portuguesa:
decolonialidade e políticas de resistências**

cancioneiro

Copyright © 2026 by Celiomar Porfírio Ramos, Algemira de Macêdo Mendes, Marinei Almeida (org.)

Todos os direitos reservados.

Editoração, projeto gráfico e diagramação
Ronyere Ferreira

Capa
Alexandre Mesquita

CANCIONEIRO

Editores
Márcio Douglas de Carvalho
Ronyere Ferreira

Conselho editorial
Eva P. Bueno (St. Mary's University, Texas - EUA)
Héctor Fernández L'Hoeste (Georgia State University, EUA)
Johny Santana de Araújo (Universidade Federal do Piauí, Brasil)
Josenildo de Jesus Pereira (Universidade Federal do Maranhão, Brasil)
Kátia Rodrigues Paranhos (Universidade Federal de Uberlândia, Brasil)
Talyta Marjorie Lira Sousa (Universidade Federal do Piauí, Brasil)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Literaturas dos países africanos de língua portuguesa: decolonialidade e políticas de resistências [livro digital] / Celiomar Porfírio Ramos, Algemira de Macêdo Mendes, Marinei Almeida (org.). – 1. ed. – Teresina: Cancioneiro, 2026.
180 p.: il.: E-book.

ISBN: 978-65-5330-119-1

1. Crítica literária 2. Crítica literária - literatura africana 3. decolonialidade I. Título

CDD: 809

Ficha catalográfica elaborada por Larissa Andrade, CRB 3/1179

EDITORA CANCIONEIRO
Teresina - Piauí
www.editoracancioneiro.com.br
contato@editoracancioneiro.com.br

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	7
DE QUE ÁFRICA/ÁFRICAS FALAMOS QUANDO ENSINAMOS LITERATURAS AFRICANAS?.....	11
<i>Maria Nazareth Soares Fonseca</i>	
LITERATURA, MÚSICA, CINEMA E A INDEPENDÊNCIA EM ANGOLA.....	23
<i>Carmen Lucia Tindó Secco</i>	
A ORALIDADE COMO MÉTODO CONTRACOLONIAL EM OS DA MINHA RUA, DE ONDJAKI.....	34
<i>Raimundo Silvino do Carmo Filho</i>	
CORSINO FORTES E SEUS SINOS DE SILÊNCIO.....	45
<i>Simone Caputo Gomes</i>	
CONTOS FEMININOS DE CABO VERDE: DE CORPOS INSULARES A VOOS.....	53
<i>Norma Sueli Rosa Lima</i>	
RESISTÊNCIA, SUBSTANTIVO FEMININO: INSUBMISSAS VOZES DE MULHERES NA ESCRITA DE UNGULANI BA KA KHOSA.....	62
<i>Vanessa Ribeiro Teixeira</i>	

MUTILADAS, DE EDUARDO QUIVE: DEFICIÊNCIA E RESISTÊNCIA NO CONTEXTO MOÇAMBICANO.....	72
<i>Gustavo Henrique Rückert</i>	
DA NIGÉRIA A MOÇAMBIQUE: MOVIMENTOS PELA INDEPENDÊNCIA ATRAVÉS DA ESCRITA DE MULHERES AFRICANAS.....	86
<i>Áurea Regina do Nascimento Santos</i>	
DEPOIS DA LITERATURA DE COMBATE: APONTAMENTOS SOBRE A AUTONOMIA DO SISTEMA LITERÁRIO MOÇAMBICANO.....	104
<i>Vanessa Rimbau Pinheiro</i>	
O XITENDISMO NA LITERATURA MOÇAMBICANA CONTEMPORÂNEA.....	115
<i>Sávio Roberto Fonseca de Freitas</i>	
NAÇÃO RIMA COM PERDÃO?.....	125
<i>Terezinha Taborda Moreira</i>	
INDIVISÍVEL: MEMÓRIA, RESISTÊNCIA E RECONFIGURAÇÃO SIMBÓLICA DA NEGRITUDE NA LIBERDADE.....	144
<i>Roberta Maria Ferreira Alves</i>	
REPRESENTAÇÕES FEMININAS E RESISTÊNCIAS EM “BALADA DE AMOR AO VENTO” DE PAULINA CHIZIANE.....	159
<i>Áurea Regina do Nascimento Santos</i>	
<i>Algemira de Macedo Mendes</i>	
SOBRE OS ORGANIZADORES.....	170
SOBRE OS AUTORES.....	172

APRESENTAÇÃO

Filinto Elísio

Poeta e Editor, de Cabo Verde

Para minha surpresa, a Profa. Marinei Almeida, presidente da Associação Internacional de Estudos Literários e Culturais Africanos (AFROLIC), convida-me a ler os textos do livro *Literaturas dos Países Africanos de Língua Portuguesa: Decolonialidade e Políticas de Resistências*, desafiando a este poeta e editor, leigo em ciências das letras, que escreva algo à maneira de póstico desta edição. Assumo que, saído da minha “zona de conforto”, posto se tratar de epistemologia e de exegese crítica sobre a Literatura, o Brasil, a África...e a Africanidade, tomo aqui o repto como uma missão irrecusável.

Ao ler todos os textos, quase todos laborados por figuras da academia, dos estudos literários, dos grupos de pesquisas e áreas afins, quando não de escritores consagrados, no universo da Língua Portuguesa e tendo por foco a África, não me restou dúvida que com este livro os organizadores Celio Ramos, Algemira de Macêdo Mendes e Marinei Almeida, trio que saúdo pela curadoria crítica e pela argúcia intelectual, assim como seus autores/ estudiosos contribuintes, a nos colocarem à leitura crítica uma linha de trabalho que tem vindo a ser feito, tanto em sede dos Estudos Africanos, em geral, como em sede dos Estudos das Letras Africanas, em particular, num vetor claramente ascensional.

O texto inicial, da Profa. Nazareth Fonseca, a decana dos estudos literários africanos no Brasil, não inocentemente escolhida a dar o mote do livro, tem o dom de uma ressalva essencial sobre a problemática dos Estudos Africanos. O seu texto “De que África/Áfricas falamos quando ensinamos literaturas africanas?”, assumindo as causas dos estudos e investigações, coloca as coisas nos seus devidos lugares, pois chama a atenção para a pluralidade e a diversidade, assim como a complexidade, da África.

A compilação também traz um rasgo panorâmico da interdisciplinaridade estética e de complementaridade cultural entre a literatura, a música

e o cinema, sob o pano de fundo da independência de Angola, num valioso texto assinado pela Profa. Maria Carmen Lucia Tindó Secco (UFRJ, CNPq). Ainda em torno de Angola, a estabelecer a perspectiva da língua falada como fator de resistência, a análise “A oralidade como método contra-colonial em *Os da minha rua*, de Ondjaki”, do Prof. Raimundo Silvino do Carmo Filho (UESPI)

A Profa. Simone Caputo Gomes chega à seleta com o texto “Corsino Fortes e seus *Sinos de Silêncio*”, em que discorre sobre o poeta cabo-verdiano Corsino Fortes, com os seus dois momentos poético-históricos, sendo o primeiro dos poemas épicos na trilogia “A Cabeça Calva de Deus” e o segundo dos poemas líricos, em modo haiku e outros cantos, na sua derradeira obra “*Sinos do Silêncio: canções e haicais*”. Em torno da Cabo Verde, o texto “*Contos femininos de Cabo Verde: de corpos insulares a voos*”, da Profa. Norma Sueli Rosa Lima (UERJ), com a trajetória da prosa feminina cabo-verdiana, convocando nomes como Orlanda Amarilis, Yolanda Morazzo, Dina Salústio, Vera Duarte e Fátima Bettencourt e suas respectivas obras.

O salto por Moçambique é pródigo. Aborda o texto “Resistência, substantivo feminino: insubmissas vozes de mulheres na escrita de Ungulani ba ka Khosa”, da Profa. Vanessa Ribeiro Teixeira (UFRJ), os condicionalismos e as resistências da mulher na sociedade patriarcal moçambicana nos vários livros do escritor Ungulani ba ka Khosa, a partir de primas coloniais e pós-coloniais.

Moçambique ainda está presente com o texto “*Mutiladas*, de Eduardo Quive: deficiência e resistência no contexto moçambicano”, do Prof. Gustavo Henrique Rückert (UFPEL/CNPq), a partir de conceitos da resistência. As interrogações à volta dos corpos com deficiências e suas temporalidades, nos contos de Eduardo Quive, nos cenários coloniais, ausência da democracia pós-colonial e corpo normatividade, com a imposição de padrões de funcionalidade e de estética.

“Da Nigéria a Moçambique: movimentos pela independência através da escrita de mulheres africanas”, da Profa. Áurea Regina do Nascimento Santos (IFPI), aborda as escritoras africanas que, no contexto pós-colonial, se insurgem contra o apagamento das mulheres da história de África e o seu engessamento da representação, recriando personagens femininas ativas e emancipadas, com análises comparatistas entre os escritos de Chimamanda Ngozi Adichie e de Paulina Chiziane.

A Profa. Vanessa Rimbau Pinheiro (UFPB), em “Depois da literatura de combate: apontamentos sobre a autonomia do sistema literário moçambicano”, incide a sua análise nos novos paradigmas que reconstituem o sistema literário em Moçambique a partir do início do século XX e estabelecendo o século XXI como o momento da gênese de uma geração literária inaugural e soberano.

Em “O xitendismo na literatura moçambicana contemporânea”, do Prof. Sávio Roberto Fonseca de Freitas (UFPB), descreve o Grupo Xitende, em torno da revista e do movimento literário, que introduz uma multiplicidade de temas e tendências de escrita para o entendimento da moçambicanidade contemporânea. É uma nova literatura de protesto estético e ideológico face ao caos existencial do País.

E, finalmente, o texto “Nação rima com perdão?”, da Profa. Terezinha Taborda Moreira (PUC Minas/CNPq/Fapemig), que considera a memória funcional e a memória cumulativa na poética de Paulina Chiziane. A sua escrita como uso crítico da memória, ao serviço da agenda coletiva, tanto histórica como existencial.

A Profa. Roberta Maria Ferreira Alves (UFVJM), através do texto “Indivisível: memória, resistência e reconfiguração simbólica da negritude na Liberdade”, analisa o encobrimento da resistência negra nos séculos XVIII e XIX, em São Paulo, com o lócus no antigo Largo da Força — espaço de punição e morte de pessoas escravizadas. Coloca o foco de sua análise da obra *Indivisível: Uma história de Liberdade*, de Marília Marz (2020), propõe um resgate crítico dessa memória marginalizada, silenciada e invisibilizada.

O texto das autoras profa. Áurea Regina do Nascimento Santos (IFPI) e Algemira de Macedo Mendes (UESPI/UEMA/CNPq), cujo título é “Representações femininas e resistências em Balada de amor ao vento, de Paulina Chiziane”, propõe analisar a obra *Balada de amor ao vento*, da escritora Paulina Chiziane, a primeira mulher a escrever romances em Moçambique. Nessa obra a autora não só retrata a condição da Moçambique colonizada, mas discute as mudanças no sistema político pós-colonial.

Esta é uma coletânea de textos maduros que, com os seus recortes devidamente marcados, interpela a ver e a rever as obras literárias e seus entornos culturais, assim como os seus autores e seus contextos estéticos, sociais, políticos e outros. Pelo *Framework* dos espaços, não chegam tais tex-

tos a ser dissertações, nem teses, mas pequenos ensaios que introduzem e induzem a aprofundamentos sobre mais e, quem sabe, melhor conhecimento das literaturas em Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe, passíveis de instigar maior diálogo com a comunidade dos estudiosos e investigadores das *Africanas*.

Tive o prazer em participar do IX Congresso de Professores de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Poucas obras vão tão longe, abrangem tanto, são tão impactantes como *Literaturas dos países Africanos de Língua Portuguesa: Decolonialidade e Políticas de Resistências*. Transborda o um livro de estudos, corolário das comunicações feitas durante o IX Congresso de Professores de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa e I Congresso Nacional da AFROLIC, realizado na cidade de São Luís do Maranhão, em que participei como convidado. Ele é a própria AFROLIC. Ele é o Brasil e é a África.

Está-se perante não só uma nova parada de reflexão, mas uma nova largada de exegetas críticos rumo ao conhecimento filosófico, existencial, cultural e literário da África. Uma partida epistemológica feita de diálogos concêntricos e dinâmicos, rumo à inteireza da Africanidade, essa água ancestral e futura, benta sempre, com que o Brasil, na sua enorme complexidade, também bebe e mata a sua sede do mundo.

Plantando assim, dará flores e frutos. De futuro. De futuridade!

DE QUE ÁFRICA/ÁFRICAS FALAMOS QUANDO ENSINAMOS LITERATURAS AFRICANAS?

Maria Nazareth Soares Fonseca

Quando nos referimos aos países africanos que assumiram, a partir das independências conquistadas em 1975, a língua portuguesa como língua oficial, estamos destacando partes do continente africano que foram colonizadas pelos portugueses desde o século XV, processo que se iniciou com a conquista de Ceuta, situada na costa norte da África, na península de Almina, em 1415. Esse feito inaugura o longo processo de colonização que somente se extinguirá no ano de 1975, com a instalação das independências. Apesar de os 5 países - Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe terem, em sua história, o processo colonizatório português, a constituição de país independente e a construção da instituição literária de cada país têm aspectos em que as diferenças são preponderantes. Basta que observemos, no mapa dw África, a localização das regiões colonizadas por Portugal, para percebermos as diferenças advindas de características geográficas específicas.

O fato de todos os países colonizados por Portugal no continente africano se situarem na África Subsaariana ou África Meridional também não assegura que tenham uma história única. O mapa do continente africano nos permite constatar que Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe ligam-se ao Oceano Atlântico, sendo Moçambique o único que se localiza na costa índica do continente. Essa localização indicará histórias diferentes não apenas confirmadas pela localização de cada país na região em que se situa, mas também pela relação de cada um com os países vizinhos. É bastante conhecida a migração de moçambicanos para a África do

Sul durante a colonização, quando acordos¹ foram firmados entre Portugal e a África do Sul, permitindo a exploração da mão de obra moçambicana nas minas da África do Sul.

Aspectos dessa relação são referidos no poema “Magaíça”, de Noémia de Sousa, em que estão poeticamente ressaltados detalhes do comportamento do trabalhador moçambicano, o magaíça, o que retorna das minas da África do Sul, exibindo a perda “da mocidade e da saúde que ficaram soterradas, / lá nas minas do Jone...” (Sousa, 2001, p. 85).

A localização de Moçambique no mapa de África demarca uma vertente da literatura do país que se configura como “janelas abertas para a costa índica do país”, para o Oriente e para a histórica Ilha de Moçambique, ponto de cruzamento de culturas e de narrativas sobre trocas comerciais e culturais de que a ilha foi palco. Nesse sentido, entender o significado da relação do país com a costa índica ajuda a compreender feições da poesia de poetas moçambicanos como Rui Knopfli, Virgílio de Lemos, Luiz Carlos Patraquim e de vários outros poetas que cultuaram os rostos e fantasmas que permanecem nesse marco da “talassocrática rota oriental”, como destaca o escritor Nelson Saúte (1992, p. 9), na introdução do livro *A Ilha de Moçambique pela voz dos poetas*, de 1992, organizado por ele e António Sopa.

O poeta moçambicano Virgílio de Lemos, um dos criadores do movimento *Msaho*, de 1952, o qual, segundo Luciana Brandão Leal (2024) propôs um “ritmo novo” para a lírica moçambicana, reivindicando os valores culturais africanos, em consonância com os movimentos da negritude e do pan-africanismo”, e, podemos acrescentar, com as vanguardas literárias europeias e também como o modernismo brasileiro, reafirma a importância das paisagens índicas de Moçambique, sobretudo as heranças depositadas na Ilha de Moçambique, a Muipiti, para os poetas, quando afirma:

As ilhas do norte de Moçambique representam a permanência, através dos séculos, dos múltiplos entrecruzamentos culturais existentes no tecido social moçambicano. Eu canto Muipíti, pois lá se encontram heranças manuelinas, mouras, macuas, swahilis. Da Ilha do Ibo, grago a memória

1. Acordos como o Regulamento de 1897, o Modus Vivendi de 1901, a Convenção de 1909 e o Acordo de 1923 legislam sobre a migração de trabalhadores moçambicanos para a África do Sul, o fornecimento da mão de obra para as minas desse país e os rendimentos da exploração da mão de obra moçambicana para Portugal.

dos encantos swahilis e macuas, a imponência das fortalezas lusas e das construções árabes [...] Em cada ilha ou território visitado através de minha errância pelo mundo, estão presentes os elípticos labirintos que nutrem minha poesia. (Lemos, *Apud Secco*, 2018, p. 152)

A relação de Moçambique com a costa índica do continente africano possibilita compreender feições da literatura do país que se voltam às rotas de comércio traçadas no Oceano Índico e que fazem da Ilha de Moçambique um espaço matricial celebrado por poetas e poetisas como Orlando Mendes, Rui Knopfli, Virgílio de Lemos, Glória de Sant'Anna, Luís Carlos Patraquim, Eduardo White, Nélson Saúte, entre outros que cultuaram imagens e silhuetas, rostos e fantasmas que remetem a esse antigo “porto, entreposto, desterro, presídio, lupanar”, como destaca o escritor Nelson Saúte (1992, p. 9) no texto que prefacia o livro *A Ilha de Moçambique pela voz dos poetas*, de 1992, organizado por ele e António Sopa, de que destaco fragmentos de poemas e de textos narrativos que têm a Ilha de Moçambique como motivação:

Esta ilha pequena, que habitamos,
em toda esta terra certa escala
De todos os que as ondas navegamos
De Quíloa, de Mombaça e de Sofala;
E, por ser necessária, procuramos,
Como próprios da terra, de habitá-la;
E por que tudo enfim vos notifique,
Chama-se a pequena ilha Moçambique.
(Luís de Camões – Canto I de *Os Lusíadas*.)

A Moçambique aqui vim deportado.
Descoberta a cabeça ao sol ardente;
Trouxe por irrisão duro castigo
Ante a africana, pia, boa gente.
Graças, Alcino amigo,
Graças à boa estrela.²
(Versos do poema “Os africanos peitos caridosos”) escrito pelo árcade
Tomás António Gonzaga, em seu degredo na Ilha de Moçambique)

2. Versos do poema “Os africanos peitos caridosos”, de Tomás António Gonzaga (*Apud Saúte e Sopa*, 1992.)

Por ali estiveram Camões das amarguras itinerantes
e Gonzaga da Inconfidência no desterro em lado oposto.
Era a rota dos gemidos e das raivas putrefactas
e dos partos que haviam de povoar as américas
com braços marcados a ferro nas lavras e colheitas.
("Minha Ilha", de Orlando Mendes)

Foste uma vez a sumptuosidade mercantil, cortesão impossível roçagando-se nas paredes altas dos palácios. Sobre a flor árabe e excisão esboçada com nomes de longe. São Paulo. Fadário quinhentista de "armas e varões assinalados". São Paulo e rastilho do evangelho nas bombardas dos galeões. São Paulo rosa, ébano, sangue, tinir de cristais, gibões e espadas, arfar de vozes nas alcovas efémeras. Nas ranhuras deste empedrado com torre a escandir lamentos dormirão os fantasmas? Almas minhas de panos e missangas gentis, quem vos partiu o parto em tijolo ficado e envelhecido? Ilha, capulana estampada de soldados e morte. Ilha elegíaca nos monumentos. Porta-aviões de agoirentos corvos na encruzilhada das monções. De oriente a oriente flagelaste o interior da terra. De Callicut a Lisboa a lança que o vento lascivo trilhou em nocturnos, espamódicos duelos e a dúvida retraduzindo-se agora entre campanário e minarete. Muezzin alcandorado, inconquistável.

Porque ao princípio era o mar e a ilha. Simbas e Ulisses. Xerazade e Penélope. Nomes sobre nomes. Língua de línguas em Macua matriciadas.
(Trecho do texto "Porque ao princípio era o mar e a ilha", de Luis Carlos Patraquim. 1992, p. 55)

Nessa vertente da literatura de Moçambique, os trânsitos literários pela costa índica do país se fazem como tentativa de preservação de memórias inscritas nas ruínas e edificações de um pequeno território que foi classificado pela UNESCO como Patrimônio Mundial da Humanidade, em 1992.

Por outro lado, a localização do arquipélago de Cabo Verde, no Oceano Atlântico, irá propiciar visões e percepções da convivência dos poetas (as) e escritores (as) com a presença obsediante do mar. Poeticamente, como assinala Carmen Tindó Secco, em artigo publicado na revista *Cerrados*, em 1997, posteriormente postado na seção "Literatura Moçambicana, na *Aba literÁfrica*s, o mar, na literatura de Cabo Verde, torna-se agente de um desassossego, "é o território ambivalente que ora dilata os sonhos e alarga os horizontes, ora fecha e aprisiona o ilhéu em um espaço insula"(Secco, 1997,

p. 43). O poeta caboverdiano Corsino Fortes alude, metaforicamente, ao desassossego provocado pelo mar, ao descrevê-lo como estrada por onde chegou “a caravela da opressão secular”, e como pujança que amedronta: “Ó labor de tanto mar! Pouca terra & território”, imagens descritas pelos versos do poema “Os olhos da ilha que o arquipélago amou”. Outros poetas caboverdianos, sobretudo os modernos, descrevem o mar como liberdade, como possibilidade de concretização de sonhos de partir.

O conhecimento do contexto geográfico dos espaços em que surgem as diferentes literaturas africanas escritas em língua portuguesa permite que se conheçam algumas das motivações que as tornam singulares ainda que tenham traços em comum. O conhecimento dos aspectos que as tornam diferentes é fundamental para que se compreenda, por exemplo, em São Tomé e Príncipe, a presença de um tipo de narrativa informativa ou ensaística produzida sobretudo por “metropolitanos de passagem pelas ilhas” (Mata, 2010, p. 81) ou por metropolitanos radicados nas ilhas em que são registradas feições do encantamento com as paisagens naturais das ilhas, sua flora, fauna, clima e ambientes, elementos que conformam, de acordo com a santomense Inocência Mata (2010) uma percepção da alteridade imaginada do país e, podemos dizer, responsáveis pelas “tétricas plantações/ engenhos enferrujados proas sem alento” e “pegadas vivas nas roças que permanecem como “cicatrizes”, assinaladas em versos do poema “Afroinsularidade”, de Conceição Lima, publicado no livro *O útero da casa*, de 2004.

Todas as questões sucintamente referidas até aqui nos fazem pensar no modo como foi o ensino das literaturas africanas no Brasil, quando essas literaturas chegaram ao Brasil, nas décadas de 1970 e 1980. Os primeiros cursos oferecidos sobre as literaturas africanas de língua portuguesa no Brasil eram rotuladas por títulos generalistas como “Literatura Africana” ou com a acentuação do vínculo linguístico com a metrópole, como no título “Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa”³, em que persistem pegadas explícitas da colonização portuguesa, embora a disciplina tenha sido oferecida pela primeira vez, em 1975, por Manuel Ferreira, na Universidade de Lisboa, fato destacado pelo *Jornal de Lisboa*, em 5 de março de 1975. Segundo Ana Mafalda Leite, autora de um relato sobre a implantação da

3. Este era também o título da disciplina constante do currículo do curso do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUC Minas, criado em 1989.

disciplina em universidades de Portugal, como “disciplina opcional, no currículo de Letras na Universidade de Lisboa, em 1975”, outras universidades portuguesas assumiriam, após 1975, o ensino da disciplina no currículo de Letras: a Universidade do Porto em 1976/1977, sob o comando de Salvato Trigo, a Universidade Nova de Lisboa, a partir de Mário António de Oliveira, em 1980/81 e a Universidade de Coimbra, introduzida pelo Professor Pires Laranjeira. .

No artigo “Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa – Uma história em curso”, publicado no livro *Cape Verde, language, literature & Music* (2003), Ana Mafalda Leite relata que, os primeiros anos de ensino da disciplina em universidades portuguesas foram pontuados por “alguma interferência ideológica e política” e por “uma certa indefinição sobre o estatuto literário ou não literário de certas obras, fruto de circunstancialismos históricos, como é o caso da produção escrita designada por “literatura de combate” (Leite, 2003, p. .534). O título dado à disciplina, em Portugal, *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa* passou a ser bastante criticado, no Brasil, em decorrência do termo *expressão*, sobretudo com o fortalecimento dos estudos pós-coloniais e decoloniais, em virtude do forte acento neocolonial que nele se mantém.

Com raras exceções, no Brasil, as literaturas africanas de língua portuguesa foram introduzidas, em currículos de cursos de Letras, como disciplina optativa da área da Literatura Portuguesa, seguindo uma norma que pode ter sido inaugurada pelo ensino das chamadas literaturas francófonas, na área da Literatura Francesa. Professoras da área da Literatura Francesa passaram a ofertar cursos sobre as literaturas do Caribe, das Antilhas e do Canadá, produzidas em língua francesa, sobretudo na UFF, com a Profa. Lilian Pestre, na USP, principalmente com a Profa. Diva Damato e, na UFRS, com a Profa. Zilá Bernd.

Sobre os primeiros cursos de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, Laura Padilha destaca que, ao serem introduzidas nos currículos da Graduação de Cursos de Letras de algumas Universidades Brasileiras,

as cinco Literaturas Africanas em Língua Portuguesa (mesmo se considerarmos uma habilitação como Português/Literaturas, na qual se oferecem mais detidamente as expressas na língua materna) não se elencavam como obrigatórias, conforme se dava com a Portuguesa e a Brasileira. Estas, só com a última proposta de reformulação curricular, deixaram de ser assim

catalogadas. Quando, salvo em um ou outro programa, as Africanas eram colocadas entre as optativas, elas apareciam com uma carga horária mínima, quando não se listavam entre as disciplinas de Literatura Portuguesa, recebendo, com variantes, a denominação genérica e abrangente de “Manifestações Literárias Ultramarinas”, mesmo depois das independências dos países africanos, em 1975. (Padilha, 2010, p. 4).

É importante considerar, que, neste artigo de Laura Padilha, publicado em 2010, não é feita nenhuma referência à disciplina Literaturas Africanas de Língua Portuguesa que integrava, desde 1989, a proposta curricular do Mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa da PUC Minas. A disciplina era oferecida como obrigatória nesse curso de pós-graduação, com carga horária de 60 horas, a mesma da disciplina Literatura Brasileira e da Literatura Portuguesa. A criação desse curso de Mestrado sobre as Literaturas de Língua Portuguesa, na PUC Minas, irá, portanto, na contramão de um cenário em que, como Laura Padilha destaca, o estudo das literaturas africanas de língua portuguesa era oferecido, nos poucos currículos de Letras em que aparecia, em disciplina optativa. Laura Padilha fez parte do grupo de professores que, no período entre 1989 e 1994, se responsabilizou pelo ensino da disciplina Literaturas Africanas de Língua Portuguesa no Mestrado da PUC Minas, o que foi fundamental para que a proposta de uma Pós-graduação em Literaturas de Língua Portuguesa pudesse ser mantida em sua integridade. O texto de Laura Padilha expõe um olhar voltado para as instituições universitárias de São Paulo e do Rio de Janeiro, percepção que aparece em outros textos que traçam a história da introdução das literaturas africanas de língua portuguesa, no Brasil.

Sem sombra de dúvida, o Mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa, criado em 1989, na PUC Minas, modificou o cenário descrito por Laura Padilha por ser o pioneiro em oferecer a disciplina Literaturas Africanas de Língua Portuguesa em nível de Pós-graduação. É importante considerar que a disciplina dizer não era ofertada no currículo da Graduação o que obrigava os mestrandos que optavam por desenvolver sua dissertação na área das literaturas africanas a se inscreverem em grupos de pesquisa nos quais eram apresentadas informações suplementares, impossíveis de serem esclarecidas na disciplina obrigatória do Mestrado.

Ana Mafalda Leite relata, no texto de 2003, já referido, que o curso oferecido por Manuel Ferreira na Universidade de Lisboa, em 1975, lidava

com a dificuldade de se tratarem as 5 literaturas numa única disciplina, explicando a tendência desse estudo de privilegiar o “vínculo comum à colonização, à práxis colonial e ao modo de exercício dessa práxis” (Leite, 2003, p. 537), muitas vezes sendo influenciado pelo modo como a produção literária de cada país foi atingida pela censura, “que ganha uma latitude extremada em especial a partir da década de sessenta” (Leite, 2003, p. 537), início da guerra de libertação.

A questão apontada por Leite também era sentida nos cursos de literaturas africanas de língua portuguesa oferecidos no Brasil, e, particularmente, aos cursos ofertados no Mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa, da PUC Minas, porque teve de lidar, em sua fase inicial, com a insuficiência de obras literárias e de estudos críticos o que, muitas vezes, era resolvido, ainda que de forma insuficiente, com a utilização de cópias xerocadas de obras literárias e de estudos críticos produzidos fora do Brasil. Mesmo quando se pesquisa a literatura que assumiu a denúncia do *modus operandi* do colonialismo e a conscientização dos africanos(as) em prol das independências, a impossibilidade de ter em mãos textos importantes de alguns(as) dos autores(as) dessa fase contribuía para os cursos deixassem de oferecer uma visão mais ampliada desse processo, muitas vezes centrando o foco das discussões em autores(as) de Angola e Moçambique.

Essa prática se explica pelo lugar periférico ocupado pelas literaturas africanas de língua portuguesa em decorrência das inoperantes relações entre produção e recepção, referidas por Mata (2001), quando considera, sobretudo na época de 1990, os poucos estudos sobre as literaturas da Guiné-Bissau e de São Tomé e Príncipe. A predominância dos estudos, em Portugal e no Brasil, sobre as literaturas de Angola e Moçambique era uma realidade constatada por Inocência Mata em capítulo do livro *Literatura angolana – silêncios e falas de uma voz inquieta* (2001) em que a estudiosa se refere tanto ao estatuto periférico das literaturas africanas de língua portuguesa, quanto à carência de editoras principalmente nos países Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe, terra natal da estudiosa, condição que nós, do *literÁfricas*, criado na UFMG, em 2020, temos nos esforçado para desconstruir.

Em decorrência da visibilidade/invisibilidade de determinados autores e autoras nos cursos de literaturas africanas de língua portuguesa oferecidos no Brasil, é possível afirmar que os problemas enfrentados pelos docentes

que ajudaram a traçar os diferentes percursos do ensino dessas literaturas no Brasil, na fase inicial, estejam, na atualidade, menos graves porque há, atualmente, uma maior facilidade para se conseguirem as obras literárias dos escritores e escritoras de cada país, ainda que, na maioria das vezes, as obras pertençam a bibliotecas dos professores e mais raramente a bibliotecas institucionais.

Há ainda, no Brasil, poucas editoras que têm em seus catálogos uma maior variedade de autores e autoras provenientes dos países africanos de língua oficial portuguesa e, nessas editoras perdura a preferência pela publicação de narrativas, deixando de lado obras importantes de poesia e dos gêneros dramático e de testemunho.

Para concluir, volto ao artigo de Ana Mafalda Leite e aos comentários feitos por ela sobre a “ausência de Histórias das Literaturas Nacionais” (Leite, 2003, p.540). Tomando como referência um trecho de Roland Barthes, citado por Carlos Reis (1995), que afirma ser a história da literatura “um objeto essencialmente escolar”, cuja existência só se justifica por ser obra de utilidade pedagógica, a professora e ensaísta afirma serem as histórias da literatura, assim como o cânone, “elenco de autores e obras incluídos em cursos básicos e cursos de literaturas, por se acreditar que representam o legado cultural de um país” (Reis, *apud* Leite, 2003, p. 540).

Pelo que sabemos até agora, não há, em nenhum dos países africanos de língua portuguesa uma História da Literatura publicada, embora haja projetos de criação desse tipo de obra de autoria de Carlos Ervedosa, autor de livros com a intenção de historiar a literatura publicada em Angola, como *Itinerário da Literatura de Angola* (1972), *Breve Resenha da Literatura Angolana* (1973) e *Roteiro da Literatura Angolana* (1974). Houve ainda, em Angola, outras importantes tentativas de se construir uma História da Literatura Angolana como a gerenciada pelo escritor Boaventura Cardoso, quando Ministro da Cultura. Infelizmente essa obra não chegou a se concretizar, embora tenham sido criados vários grupos de trabalho integrados por especialistas angolanos e não angolanos. Com a saída do escritor Boaventura Cardoso do Ministério da Cultura a obra foi abandonada.

Para suprir a ausência de histórias das diferentes literaturas africanas escritas em língua portuguesa muitos livros, artigos e propostas de cursos procuram minimizar essa grande falta. Nos textos introdutórios de cada uma das 5 seções disponíveis na *Aba literÁfrica* estão postados textos pro-

duzidos a partir de intensa bibliografia e de informações obtidas a especialistas de cada país. Os criadores do *literÁfricas* têm consciência da necessidade de tais textos serem revisados e complementados sempre que possível. O elevado número de acessos aos textos das seções dedicadas aos 5 países africanos de língua portuguesa nos dá a certeza de que estamos ajudando a retirar as literaturas africanas de língua portuguesa da periferia referida por Inocência Mata no texto de 2001, e, principalmente, permitindo que as literaturas da Guiné-Bissau e de São Tomé e Príncipe saiam da “periferia da periferia” (Mata, 2001, p. 45).

Gostaria de encerrar as considerações aqui expostas com a pergunta posta como título, a qual esteve sempre presente nas discussões sobre o formato do *literÁfricas* e sobre a decisão de criarmos seções específicas para cada uma das literaturas africanas de língua portuguesa. Essas decisões justificaram a opção por abrir cada seção com um texto que aborda as principais feições de cada uma das literaturas. Ao decidirmos por essa opção, pensamos nos posicionar contra tendências generalistas que, por vezes, abordam as diferentes literaturas africanas por vieses que não estão presentes em todas elas. É preciso considerar que quando se propõe investigar o compromisso da literatura com questões políticas e sociais e, sobretudo, com a conscientização sobre as lutas pela libertação do peso do colonialismo, cada literatura escrita em língua portuguesa, no continente africano tem peculiaridades que precisam ser ressaltadas. Por isso, falar de África através de suas literaturas demanda levar em conta contextos específicos e as condições de nascimento e de percurso de cada uma dessas literaturas.

REFERÊNCIAS

CAMÕES. Esta pequena ilha que habitamos... In: Saúte, Nelson; Sopa, António. *A Ilha de Moçambique pela voz dos poetas*. Lisboa: Edições 70.

ERVEDOSA, Carlos. *Roteiro da Literatura Angola*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1974.

FORTES, Corsino. Os olhos da ilha que o arquipélago amou. In: *Poesia Africana*, seleção de Nelson Rossano. II Bienal Internacional de Poesia de

Brasília – Poemário, org, Menezes Y Moraes. Brasília: Biblioteca Nacional de Brasília, 2011, s.p.

GONZAGA, Tomás António. Os africanos peitos caridosos. In: Saúte, Nelson; Sopa, António. *A Ilha de Moçambique pela voz dos poetas*. Lisboa: Edições 70, p. 128

LEITE, Ana Mafalda. Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa – uma história em Curso. In: *Cape Verde: Language, Literature & Music*. North Dartmouth (USA): University of Massachusetts Dartmouth, p. 533 -

LEMO, Virgílio de. A invenção das ilhas. *Antologia*. Org. de António Cabrita. Maputo: Editora da Escola Portuguesa de Maputo, 2009

MENDES, Orlando. Minha ilha. In: Saúte, Nelson; Sopa, António. *A Ilha de Moçambique pela voz dos poetas*. Lisboa: Edições 70, p. 39

PADILHA, Laura Cavalcante. O ensino e a crítica das Literaturas Africanas de Línguas Portuguesa no Brasil: um caso de neocolonialidade e enfrentamento. *Magistro*, Revista do Programa de Pós-graduação em Letras e Ciências Humanas - UNIGRANRIO, v. 1, n. 1, 2020, p. 2 – 15.

Site:file:///Users/Naza/Downloads/rosanecrj,+PADILHA+VOL1+NUM+1-4.pdf - Acesso em junho 2024 e dezembro 2025.

PATRAQUIM, Luís Carlos. Porque ao princípio era o mar e a ilha. In: Saúte, Nelson; Sopa, António. *A Ilha de Moçambique pela voz dos poetas*. Lisboa: Edições 70, p.55.

Lima, Conceição. Afroinsularidade. In: *O útero da casa*. Lisboa: Caminho, 2004, p. 39 -41.

REIS, Carlos. *O conhecimento da Literatura*. Coimbra: Almedina, 1995, p. 71.

SAÚTE, Nelson; SOPA, António. Introdução. *A ilha de Moçambique pela voz dos poetas*

SECCO, Carmen Tindó. Mar, memória e metapoesia, na lírica cabo-verdiana. *Cerrados*, Brasília, n. 6, 1997, p. 41 – 50.

SECCO. Carmen Tindó. O índico – um oceano de multiculturalidades, imaginação literária e insularidades. *Remate de Males*, v. 38,n.1 pp. 147-160, jan./jun. 2018.

SOUSA, Noémia. Magaiça. In: *Sangue negro*. Maputo: Associação dos escritores moçambicanos 2001, p. 84 -85.

LITERATURA, MÚSICA, CINEMA E A INDEPENDÊNCIA EM ANGOLA

Carmen Lucia Tindó Secco

No vídeo, “O Canto Livre de Angola” (1983), Martinho da Vila enfatiza o caráter político da música angolana e as conexões musicais entre Angola e Brasil no combate à ditadura e ao racismo. Cenas dos tempos da luta libertária angolana e da ditadura brasileira são projetadas em *flashes* rápidos, relembrando episódios importantes desses períodos históricos em Angola e no Brasil. Martinho, nessa gravação (mp4), comenta:

— A primeira vez que eu estive em Angola foi em 1976. O país vivia um conflito pela independência. Aqui no Brasil não se sabia nada sobre isso. Voltei e comecei a falar sobre aquilo. Em 1982 organizei o show “O canto livre” e a música angolana pela primeira vez chegou ao Brasil. Desde então, foram muitas idas até lá. Não consigo precisar quantas vezes já estive em Angola. Dizem até que tive participação na conquista da liberdade política deles, imagina!... (Vila, 1983)

Ao comemorarmos os 50 anos das independências africanas, não podemos esquecer a etimologia da palavra “comemorar”, cujo significado é: “trazer memórias e, em conjunto, refletir sobre elas”. Por conseguinte, comemorar não é somente celebrar, mas, sim – e sobretudo –, revisitar o passado, repensando alguns de seus erros e acertos, sempre em correlação com o presente e com vistas ao futuro. Lembro, então, o fato extraordinário que ligou ainda mais Angola ao Brasil: o embaixador brasileiro, em Luanda, em 1975, Ovídio de Andrade Melo, reconheceu, imediatamente, assim que foi proclamada, a independência angolana e o presidente brasileiro na época, o general Ernesto Geisel, em plena ditadura, teve de aceitar o Brasil como o primeiro país a cumprimentar, oficialmente, Angola por sua libertação.

Martinho da Vila, quando esteve em Angola, conheceu o escritor angolano Manuel Rui Monteiro, de quem se tornou amigo, e teve contato, também, com diversos músicos angolanos, entre os quais: André Mingas, Rui Mingas, Filipe Mukenga, Carlos Burity e outros. Ouviu “Os Meninos do Huambo” (1976), canção escrita pelo poeta Manuel Rui e, originalmente, composta e interpretada por Ruy Mingas, porém, primeiramente, gravada pelo compositor Paulo de Carvalho no álbum *Desculpem Qualquer Coisinha* (1985) e, posteriormente, pelo próprio Ruy Mingas, no álbum *Memória* (2011). Martinho se encantou por essa música e, ao retornar ao Brasil, realizou uma gravação da mesma, intitulando-a “À Volta da Fogueira”.

Criada durante a efervescência da independência de Angola, a música “Os Meninos do Huambo” se consagra como uma das canções que melhor expressa as utopias daquele período histórico. Por intermédio de uma linguagem intensamente poética, a letra focaliza meninos que, a par das mortes e misérias causadas pela guerra à sua volta, ainda sonham com a liberdade, nutrindo esperanças de terem a pátria livre. As lições de “sonho e verdade”, de “como se ganha uma bandeira”, de quanto “custou a liberdade” metaforizam a trajetória de conscientização político-social por eles vivenciada.

A música e a literatura em Angola, principalmente as produzidas nos anos 1950, tiveram papel fundamental na politização do povo, denunciando a opressão colonial, o racismo, a escravidão. Composições poéticas de Agostinho Neto, António Jacinto, Viriato da Cruz, entre outros poetas, foram musicadas, chegando, assim, por causa do ritmo, mais facilmente aos ouvidos dos moradores dos musseques, bairros populares de Luanda, e de outras cidades de Angola. Do poeta António Jacinto, mencionamos o conhecido poema “Monangambéé”, musicado por Ruy Mingas, que expressa a conscientização e a revolta dos monangambas, isto é, dos contratados, muitos dos quais foram pisados e torturados como o café, em cujas plantações trabalhavam, de sol a sol, em condições subumanas.

Naquela roça grande
não tem chuva
é o suor do meu rosto que rega as plantações;
Naquela roça grande
tem café maduro
E aquele vermelho-cereja

São gotas do meu sangue
Feitas seiva.

O café vai ser torrado,
Pisado, torturado,
Vai ficar negro,
Negro da cor do contratado
(Jacinto, 1961, p. 21)

Do poeta Viriato da Cruz lembramos o poema, igualmente muito lido e também musicado por Ruy Mingas, intitulado “*Makèzu*”, que conta o drama da Vó Ximinha, cujo pregão, usado para anunciar o desjejum típico da tradição angolana, já não tem a força dos tempos antigos, pois, com a “civilização” trazida pela colonização, outros hábitos alimentares foram assimilados e o povo angolano passou a tomar café com pão, ao invés do *makèzu*, espécie de mingau feito com noz de cola.

“Kuakié!... Makèzú...”
O pregão da avó Ximinha
É mesmo como os seus panos
Já não tem a cor berrante
Que tinha nos outros anos.
Avó Xima está velhinha
Mas de manhã, manhãzinha,
Pede licença ao reumático
E num passo nada prático
Rasga estradinhas na areia...
Lá vai para um cajueiro
Que se levanta altaneiro
No cruzeiro dos caminhos
Das gentes que vão p’ra Baixa.
(Cruz, 1961, p. 7-8)

De Agostinho Neto, destacamos dois poemas: “Adeus à Hora da Largada”, musicado por Ruy Mingas, no qual o tráfico negreiro e a escravidão são fortemente contestados, e “Caminho do Mato”, cantado por Belita Palma, em que há referência à “gente cansada”, explorada pelo colonialismo, e menção ao “soba grande”, cujo poder é igualmente apontado e questionado.

Caminho do mato
caminho da gente
gente cansada
Óóó - oh!

Caminho do mato
soba grande
caminho do soba
Óóó - oh!
(Neto, 1961, p. 18-19)

A canção “Caminho do Mato”, também presente no filme *Sambizanga* (1972), de Sarah Maldoror, demonstra como a música angolana foi importante para a libertação de Angola. No início da película de Maldoror, a trilha sonora traz os ritmos de “Monangambééé”, denunciando o trabalho escravo exigido pelos colonizadores. A canção “Caminho do Mato”, a meio da narrativa fílmica, acompanha o percurso da protagonista Maria, que, desesperada, sai à procura do marido, Domingos Xavier, levado pelos policiais da PIDE¹ para as prisões coloniais. O clímax do filme ocorre com a triste notícia da morte de Domingos dada aos companheiros, ativistas políticos, que se encontravam numa farra, no B.O., bairro operário, onde, clandestinamente, o N’gola Ritmos, grupo musical, criado por Liceu Vieira Dias, no fim dos anos 1940, costumava se reunir para tocar, dançar e discutir os caminhos da revolução que visava à libertação de Angola. A morte de Domingos, tanto no romance de Luandino, *A vida verdadeira de Domingos Xavier* (1974), como no filme Sarah Maldoror, foi assim anunciada:

Irmãos angolanos. Um irmão veio dizer mataram um nosso camarada. Se chamava Domingos Xavier e era tractorista. Nunca fez mal a ninguém, só queria o bem do seu povo e da sua terra. Fiz parar esta farra só para dizer isto, não é para acabar, porque a nossa alegria é grande: nosso irmão se portou como homem, não falou os assuntos do seu povo, não se vendeu. Não vamos chorar mais a sua morte, porque, Domingos António Xavier, você começa hoje a sua vida de verdade no coração do povo angolano. (Vieira, 1974, p. 128)

1. PIDE, Polícia Internacional e de Defesa do Estado foi a polícia política portuguesa responsável pela repressão de todas as formas de oposição ao regime político do Estado Novo.

A certeza de que a luta contra o colonialismo não podia ser interrompida faz com que a festa não pare. Ouve-se, então, a música “Mama ue le le” e todos voltam a dançar, celebrando a morte do herói Domingos da Silva Xavier.

Segundo Francesca Negro (2022, p. 206-207), o N’gola Ritmos, com base nas culturas populares locais de Angola, foi o primeiro conjunto musical angolano a cantar em *kimbundu* e, assim, buscava afirmar a identidade angolana, unindo a luta cultural à política. O conjunto musical foi fundado em 1947 por Liceu Vieira Dias, Domingos Van-Dúnem, Mário da Silva Araújo, Manuel dos Passos, Nino Ndongo. Depois, outros músicos e cantores foram-se integrando ao N’gola, entre eles: Amadeu Amorim, José Maria, Euclides Fontes Pereira, José Cordeira, Lourdes Van-Dúnem e Belita Palma. A maior parte do grupo pertencia ao movimento nacionalista que pugnava pela independência de Angola. Nas palavras de Estefânia Lopes, segundo Amadeu Amorim,

[...] o N’gola Ritmos “era uma rebelião pacífica, tentando despertar consciências adormecidas”. Enquanto as notícias eram restritas e os jornais não chegavam aos musseques (bairros populares que formavam o outro lado das cidades colonizadas, cindidas), era possível, por meio da canção, que toda gente acabava por cantarolar ou assobiar, acender a chama da mudança. A música do N’gola Ritmos apresentou no cenário angolano uma outra possibilidade da palavra, como mais um elemento contestador e de resistência ao lado da literatura. Ao apresentar um repertório popular que se aproximava dos angolanos, proporcionou, dessa forma, a conversão do espaço da festa em espaço de mobilização. Assim, “o ritmo se fez história” de luta, coragem e consciência. (Lopes, s.d.)

Conforme demonstramos até aqui, a música foi muito atuante na conscientização político-social de Angola. Já o cinema, com exceção dos filmes de Sarah Maldoror que, na antecena da libertação, endossaram a luta expressa por poetas como Agostinho Neto, António Jacinto e escritores como Luandino Vieira, funcionava, até os anos 1940, como propaganda do império português. Só após a independência de Angola, em 11 de novembro de 1975, o cinema angolano teve seu Ano-Zero, cujas principais ações tinham como objetivos:

filmar o fim do império português e o nascimento da nação angolana; acompanhar com o cinema o processo de libertação de Angola, de norte a sul; formar quadros angolanos de realizadores, operadores de câmara, de som, de montagem e de produção; produzir filmes que observassem, após a independência de Angola, a (re)construção nacional em suas vertentes política, militar econômica e sociocultural. (Secco et al, 2022, p.17)

Luandino Vieira foi diretor da Televisão Popular de Angola-TPA (1975-1978), e criou, em 1977, o Instituto Angolano de Cinema-IAC, em cuja direção esteve à frente, de 1979 a 1984. Trouxe cineastas do exterior e prestigiou a formação de realizadores angolanos, cujos principais foram os irmãos Henriques (Francisco, Carlos e Víctor), Asdrúbal Rebelo, Ruy Duarte de Carvalho, António Ole. Os filmes destes cineastas tinham o objetivo de afirmar a nação recém-instituída e, para tal, filmavam tradições e costumes de Angola, com um enfoque além da Etnografia, pois davam voz a etnias e grupos sociais marginalizados desde o colonialismo. *Carnaval da Vitória* (1978) e *O ritmo do N'gola Ritmos* (1978), de António Ole, são exemplos dessa filmografia. Também Ruy Duarte de Carvalho, nos anos 1970, realizou para a TPA, documentários sobre povos do sudoeste angolano que sempre estiveram afastados dos centros de poder. Ruy Duarte, em 1982, dirigiu *Nelisita: narrativas nyaneka*, primeiro longa de ficção falado em língua africana.

No final dos anos 1970 e no início dos anos 1980, em Angola, o cinema foi de grande valia na construção da nação angolana que, pelos muitos anos de colonialismo, se encontrava afastada de suas raízes e tradições. Os cineastas e realizadores dessa época propunham filmes que fizessem emergir traços culturais originários silenciados. Era preciso reatar os laços com as origens, repensando-as após a libertação. Ruy Duarte de Carvalho chamava a nova proposta cinematográfica de “cinema da urgência”, pois era necessário revisitar o passado e recontar a história.

“É preciso contar a história de novo. É preciso contar a história do princípio e no princípio era o ritmo”, assim tem início o documentário intitulado “O Ritmo do N'gola Ritmos”, produzido em Angola em 1978, com direção de António Ole, texto de Luandino Vieira e narração de Rui Mingas. No filme, além de um respeitável registro da história de formação e atuação do grupo, é retratado com empenho o processo de resistência de seus integrantes, tanto no imaginário quanto na prática, tendo em vista que

quase todos eram militantes e sofreram perseguições e prisões durante a vida marcada pelo ativismo. (Lopes, s.d.)

O documentário de António Ole revisita o N'gola Ritmos, grupo precursor do semba, gênero musical representativo de Luanda. As músicas cantadas, com muitos termos originários das línguas africanas locais, aproximavam os angolanos de seus traços identitários originais, fazendo com que reencontrassem e assumissem um modo angolano de ser e viver.

Com a guerra entre o MPLA e a UNITA, após a independência, sobretudo nos anos 1990, o cinema perdeu o fôlego e quase desapareceu do contexto cultural de Angola, retornando, apenas, em 2004 com três importantes longas-metragem de ficção: *O Herói*, de Zezé Gamboa; *O Comboio da Canhoca*, de Orlando Fortunato; *Na Cidade Vazia*, de Maria João Ganga. Só a partir de 2009 é que o cinema começa a ser revigorado, principalmente pela criação da Geração-80, cujas produções fílmicas, em parte, optam por um “cinema de autor”, cuja poeticidade da linguagem fílmica é explorada, como se nota em: *Ar Condicionado* (2020), de Mário Bastos (Fradique); *Do outro lado do mundo* (2016), de Sérgio Afonso; *Para lá dos meus passos* (2019), de Kamy Lara; *A nossa senhora da loja do chinês* (2021), de Ery Claver, entre outros filmes, como, por exemplo, *Independência* (2015), de Mário Bastos (Fradique), importante documentário sobre a guerra em Angola que procura revelar memórias de quem viveu a luta de libertação, repensando, criticamente, o longo passado de inúmeros combates, por meio de entrevistas, fotos, jornais, cartas, mapas. Do ponto de vista do presente, a câmera vai ao passado, esquadrinhando memórias, interrogando se valeu a pena lutar por tantos anos e que lembranças dessa luta servem de lição para o momento atual e para o futuro.

No filme *Ar condicionado* (2020), de Mário Bastos (Fradique), os desabamentos dos refrigeradores, sem explicação lógica, assinalam, igualmente, a presença da ruína e do insólito. Contudo, o contexto social angolano focalizado não é mais o de Luanda da década de 1990; é a cidade vinte anos depois, em pleno século XXI, com traumas, sequelas – entre os quais, por exemplo, a surdez e a apatia do protagonista, o guarda Matacedo, a falência da memória – e fantasmas a assombrar o presente confuso, perpassado por várias temporalidades. Uma atmosfera onírica e sombria envolve Luanda que, melancólica e metonimicamente, também representa o país.

A alegoria da máquina da memória inventada pelo personagem Kota Mino, entretanto, ao recuperar e gravar fantasias e histórias do passado, traz deste lembranças e fragmentos líricos, os quais, talvez, possam amenizar o clima tenso e pesado que paira sobre a cidade.

Ao final de *Ar condicionado*, constatamos que as distopias, cinematograficamente expressas, incitam reflexões. Filmes distópicos podem, assim, soar como alarme, ou seja, como alerta a perigos presentes ou vindouros. Embora a narrativa fílmica em questão aponte para efeitos destruidores das catástrofes enigmaticamente ocorridas, por vezes, intersecciona-se com resquícios de pensamentos utópicos, deixando entrever, em seu desfecho, vestígios esgarçados de esperança, não se restringindo a denúncias melancólicas em relação ao mundo atual, uma vez realizar, concomitantemente, um trabalho estético e político de crítica e resistência.

Não podemos encerrar nossas reflexões sem avaliar como também a música produzida no século XXI, em Angola, se posiciona, hoje, questionando, criticamente, desigualdades, fome em bairros marginais. Com a globalização e a crise no mundo, com o crescimento exacerbado do neoliberalismo e das economias de mercado, muitos dos sonhos revolucionários do século passado se dissolveram. Precisamos, portanto, relembrar as lições e os feitos de antigamente, quando a União dos Escritores Angolanos foi criada logo após a independência e havia, nessa época em Angola, livros e pão para todos.

A cantora e compositora Aline Frazão, por exemplo, na música “Na Boca de Angola”, de 2011, denuncia, nos últimos tempos, carência de alimentos e pede pão e liberdade, a comida na mesa e crianças, os *n’dengues*, nas escolas:

NA BOCA DE ANGOLA

Jukulumesu², meu povo
É um tempo novo
Já deu: uma nova geração nasceu
Um dia foi a libertação

2. *Jukulumesu* significa justiça. *Jikulumessu* é uma variante. ***Jikulumessu: Abre o Olho*** foi uma telenovela angolana produzida pela Semba Comunicação e estreou em Angola em 2014. Foi escrita por Coréon Dú e teve direção de Marisa Tavares. Esta produção angolana foi internacionalmente premiada.

A motivação de uma geração
Mas hoje o bolso pesa mais do que a consciência
E o kumbu³ que não é teu
Então já deu, já deu
Jukulumesu, meu povo
É um tempo novo
Já deu: uma nova geração nasceu
Olhando a barriga vazia
E a cheia de uma dúzia
Esse quintal também é meu
Não come só a fruta toda
Tipo morcego
Teu argumento já deu
Por isso você usa o medo
Mas já deu
De novo eu digo, meu povo
Basta desse jogo: já deu!
Comida na mesa,
N'dengues⁴ na escola,
Pão e liberdade
Na boca de Angola
(Frazão, 2011)

Em canção mais recente, “Luanda”, datada de 2022, Aline Frazão chama atenção para os espaços luandenses claramente divididos em função das classes sociais que os habitam.

LUANDA

Já não sei em que metade acreditar
Quem vem do sul pode ver
De um lado, teu recorte elaborado, na fronteira com o mar
És a mais bela varanda de deus
De outro lado, o teu lar abandonado à sua sorte
Rezando pra enganar a fome e a morte
E eu queria tanto te romantizar
Musa, deixa-me querer ficar em ti
(Frazão, 2022)

3. *kumbu* significa dinheiro.

4. *N'dengues* significa crianças.

Não só a música e o cinema criticam, atualmente, a fome de crianças em Angola. Pepetela, em *Como se o passado não tivesse asas*, romance de 2016, narra a história de Himba, menina do interior, filha de pais de classe média (professor e enfermeira), que, devido à guerra, acaba se tornando uma menina de rua, como as crianças pobres da periferia. O narrador denuncia que os órfãos das guerras se tornaram também órfãos da vida, vítimas da “ditadura da ganância” (Pepetela, 2016, p.372), da ambição desenfreada propiciada pelo capitalismo neoliberal. Concluímos, observando que vários dos atuais romances, filmes, composições poéticas e musicais de Angola questionam o presente angolano, propondo que este seja repensado para que haja melhores condições de vida para todos. Sabemos que a crise não está somente em Angola. O mundo todo se encontra em crise. Contudo, acreditamos ser hora de revisitar os sonhos antigos que mobilizaram as lutas pelas independências e, como sugeriu o documentário de António Ole sobre o grupo N’gola Ritmos, ser o momento de recontar novamente a história, buscando corrigir erros e contradições sociais.

REFERÊNCIAS

CRUZ, Viriato. “Makèzu”. In: *Poemas*. Lisboa: Casa dos Estudantes do Império, 1961.

FRAZÃO, Aline. *Na Boca de Angola*, 2011. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/aline-frazae/na-boca-de-angola/> Acesso: 13/05/2025.

FRAZÃO, Aline. *Luanda*, 2022. Disponível em: <https://www.shazam.com/pt-pt/song/1612705008/luanda> Acesso: 15/05/202.

JACINTO, António. “Monangamba”. In: *Poemas*. Lisboa: Casa dos Estudantes do Império, 1961.

LOPES, Estefânia. “N’gola Ritmos – Do ritmo e da palavra se fez luta.” In: *Afreka*. Disponível em: <http://www.afreka.com.br/notas/ngola-ritmos-ritmo-e-da-palavra-se-fez-luta/> Acesso: 17 de maio de 2025.

MALDOROR, Sarah. *Sambizanga*, 1972. Mp4. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1hqEqHKoowQTBi86SzMXfXd2z7S0wRfQV/view?ts=682003d5> Acesso em 20/09/2020.

MINGAS, Rui, “Os Meninos do Huambo”, 1976. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=D_naXf_c6As Acesso: 10 de maio de 2025.

NEGRO, Francesca. “Mwangelé: A Música Angolana de Intervenção como Arquivo Memorial e Código Poético”. In: *Via Atlântica*. Nº 41. São Paulo, jun.2022, pp. 196-229. DOI: 10.11606/va. i41.190200206-Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/190200/183632> Acesso: 11 de maio de 2025.

NETO, António Agostinho. “Caminho do Mato”. In: *Poemas*. Lisboa: Casa dos Estudantes do Império, 1961.

NETO, António Agostinho. “Adeus à Hora da Largada”. In: *Sagrada Esperança*. São Paulo: Ed. Ática, 1985.

OLE, António. *O ritmo do N'gola Ritmos*. Luanda, 1978. Disponível em: <https://vimeo.com/432121370> Acesso em 30 de abril de 2025.

PEPETELA. *Como se o passado não tivesse asas*. Lisboa: Dom Quixote, 2016.

RUI, Manuel. “Os Meninos do Huambo”. In: *11 Poemas em Novembro: Ano 1*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1976 [«Cadernos Lavra & Oficina»; 1], 56 p.

SECCO, Carmen Tindó; TAVARES, Ana Paula; LEITE, Ana Mafalda; VANDÚNEM, José Octavio. *CineGrafias angolanas: Memórias & reflexões*. São Paulo: Editora Kapulana, 2022.

VIEIRA, José Luandino. *A vida verdadeira de Domingos Xavier*. Lisboa: Edições 70, 1974.

VILA, Martinho. “À Volta da Fogueira”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2dcgh7jAqaw> Acesso em 12 de maio de 2025.

VILA, Martinho. “O Canto Livre de Angola” (vídeo em mp4). Rio de Janeiro: Show, 1983. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yYynn-MMbT4w> <https://www.instagram.com/ovolumemorto/reel/DHekfVBp99b/> Acesso: 05 de maio de 2025.

A ORALIDADE COMO MÉTODO CONTRACOLONIAL EM OS DA MINHA RUA, DE ONDJAKI

Raimundo Silvino do Carmo Filho

Não se esqueçam que vocês, as crianças, são as flores da humanidade.
(Fragmento extraído de *os da minha rua* Ondjaki)

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A obra de Ndalu de Almeida, mais conhecido pelo pseudônimo de Ondjaki, tem ganhado destaque à medida em que leitores especializados ou não vão conhecendo e entrando em contato com suas histórias, enredos, personagens, espaços e, sobretudo, com as representações simbólicas que ela enseja como experiências e vivências de determinados grupos sociais de Angola. A epígrafe que abre o presente artigo atualiza um adágio popular universal, segundo o qual as crianças são o amanhã, o futuro do mundo. Ao pensar os processos de colonização e escravização impostos ao continente africano e aos povos da África, é possível que gerações de crianças não tenham os meios necessários para que o amanhã floresça.

Milhões de homens, mulheres e crianças foram submetidos a atos de exploração territorial, física e psicológica, desde a chegada do colonialista europeu à África e às Américas, no início do século XVI, até as independências de muitos dos países dessas regiões no limiar do século XIX até a segunda metade do século XX, revelando uma das maiores barbaridades e atrocidades dos tempos modernos. Além dos atos de violências nos seus próprios territórios de origens, os povos africanos foram submetidos a um dos sistemas mais desumanos da história: a escravização e o malfadado deslocamento forçado para as terras das Américas. Fato que ocasionará, conforme afirma Elio Ferreira, (2005), uma sangria nas organizações educa-

cionais, sociais, políticas, econômicas e culturais da África. Com a escravização e a diáspora negra, instalou-se uma pilhagem nessas regiões do globo.

A fala da personagem: “Não se esqueçam que vocês, as crianças, são as flores da humanidade”, soa ainda mais reflexiva e incômoda se observarmos que quem emite o discurso é um professor. Logo, podemos questionar, sobremaneira: que humanidade? Aquela que vive em um clube, como nos alerta Ailton Krenak? E mais, que colonizou, escravizou e pilhou comunidades, nações e continentes? Que escravizou, estuprou e assassinou milhões de negros e indígenas na África e nas Américas, como ressalta Aimé Césaire, em *Discurso sobre o colonialismo*, (1968)?: “E digo que da colonização à civilização a distância é infinita; que, de todas as expedições coloniais acumuladas, de todos os estatutos coloniais elaborados, de todas as circulares ministeriais expedidas, é impossível resultar um só valor humano” (p. 16). Chama-nos a atenção o fato de Ondjaki recorrer às crianças e aos jovens como estratégia para pensar e problematizar a rua de sua infância e adolescência, metaforizando a condição humana a partir da África. A condição de quem vive e permanece como colonizado.

A condição humana das crianças e jovens de *os da minha rua* indica, para nós, uma metáfora simbólica da própria sociedade africana em meio à terra sonâmbula, como sugere Mia Couto, sem saber para onde ir. Ora, é nas crianças que reside a chama da esperança de construção de uma sociedade mais justa, solidária e igualitária. Esse fato, constatado pelo tempo e compreendido, universalmente, deixa entrever a necessidade de cuidarmos das crianças, pois sem elas o risco é grande de não haver futuro, de não haver o amanhã. Contar a história dos povos da África e das Américas e suas lutas pelas reconquistas dos seus territórios e de seus próprios corpos é uma estratégia dos escritores e das escritoras dessas regiões para denunciar as desgraças da colonização e da escravização. O sistema capitalista colonialista pilhou e desmantelou praticamente todas as organizações econômicas, políticas e sociais dos povos da África e das Américas. Só assim era possível implantar o ocidentalismo e o capitalismo nessas regiões. *Os da minha rua* é, como afirma Ailton Krenak, um lembrete para adiar o fim do mundo.

O presente artigo explora a oralidade africana como método contracolonial. Para o desenvolvimento da proposta, analisamos a obra *os da minha rua*, do angolano Ondjaki. Os objetivos são: 1) verificar a importância da oralidade para os povos africanos; 2) como a oralidade exerce papel de

ligação entre os ancestrais e as personagens da obra e, por fim; 3) pensar a oralidade como método contracolonial. Para isso, recorreremos à: *A tradição viva*, de A. Hampâté Bâ, (2010); à *Terra dá, a terra quer*, de Nego Bispo, (2023); *A invenção das mulheres*, de Oyèrónke Oyěwùmí, (2021); à *História Geral da África, volume VII*, “A religião africana durante a época colonial”, de Kofi Asare Opoku, (2010); à *Poesia Negra das Américas*, de Elio Ferreira, (2006); *O Atlântico Negro*, de Paul Gilroy, (2001), *Oralidade e Ancestralidade: uma análise de Histórias de leves enganos e parecenças*, de Conceição Evaristo, de Wilany Alves, (2019); entre outros.

A PALAVRA ORAL NA ÁFRICA E NA DIÁSPORA NEGRA

A oralidade tem desempenhado diversos papéis na cultura africana, atuando como elemento de ancoragem na formação dos valores sagrados e humanos, na interligação entre o passado e o presente e mantendo os laços sociais entre os vivos e os mortos. Em razão disso, as sociedades africanas e seus descendentes na diáspora negra têm nela um valioso instrumento de reelaboração, organização e reorganização do mundo pós-colonialismo. Ampâté Bâ, lendo Tierno Bokar, afirma que a escrita é uma coisa, e o saber, outra. As duas instâncias não podem ser confundidas.

Ampâté Bâ continua ressaltando que a escrita é a fotografia do saber, uma imagem projetada, mas não o saber em si, pois o saber é uma luz que existe no homem, uma chama que impulsiona os processos de transformações da humanidade. Saber e escrita não são a mesma coisa, uma pode carregar a outra. A escrita não domina o saber. Em razão disso, para compreender os povos africanos e aquilo que constitui seu corpo histórico e cultural é necessário penetrar, profundamente, no espírito dos povos, local a partir do qual emana o saber. O saber é anterior à escrita. A escrita é só uma das fases do saber. Dessa forma, a oralidade é um recurso dos povos.

Os povos africanos e seus descendentes na diáspora recorrem à oralidade como forma de conexão aos antepassados. Isso é possível graças à oralidade, ou à palavra oral. Nela, está a força vital que deu origem ao cosmo e a tudo que nele há. A palavra oral, para os povos africanos, representa o saber puro, o saber iniciatório, a energia da gênese, isto é: “A herança de tudo aquilo que nossos ancestrais vieram a conhecer e que se encontra latente em tudo o que nos transmitiram [...]” (Ampâté Bâ, 2010,

p. 167). Por isso, a palavra oral carrega consigo não só o saber divino, mas o próprio sopro divino, a história do instante primeiro, o momento inicial. Os rituais de iniciação e seus mistérios.

Sem desvalorizar o saber que a escrita representa, é preciso recolocar as coisas no seu devido lugar. Oralidade e escrita têm forças e papéis distintos, ainda que não opostos. Entretanto, é sabido que, na experiência africana, a oralidade é uma liberação do saber, já na experiência ocidental, a escrita é a fixação do saber. Liberação e fixação não são meras palavras, levadas ao campo das experiências humanas, representam abordagens e compreensões diferentes de sentir, ver, viver e pensar o mundo e tudo o que nele existe. Nós sabemos que, nos países ocidentais, em especial, nos de formação greco-latina, a escrita se sobrepõe à oralidade. Isso revela a cosmovisão acerca da vida e do sagrado, do divino e do profano. Mas, sobretudo, define o próprio lugar do homem na cadeia cósmica dos valores.

No Ocidente, escrita e saber são inseparáveis. A escrita carrega o saber, uma está ligada à outra, e não podem ser compreendidas isoladamente, não podem ser dissociadas. Não há como cindi-las. As duas se fundem para representar as noções de mundo do Ocidente. Não por acaso, em todos os lugares pelos quais os povos europeus colonizadores passaram, sua cultura e seu saber foram impostos por meio da palavra escrita, ainda que para isso, desprezassem a palavra oral. No Ocidente, o Estado se afirma pela escrita, cujas instituições estabelecem nos códigos suas regras e seus estatutos. É um Estado de escrita. O homem vale o que a escrita vale. O valor do homem é o valor do que ele escreve. A escrita fixa o valor do homem.

A instauração do domínio colonial europeu na África não se resumiu à imposição forçada do poder político, econômico e social. Foi também uma imposição cultural, e utilizou a cultura para dar apoio às superestruturas políticas, econômicas e sociais representadas pelo colonialismo (Opoku, 2010, p. 591).

Diferentemente do Ocidente e dos ocidentais, nas sociedades africanas, sob o regime da oralidade, a palavra oral, além de instrumento de criação da escrita, é também um mecanismo de ancoragem dos povos. A própria escrita resulta da oralidade: “Os primeiros arquivos ou bibliotecas do mundo foram o cérebro dos homens” (Ampâté Bâ, 2010, p. 168). Antes

de colocar seus pensamentos no papel, o escritor ou o estudioso africano mantém uma relação profunda, íntima e secreta consigo mesmo e com seus antepassados, já que estes representam a continuidade e a extensão da vida. Para Elio Ferreira (2021, p. 1): “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus”. Os antepassados africanos constituem uma teia, uma cadeia de ligação entre o passado e o presente. Vivos e mortos constituem uma única comunidade simbiótica, sem a qual os vivos não existem. Essa relação com a palavra oral revela não uma cosmovisão, mas uma cosmopercepção da vida, das coisas e do universo físico e sagrado.

Os mortos permanecem membros da sociedade e se acredita que exista, ao lado da comunidade dos vivos, uma comunidade dos mortos. Entre ambas ocorre uma relação simbiótica. A sociedade humana, portanto, é uma família unida, composta pelos mortos, pelos vivos e por aqueles que ainda não nasceram (Opoku, 2010, p. 592).

Antes de expor um pensamento, uma ideia, ou proferir a palavra à comunidade ou escrever um relato, o homem recorre ao passado, recorda os fatos tais quais lhes foram narrados, contados ou vividos. Nas sociedades orais africanas, a ligação entre o ser e a palavra oral é mais forte, assim como a relação entre as pessoas e a memória é mais desenvolvida. A fala do homem é um testemunho do que ocorreu e do que foi presenciado. Na cultura africana, o homem vale o que vale a palavra. O homem não poder ser maior do que a palavra. Por isso, o que ele profere tem valor de verdade. A verdade dos seus antepassados. A verdade de sua comunidade. A verdade do ser e do sobrenatural.

O que se encontra por detrás do testemunho, portanto, é o próprio valor do homem que faz o testemunho, o valor da cadeia de transmissão da qual ele faz parte, a fidedignidade das memórias individual e coletiva e o valor atribuído à verdade em uma determinada sociedade. Em suma: a ligação entre o homem e a palavra (Hampâté Bâ, 2010, p. 168).

Para Ampâté bâ nas sociedades orais africanas de que Ondjaki é tributário, a ligação entre o homem e a palavra é mais intensa. Lá onde não existe a escrita, o homem está ligado à palavra que profere. Está comprometido com ela. Ele é a palavra, e a palavra encerra um testemunho daquilo

que ele é. A própria coesão da sociedade repousa no valor e no respeito à palavra. Esse é um dos elementos de ancoragem não só dos povos africanos anteriores à invasão europeia e à colonização, mas dos escritores e das escritoras que concebem a literatura como caminho que os levará aos seus antepassados. *Os da minha rua*, de Ondjaki, recorre à memória não para recordar, saudosamente, as histórias das crianças e dos jovens de um dos bairros de Luanda, mas para reconectar o presente ao passado de uma Angola pós-independência, submersa na pobreza, na violência e na marginalidade, enfermidades resultantes de séculos de exploração, pilhagem e dominação cultural.

A colonização e a escravização alteraram, consideravelmente, o curso das relações entre o homem e a cadeia de transmissão oral. Em razão disso, Ondjaki reconstrói os laços a partir do testemunho daquilo que viu, viveu ou ouviu. Por isso, a importância da memória para os escritores negros em diáspora. A memória é um mecanismo não só de recordação, mas é, sobretudo, de reconstituição da própria história do ser, da comunidade e dos seus antepassados. Para os negros em diásporas, a memória é constituinte da identidade do ser. Esse entendimento faz com que as personagens se tornem alegorias e metáforas de uma sociedade que busca caminhar com as próprias pernas em meio ao caos deixado pela colonização. Por isso, o conto ou o capítulo “a televisão mais bonita do mundo” é um lembrete de como a sociedade angolana vivia o pós-independência.

O Lima veio abrir a porta, os olhos dele brilham muito e trazia já na mão uma Nocal bem gelada. Passou a garrafa para a mão esquerda e apertou a mão de todo mundo, mesmo a tia Rosa, e a mão dele estava muito gelada. Isso era bom na casa do Lima, as bebidas estavam sempre a estalar, eu assim me imaginei já a saborear uma Fanta bem gelada. E me deram mesmo (Ondjaki, 2022, p. 16).

Além das mazelas econômicas, políticas e sociais, a colonização deixou, também, a violência como legado para a população de Angola, sem falar na corrupção, nos vícios e nas desgraças comportamentais. Ironicamente, até mesmo as crianças, o futuro da humanidade, estão ameaçadas por uma nova forma de colonização: a universalização de determinados estilos de vida europeu e norte-americano. Escolher um grupo de crianças para protagonizar e testemunhar, narrativamente, as histórias das pessoas que moravam nas

ruas pobres e humildes de um bairro de Luanda, é redimensionar a posição do ser na cadeia de transmissão. Quem profere a palavra-testemunho não é o passado, a ancestralidade, mas o futuro, o qual encontra-se ameaçado:

Chegamos à casa do sacana do Lima numa rua bem escura que era preciso cuidado quando andávamos para não pisar nas poças de água nem na dibinga dos cães. Eu ainda avisei à tia Rosa, “cuidado com as minas”, ela não sabia que “minas” era o código para cocô quando estava assim na rua pronto a ser pisado (Ondjaki, 2022, p. 16).

“Nas tradições africanas, a palavra falada se empossa de um valor moral fundamental, de um caráter sagrado vinculado à sua origem divina e às forças ocultas dela depositadas” (Ampâté Bâ, 2010, p. 169). Por isso, os canais de transmissão devem ser alimentados e a fidedignidade preservada. Logo, as crianças assumem a posição de memória viva da África. Seu testemunho demonstra e revela seu lugar na cadeia da experiência oral. Contar a história dos de sua rua é dar um testemunho ao mundo da situação da África e do povo africano. A narrativa não é só um compilado de histórias, de contos curtos, mas é um chamado reflexivo para adiar o fim do mundo.

O MÉTODO CONTRACOLONIAL

Em *A terra dá, a terra quer*, Antônio Bispo dos Santos, ou mais conhecidamente, Nego Bispo, afirma que a colonização é um processo de quebra da identidade do sujeito, impondo-lhe novos modos de vida. Além disso, afirma que o processo de dominação é uma tentativa de apagamento de uma memória para que outra seja construída: “Quando completei dez anos, comecei a adestrar bois. Foi assim que aprendi que adestrar e colonizar são a mesma coisa” (Bispo, 2023, p. 11). Continua:

Tanto o adestrador quanto o colonizador começam por desterritorializar o ente atacado quebrando-lhe a identidade, tirando-o de sua cosmologia, distanciando-o de seus sagrados, impondo-lhe novos modos de vida e colocando-lhe outro nome (Bispo, 2023, p. 11 e 12).

Para Nego Bispo, um dos principais instrumentos do processo de colonização é a violência, que se manifesta e afirma-se de diversas formas: “Há adestradores que batem e há adestradores que fazem carinho; há

adestradores que castigam e há adestradores que dão comida para viciar, mas todos são adestradores” (2023, p. 12). O propósito é o mesmo: “E todo adestramento tem a mesma finalidade: fazer trabalhar ou produzir objetos de estimação e satisfação” (2023, p. 12). A partir dessa compreensão, Nego Bispo passou a condenar a colonização. Para expressar sua não aceitação acerca dos processos envolvidos a colonização, forjou o termo: “contracolonialismo”.

O contracolonialismo, além de ser uma não aceitação da colonização, é uma prática de valorização das interações, das confluências, da valorização do saber orgânico, no qual uma energia nos move para o compartilhamento, para o reconhecimento e o respeito ao outro e tudo que a ele se liga. O autor afirma que: “O contracolonialismo é simples: é você querer me colonizar e eu não aceitar que você me colonize, é eu me defender” (Bispo, 2023, p. 58). E conclui: “O contracolonialismo é um modo de vida diferente do colonialismo” (Bispo, 2023, p. 58). Apropriando-nos do pensamento de Nego Bispo, observamos que a obra de Ondjaki, e não somente os *da minha rua*, situa-se no pós-independência.

Temporal e narrativamente, o angolano constrói um projeto literário contracolonial. Isto é, suas narrativas devem ser vistas como mecanismo de reconstrução das histórias dos angolanos em contraponto ao colonialista, que buscou apagar a história dos povos africanos. Para isso, o autor recorre à oralidade, à ancestralidade, aos mais velhos, contadores de histórias, bem como aos mais jovens, às crianças, simbolizando o futuro. Com isso, passado e presente se juntam para reconstruir uma Angola a partir de uma rede de gerações, de contatos e confluências, em que todos são responsáveis pela reconstrução. Vejamos uma passagem de *os da minha rua*:

A noite chegava. A conversa no muro aquecia. Dois ou três ficavam a instigar, os outros riam só. O Paulinho contava filmes do Bruce Lee, do Trinitá e dos ninjas enquanto, num outro muro, atrás da trepadeira, o Gadinho espreitava a nossa infância de riso e atrevimento. O Gadinho era “testemunha”, não podia brincar quase nada nem ir a festas. Nem mesmo receber prendas como um bolo de anos que lhe quisemos só oferecer (Ondjaki, 2022, p. 30).

A obra é uma reunião de pequenas histórias, ou contos curtos, em que o autor vai tecendo, costurando a trama, a partir das memórias da infância,

metáfora simbólica da África pós-independência. Para Ailton Krenak: “Se as pessoas não tiverem vínculos profundos com sua memória ancestral, com as referências que dão sustentação a uma identidade, vão ficar loucas neste mundo maluco que compartilhamos” (2019, p. 14). Nesse sentido, a obra reconstrói as ruas de determinados bairros de Luanda, capital de Angola, ainda sob os efeitos da colonização. No entanto, a focalização parte do olhar de uma criança, cuja inocência pinta um quadro de leveza entre as realidades social e política de Angola e a própria compreensão de mundo da criança. Essa estratégia narrativa faz com que o leitor acompanhe as histórias das crianças como tropo literário de uma África remodelando suas estratégias de enfrentamento das mazelas deixadas pela colonização. As crianças e jovens se juntam para contar histórias, inventar narrativas e viver o presente da nação de forma lúdica, simbólica e metafórica:

A vida às vezes é como um jogo brincado na rua: estamos no último minuto de uma brincadeira bem quente e não sabemos que a qualquer momento pode chegar um mais-velho a avisar que a brincadeira já acabou e está na hora de jantar. A vida afinal acontece muito de repente – nunca ninguém nos avisou que aquele era o último Carnaval da Vitória (Ondjaki, 2022, p. 45).

Através da infância é possível viver e pensar um lugar no qual as experiências da comunidade sejam partilhadas e interpretadas como realidade social e política do país em construção. Isso faz da obra uma metáfora narrativa do adiamento do fim do mundo, já que conta as histórias de Angola. De fato, a obra é um lembrete ao mundo das desgraças da colonização e da escravização. Contá-las é adiar o fim do mundo. Isso é um método contracolonial. As personagens infantis são metáfora de Angola em reconstrução para o futuro. As crianças simbolizam um tropo linguístico da África, como se a África tivesse nascendo novamente, isto é, era uma criança após a Independência de 1975.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura africana tem desempenhado papel relevante na reflexão acerca dos impactos da implantação da colonização na África. A imposição cultural colonialista naquele território gerou consequências as mais diversas

para os povos africanos, da geografia à política, passando pelas questões econômicas, culturais, até desembocar nas formas de ver e pensar o mundo. Tal imposição deu sustentação ao colonialista e à colonização europeia. Num cenário como esse, até a maneira de pensar é transformada para representar o ideário colonialista.

Um dos instrumentos de resistência ao colonialismo utilizado pelos povos africanos foi e continua sendo a oralidade. Fio condutor e conector entre o antepassado e o presente, a oralidade constitui um recurso cultural capaz de fortalecer a identidade dos povos africanos. É por isso que muitos escritores recorrem a ela como forma de enfrentamento das dificuldades impostas pelo presente fragmentado. É isso que revela a obra *os da minha rua*, de Ondjaki. Por meio de narrativas cotidianas e de uma linguagem simples, o autor recupera não só as maneiras de viver, falar e se relacionar das pessoas simples e humildes de Angola, mas também e, sobretudo, contrapõe-se ao sistema de fragmentação das identidades e culturas dos seus antepassados. De fato, a oralidade constitui um método contracolonial na obra do autor, especialmente ao se associar às crianças, cujo objetivo é manter o antepassado vivo no presente.

REFERÊNCIAS

BÂ, Amadou Hampâté. *Amkoullel, o menino fula*. – São Paulo: Palas Athena: Casa das Áfricas, 2003.

BÂ, Amadou Hampâté. *A tradição viva*. In _____ História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África. – 2.ed. ver. – Brasília: UNESCO, 2010.

BISPO DOS SANTOS, Antônio. *A terra dá, a terra quer*. São Paulo: Ubu Editora/PISEAGRAMA, 2023.

CARMO, Wilany Alves Barros do. *Oralidade e ancestralidade: uma análise de Histórias de leves enganos e pareçencas, de Conceição Evaristo*. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual do Piauí. Teresina: Programa de Pós-Graduação da UESPI, 2019.

CÉSAIRE, Aimé. *O Discurso sobre o colonialismo*. Santa Catarina: Ateliê das Letras, 2010.

FANON, Frantz. *Os condenados da Terra*. Tradução Enilce Albergaria Rocha, Lucy Magalhães – Juiz de Fora: ed. UFJF, 2015.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Maria Adriana da Silva Caldas. Salvador: Fator, 2008.

FERREIRA, Elio. *Identidade e solidariedade na literatura do negro brasileiro*. De Padre Antônio Vieira a Luís Gama. In: FERREIRA, Elio e outros. *Ensaio - Concursos literários do Piauí*. Teresina: Fundação Cultural do Piauí, 2005.

GILROY, Paul. *O atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Tradução de Cid Knipel. 34. ed. São Paulo: Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes – UCAM, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

OYEWÙMÍ, Oyèrónké. *A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

OPUKU, Kofi Asare. *A religião na África durante a época colonial*. In: _____. *História geral da África, VII: África sob domínio colonial, 1880-1935/* editado Alberto Adu Boahen. – 2. ed. ver. – Brasília: UNESCO, 2010.

ONDJAKI. *os da minha rua*. Língua Geral, 2022.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

CORSINO FORTES E SEUS *SINOS DE SILÊNCIO*

Simone Caputo Gomes

Corsino Fortes é um poeta em fina sintonia com o seu tempo, é o que nos sinaliza seu derradeiro livro, *Sinos de silêncio: canções e haikais* (Fortes, 2015)¹, dado a público poucos dias antes de seu “encantamento”. Poesia maiúscula, essencialmente de amor: à mulher (avó, mãe, namorada, Eva), à pátria de identidade (as ilhas e seu patrimônio cultural), à natureza (paisagens e estações). E de amor à própria Poesia, como construção e como história das formas. O haikai “Amante” bem ilustra o tema:

AMANTE

A vogal adentra
O coração do ditongo
Faminta de amor (Fortes, 2015, p. 64).

Publicados, de início, informalmente em sua página do Facebook como minutos de poesia, com ilustrações selecionadas pela brasileira Érica Antunes Pereira, os textos (especialmente os *haikais*) que compõem esta obra têm encontrado um público leitor assíduo e entusiasmado com o campo perceptivo que os instantâneos *haikais* abrem à leitura (sem esquecer a beleza e a mestria poética expressa nas canções, nas quais não nos deteremos no momento):

1. O presente texto, com atualizações, foi originariamente prefácio da obra *Sinos de silêncio: canções e haikais*, organizada pelo autor, juntamente com Simone Caputo Gomes, e lançada em 2015 pela editora Rosa de Porcelana, com ilustrações do filho Corsa Fortes e equipe. O livro foi lançado na cidade da Praia e no Mindelo poucos dias antes do falecimento do poeta, que ainda pôde admirar a bela produção.

HAIKAI

Sol & gema... pérola
Da vertigem: ideograma
No salto da sombra? (Fortes, p. 99).

É sabido que o *haikai* (ou haikai, em português) é uma forma poética tipicamente japonesa muito cultivada no mundo, dada a maleabilidade que vem demonstrando, em diferentes tempos e contextos, na sua transposição do Oriente para o Ocidente, de uma língua fundada na visualidade e na complexidade semântica do ideograma (os *kanji* de origem chinesa) para idiomas como o francês, o inglês, o espanhol e o português. Poetas brasileiros como Guilherme de Almeida (que usava rimas e título nos *haikais*), Mário Quintana, Paulo Leminski (que unia *haikai* e contracultura libertária), Millôr Fernandes (que aliava ao *haikai* um aspecto humorístico, de contracultura), Alice Ruiz, e portugueses como Jorge de Sena e Herberto Helder foram cultores dessa forma de literatura; os irmãos Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari, poetas concretistas, na trilha do americano Ezra Pound, buscaram também, a partir da segunda metade do século vinte, traduzir ou transcrever o *haikai* japonês para o nosso idioma, além de valorizar o aspecto ideogramático daquela forma concentrada de poesia às produções concretistas brasileiras.

Pensadores como Octavio Paz (Signos em rotação, 1976), Haroldo de Campos (A arte no horizonte do provável (1977) e Paulo Franchetti (Haikai: antologia e história, 1990) buscaram acompanhar a trajetória desses concentrados (ou “comprimidos”, como diria Haroldo de Campos²) de poesia até a atualidade.

O *haijin* (haikaísta) mais conhecido na história da forma é Matsuo Bashô (1644 - 1694), que codificou e estabeleceu os cânones do tradicional *haikai* japonês. Seus textos-imagem adotavam a brevidade e a simplicidade da criação poética como símile da simplicidade da vida, agregando-lhes, porém, profundidade e expressão existencial que encontravam fundamento no budismo zen; temas como as estações e a grandiosidade da natureza, bem como os estados de espírito humano (euforia, depressão, humor, dilema, entre outros) eram sugeridos pelos curtos poemas.

2. Campos, 1977, p. 59.

O *haiku* ou *haikai*, inspirado por um elemento da natureza, um momento de beleza ou uma experiência comovente, é uma forma de ver o mundo, de captar um momento de experiência, um instante ou fragmento de tempo em que o que é simples subitamente revela a sua natureza interior (o *haimi*) e induz a um novo olhar. Em sua forma consagrada, o *haikai* alia a percepção sensorial a um componente da natureza, frequentemente, uma estação do ano (*kigo*), que representará o aqui e agora que originou (ou originará) uma dada emoção:

AULA

Queres aprender?
São professoras exímias
As estações do ano (Fortes, p. 80).

Uma sensação concreta – visual, auditiva, tátil – abrirá janelas para associações, sentimentos, memórias, por parte do leitor:

BRISA

Embarcar na flor
Para regressar perfume
Primavera próxima (Fortes, p. 81).

Como afirma Corsino Fortes, em nota explicativa no pórtico da seção de *haikais* do livro “Por vezes o *Haikai* é uma janela/ que se abre de fora para dentro” (Fortes, 2015, p. 59). E eu acrescentaria, de várias maneiras e em várias direções: da página para o interior do leitor; do concreto para o abstrato; do objetivo para o subjetivo; do poema curto para as canções e, em extensão, para o conjunto poético *A cabeça calva de Deus* (Fortes, 2001), trilogia de vocação épica em que a trajetória de Cabo Verde, de colônia a país soberano, é metaforizada de forma inovadora face à história literária que a precede.

Apesar de o *haikai* existir, no Japão, desde o século X, firmar-se-á como gênero autônomo com Bashô (1644 - 1694) e, posteriormente, com dois outros grandes poetas japoneses, Kobayashi Issa (1763-1827) e Buson Yosa (1716-1783), além de Shiki Masaoka (séc. XIX) e Koi Nagata (séc. XX). Em *Sinos de silêncio*, o mestre Bashô é evocado por Corsino Fortes, num nítido intertexto:

ZEN

Sapo de Bashô
Salta & mergulha no aquário
Da minha... insônia (Fortes, p. 91)

Quanto à forma (composição fixa de três linhas ou versos, em uma combinação métrica e rítmica que soma dezessete sílabas ou pés métricos), o *haiku* deriva duma forma anterior de poesia, em voga no Japão entre os séculos IX e XII, designada por *tanka*, veiculada em cinco (5) versos, de 5 e 7 sílabas, que tratavam de temas religiosos ou ligados estritamente à corte. No século XV, os muitos concursos de poesia *tanka* deram origem a um jogo de escrita de longos poemas, em que a primeira estrofe, um mote de três (3) versos (com 5, 7 e 5 sílabas), era sugerida por um poeta e as restantes iam sendo compostas, num jogo competitivo, por vários artistas de várias classes sociais, extrapolando a ambientação palaciana. Neste tipo de poesia coletiva chamada *renga* os primeiros três versos (os mais importantes) designavam-se por *hokku*, que rapidamente acabou por ser adotado como uma forma independente de poesia, de autoria individual, mais tarde denominada *haiku* pelo mestre Masaoka Shiki.

No *haiku* ou *haikai*, ressalta a atitude de linguagem, a arte de captar, numa anotação rápida, o contraste entre o transitório e o eterno, o individual e o cósmico, valorizando a sugestão, a simplicidade da expressão e o caráter inacabado do poema, com o intuito de abrir caminho a uma sensação por parte do leitor: o “momento”. O efeito de beleza provém da contenção, do insinuado, da economia de recursos e da modéstia dos objetivos:

ULTRAPASSAGEM

Avião pelas costas
Interroga a borboleta:
Tens medo de voar? (Fortes, p. 105).

Lembramos que João Cabral de Melo Neto³ discutia, em 1952, a situação da poesia do segundo pós-guerra, com base na oposição entre

3. Poesia e composição: a inspiração e o trabalho de arte, 2022.

dois tipos de poetas, o “inspirado” e “construtivo”, retomando mais tarde essa oposição para criticar como, no seu tempo, nem um nem outro se teria empenhado em promover o “ajustamento do poema à sua possível função”, a comunicativa, afirmando dessa circunstância resultar o caráter intransitivo e inócuo da poesia contemporânea em relação às necessidades presentes. A tarefa urgente, afirmava Cabral, era buscar para o poema uma função na vida do leitor moderno, fosse pela adaptação aos novos meios de comunicação, midiáticos, ou pelo retorno a formas tradicionais que pudessem aumentar a comunicação com o leitor. Conclamava, então, os poetas a combaterem o abismo que os separava, à época, do seu leitor, por meio do abandono dos temas intimistas e individualistas e pela utilização de formas mais funcionais, aproximando a poesia do homem moderno.

A poesia concreta pareceu responder a esse apelo de João Cabral e, aqui, voltamos à poética de Corsino Fortes que, na trilogia *A cabeça calva de Deus*, une a construtividade cabralina ao amor pela sua pátria em construção, colocando-se, em sua extrema modernidade, mais próximo dos poetas que Cabral chamava de “construtivos”. Em *Sinos de silêncio: canções e haikais*, contudo, parecendo ouvir os ecos da exortação do poeta brasileiro, Corsino Fortes insere a dedicação artesanal e a preocupação com a disposição gráfica do poema em nosso tempo global, líquido e veloz, reconhecendo a importância dos novos meios de comunicação e aproveitando os recursos tecnológicos disponíveis como via de escape ao solipsismo denunciado por João Cabral, com o intento de afirmar a vitalidade da poesia no mundo dos objetos industriais.

O Prólogo e o Epílogo do livro, adicionando o esmero sonoro (aliteração e coliteração) às inovações temáticas e formais (títulos, ilustrações, uso da língua cabo-verdiana) que Fortes imprime ao *haikai*, fazem ecoar a reflexão sobre o poético, em sintonia com propostas da trilogia *A cabeça calva de Deus*, com que estes *Sinos* (signos) de *silêncio* estabelecem afinado diálogo:

PRÓLOGO

Poema perdido
No pó poalha da palavra
Pavor do poeta (Fortes, p. 21).

A busca do poema e o achado que seu surgimento constitui figuram como um grande tema da arte corsiniana:

EPÍLOGO

Da página em branco
O poema bate... aflito
À porta do poeta (Fortes, p. 125).

Numa trajetória que parte do pavor do poeta ante a página em branco (perdido em meio aos murmúrios das palavras) e chega ao texto conseguido – o *haikai* – a poesia corsiniana se consubstanciará numa linguagem afeita a comunicar o mais rápida, clara e eficazmente possível o mundo das coisas para criar um mundo paralelo – o do poema. Aliando os valores da tradução erudita da poesia ocidental e oriental às necessidades comunicativas do leitor contemporâneo, Corsino Fortes transpõe, assim, o possível abismo entre o poeta e seu público (especialmente em Cabo Verde, país com poucos leitores, a julgar pela sua pequenez geográfica e por suas circunstâncias históricas) que tanto incomodava João Cabral. O sucesso dos *haikais* corsinianos nas redes sociais o atesta e os poemas em língua cabo-verdiana entusiasmam o público do arquipélago e da diáspora:

RIOLA

Konde koladêra
P'di batuk pá casament
Funaná dzufná! ⁴(Fortes, p. 76).

Na passagem para o livro, em belo exemplar com fotografias do filho Sini (também Corsino, também Fortes), os poemas não perdem qualidade no que define a obra como suporte comunicativo. As “janelas” do *haikai* ganham abertura rumo à percepção e à imaginação do leitor. Frente ao que chamamos a teoria do paradigma visual da atualidade, isto é, a evolução tecnológica dos meios de comunicação visual e as realidades virtuais que redefinem o papel do livro e da leitura hoje, sob pressão da velocidade dos suportes, justifica-se o uso artístico do *haikai* aliado por Corsino à imagem

4. Brincadeira, galhofa utilizando formas musicais tradicionais: “Quando coladeira pede batuque para casamento, funaná desafina”.

visual como estratégia para inserir a poesia na mídia social, comunicando-a em rede. “Minutos de poesia”⁵, como diria Oswald de Andrade, e magistrais, oferece-nos Corsino Fortes, tanto usando como suporte a popular Web quanto uma forma erudita, o livro-objeto.

A nova forma de ver o mundo propiciada pela civilização tecnológica (pós?)pós-moderna alia-se, na poesia corsiniana mais recente, à alternativa forma de ver que o *haikai* promove, na sua transcodificação para outro contexto e para outros tempos, resgatando a dimensão visual da poesia japonesa ideogramática e conservando a intenção original icônica de comunicar, de ser ponte para e com o leitor. A tradição renovada do *haikai* aproxima, assim, o campo da literatura do uso das novas tecnologias, como o vídeo-texto, a holografia, a animação computadorizada, chegando aos clipoemas ou experimentações poético-objeto-musicais, como as do brasileiro Arnaldo Antunes. Para Paulo Franchetti:

reclamar a herança do haikai só faz sentido [...] se isso significar uma tentativa de obter algo radicalmente novo. E a novidade que o haikai oferece a um ocidental [...] é o fato de ele ter por objetivo não a beleza da imagem ou da combinação dos sons, mas o registro ou o despertar de uma percepção muito ampla ou intensa nascida de uma sensação (Franchetti, 2007, p. 19).

Que o leitor, então, como um co-criador, frua estes *haikais* (junto às belíssimas canções) de Corsino Fortes como enigmas a serem decifrados e objetos a serem degustados: ilhas em pleno Sahel, que ressaltam, para além da simbólica cabo-verdiana do milho, do vulcão do Fogo, da lestada e do Monte Cara, a universalidade e a contemporaneidade da poesia e a sua força de inusitado, em tempos de *mass mídia* e de mesmice ou, como pensava João Cabral (Melo Neto, 2022), de risco de inocuidade da Poesia com relação às necessidades do presente.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald de. *Pau-Brasil*. Paris: Au San Pareuil, 1925.

5. Campos, 1977, p. 59.

CAMPOS, Haroldo. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

FRANCHETTI, Paulo. *Haikai: antologia e história*. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

FRANCHETTI, Paulo. *Oeste – Nishi*. Tradução para o japonês: H. Masuda Goga. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007a.

MELO NETO, João Cabral de. Poesia e composição: a inspiração e o trabalho de arte. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 21. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022, p. 551-572.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CONTOS FEMININOS DE CABO VERDE: DE CORPOS INSULARES A VOOS

Norma Sueli Rosa Lima

Essa apresentação traz alguns resultados de pesquisas desenvolvidas no meu estágio de Pós-doutorado em Literaturas Vernáculas na Universidade Federal do Rio de Janeiro (2024/2025), sob a supervisão da Profa. Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco, e no projeto do Programa de Incentivo à Produção Científica, Técnica e Artística – PROCiência da UERJ, no qual sou bolsista desde 2022. Trata-se de investigar a resistência de autoras cabo-verdianas em contos a partir da percepção desse gênero literário para além da escrita, na proximidade com o contar em amplas possibilidades, do contar uma estória, do contar com o outro, no caso das autoras, no contar umas com as outras, em rede feminina solidária.

Para Alfredo Bosi (1999), em *O conto brasileiro contemporâneo*:

Proteiforme, o conto não só consegue abraçar a temática toda do romance, como põe em jogo os princípios de composição que regem a escrita moderna em busca do texto sintético e do convívio de tons, gêneros e significados (Bosi, 1999, p. 7).

O termo “convívio” é expressivo para o esforço das autoras islenhas de alinharem as suas escritas literárias aos bens imateriais da sociedade cabo-verdiana, valorizando essas inter-relações na hermenêutica do cotidiano feminino, na qual são evidenciadas experiências outrora preteridas pela sociedade patriarcal e hegemônica, como a da transmissão, como identificou Michelle Perrot (2017) em *Os excluídos da história*: operários, mulheres e prisioneiros. Referente à literatura de Cabo Verde, Simone Caputo Gomes (2008) em *Cabo Verde: literatura em chão de cultura* observa o fato de a população feminina no arquipélago ser majoritária e importante do ponto de vista da transmissão da cultura isleña:

No caso da tradição oral, por exemplo, as histórias são comumente contadas por mulheres, à noite, nas reuniões (...) especialmente até à independência, a situação feminina em Cabo Verde não tem correspondido à medida da sua contribuição para a sociedade (Gomes, 2008, p.162-163).

O fato de as mulheres terem sido rebaixadas em sua condição básica de cidadania não ocorreu apenas nas ilhas, mas em toda a sociedade ocidental. No clássico *A mulher escrita*, Lúcia Castello Branco e Ruth Silviano Brandão (1989), com muita propriedade, identificam as suas presenças literárias configuradas como passageiras da voz alheia, construídas enquanto personagens na percepção masculina no contexto do patriarcado. Elas também foram durante muito tempo apenas reconhecidas por suas qualidades de leitoras, com nenhuma (ou raríssimas) participações enquanto escritoras.

No meu artigo *A crônica crioula de Vera Duarte* (2021) observo que muitas vezes as escritoras foram esquecidas ou citadas em número ínfimo nas antologias organizadas nos anos 1960, 1970 e 1980: “Com tanta invisibilidade, não é de se estranhar que Maria Luísa de Sena Barcelos, poetisa da Ilha Brava que assinava os seus escritos como “Africana” e era irmã do historiador Cristiano de Sena Barcelos, não tenha conseguido deixar uma obra publicada” (Lima, 2021, p. 302). Recuperando a trajetória das publicações de autoras islenhas, temos como pioneira Orlanda Amarílis que em 1944, publicou em *Certeza*, seguida, na década seguinte, por Yolanda Morazzo, autora no boletim *Cabo Verde*. Somente nos anos 1970, Amarílis lançaria *Cais-do-Sodré té Salamansa* (1974) e Morazzo, *Cântico de ferro* (1976).

Em contraponto, cito um recente capítulo publicado por mim no livro *Cabo Verde: literatura em diálogo*, organizado com Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco (2024), no qual investigo as bases da construção ficcional da literatura cabo-verdiana nas páginas de *Claridade*: revista de arte e letras (1936-1960). Em seus vinte e cinco contos, analiso personagens femininas que foram captadas e construídas por autores, haja vista que não houve a participação de escritoras na revista. Em “Mulheres escritas nos contos da revista *Claridade*: corpos e ilhas em abandono”, observo que, apesar dessa ausência, os escritores claridosos captaram e denunciaram a violência sofrida pelas cabo-verdianas em narrativas, inclusive, proibidas de circularem

na revista. Isso ocorreu com “A Caderneta”, de Baltasar Lopes, devido à metrópole tê-la considerada inoportuna por tematizar a súplica de uma lavadeira que, lançada na extrema miséria das ilhas, precisava trabalhar como prostituta, porém se recusando a portar a caderneta de controle sanitário, que a estigmatizaria como tal.

Felizmente, desde a Independência de Cabo Verde em 1975, o arquipélago tem promovido ações legislativas de amparo à mulher. A Convenção ocorrida em 1979, sobre a eliminação de todas as formas de violência contra o feminino, trouxe como consequência a criação, em 05/12/1980, do Comitê sobre o combate da discriminação contra as mulheres. Em 1981 foi criada a Organização das Mulheres de Cabo Verde (OMCV), reconhecida como a primeira associação feminista do país. Entre outras iniciativas, em 2004 foi criado, ainda, o Gabinete de Acolhimento das Vítimas de Violência Doméstica (incluindo o trabalho infantil).

Retomando o fio da conversa, trago Fátima Bettencourt (2016) em *Prosas Soltas*, no estabelecimento de ligações precisas entre a mulher e o contar:

[...] pela multiplicidade de funções que exerce, acaba por ter públicos vários a quem expõe as suas ideias pela vida da oralidade tão difundida nas sociedades africanas. [...] Como guardiães da memória coletiva, as mulheres são as fiéis depositárias dos saberes e dos rituais antigos que lhes chegaram através das mulheres mais velhas. A elas cabe o papel de passar as tradições, promovendo e incentivando os laços de família e, pela via da oralidade e da prática, fazer chegar às gerações mais novas os conhecimentos ancestrais (Bettencourt, 2016, p. 130).

Consideradas por Bettencourt como as verdadeiras guardiãs da memória coletiva, as mulheres são as transmissoras orais de histórias colhidas por escritoras, que irão recontá-las ou, a partir delas, criarem outras. Para Amadou Hampâté Bâ (2003), os mitos, os contos orais, para os antepassados constituíam um meio de transmitir conhecimentos recebidos desde a infância, que ficaram gravados em suas memórias e foram reconfigurados nos contos escritos. Gislayne Avelar Matos (2005) observou: “O conto [...] mais do que um texto, é uma mensagem ancestral que alimenta o espírito e que deve ser transmitida” (2005, p. 28), cabendo entender a palavra como

ato que germina, ainda que na grafia do papel – ponto de convergência entre o oral e o escrito –, como sementes que brotam e proliferam.

Penso com Grada Kilomba em *Memórias da plantação* (2019) na escrita dos contos inclusive como ato político que auxilie a avaliar a maneira como as escritoras lidam com as memórias as quais pertencem e de que forma se reposicionam diante delas, enquanto estas forem oriundas da história oficial. Adianto que as autoras pioneiras cabo-verdianas como Orlanda Amarílis, Yolanda Morazzo, Dina Salústio, Fátima Bettencourt e Vera Duarte escrevem a partir dos sentimentos de pertença das comunidades nas quais se inserem, na recuperação de narrativas próximas, sejam estas familiares ou territoriais, histórias sobretudo de mulheres com quem convivem ou conviveram, trazendo-as para as suas escritas, em vozes que se fazem presentes em sintonia com os seus contatos sociais, mas também na transgressão das perspectivas geográficas.

Vou recuperar uma bela imagem que Fátima Bettencourt (2016) constrói no livro *Prosas soltas*, no capítulo “Brasil e Cabo Verde, uma ponte de afetos”, para pensar não tanto na condição de ilhéu, na insularidade, - como é o tema desta mesa-redonda - mas na ruptura desse estado graças à oralidade e à literatura que permitiram a chegada ao outro, e não somente ao Brasil, pois a literatura cabo-verdiana é repleta dessas pontes. Como esquecer da garrafa jogada ao mar, por Manuel Lopes, no poema “A garrafa”? “Que importa o caminho/da garrafa que atirei ao mar? Que importa o gesto que a colheu? [...] se só de atirá-la às ondas vagabundas/libertei meu destino/da sua prisão?...” (Lopes, 1991, p. 41). A sociedade isleña, assim, questiona valores hegemônicos quando aprende ou se predispõe a ler o Outro, a lidar com a multiplicidade das relações humanas e com o conflito de vozes que contribuem para as trocas culturais.

Em Cabo Verde, como se sabe, somente nos anos 1970 houve livros publicados por autoras, quando ainda não existiam editoras no arquipélago e as produções dos autores africanos circulavam em Portugal após o 25 de abril de 1974, já sem perseguições. Benjamin Abdala Junior (2003) realizou interessante estudo sobre a primeira obra lançada por Amarílis, no qual: “a língua literária de Orlanda Amarílis [oferece] um português-padrão entrecruzado pela cadência oral do crioulo”. Andresa, a personagem central do conto, representa o deslocamento entre a estação de Cais do Sodré, em Lisboa e Salamansa, uma praia de Cabo Verde e o “té” do título é a própria

expressão da criouldade, existindo, portanto, a mistura entre a língua oficial (o português) e a língua de aquisição (o crioulo).

Depois da iniciativa de Orlanda em prosa, só nos anos 1990 com Dina Salústio houve a continuação da tessitura dos contos femininos em Cabo Verde, mas agora em obras já publicadas nas ilhas, com *Mornas eram as noites* (1994), que no entender de Simone Caputo Gomes (2008, p. 129) “reitera a associação da prosa com o poético ao dar relevo à morna, modalidade musical típica de Cabo Verde, que veicula a poesia oral”. No mesmo ano, Fátima Bettencourt lançou *Semear em pó* (1994), fortalecendo o caminho do conto feminino. Recorro novamente a Simone:

O título da obra pode aludir ao trabalho agrícola (a sementeira, trabalho de Sísifo na terra seca, heroísmo de um povo que precisa inventar água todos os dias), às tarefas ligadas à tecelagem, em que as mulheres separam, cardam, fiam a lã confundindo-se com a sua poeira; à tecedura do texto, contado ou escrito, ou à transmissão das histórias de geração a geração (Gomes, 2008, p. 281).

A autora Vera Duarte publicou o seu primeiro livro, *Amanhã amadrigada*, em 1993, porém a sua estreia com contos ocorreu com *Contos crepusculares: metamorfoses* (2020), tendo lançado, um ano depois, o primeiro livro de microcontos de Cabo Verde: *Desassossegos & Acalantos: microcontos* (2021). *Contos crepusculares*, como analisei no capítulo “Desassossegos & Acalantos: os microcontos de Vera Duarte” do livro *Rotas das literaturas africanas de língua portuguesa*, organizado por mim e por Mário César Lugarinho (2022), revive, na escrita, fábulas da oralidade, enquanto *Desassossegos & Acalantos* tematizou a terrível pandemia do COVID, na busca da utopia, mesmo naquele contexto difícil. O título já faz referência à composição musical do acalanto, da cantiga de ninar, oralidade presente mesmo naqueles momentos difíceis, como observei: “A literatura de Vera Duarte enquanto escrita feminina ocupou o mesmo panteão de outras escritoras as quais, em Cabo Verde, se configuram guardiãs da memória” (Lima, 2022, p. 136).

Contos crepusculares: metamorfoses publicado pela Livraria Pedro Cardoso, em Cabo Verde, e ainda inédito no Brasil, é dedicado a “todas as mulheres ameaçadas na sua integridade, dignidade e liberdade” (Duarte, 2020, p. 5). De fato, como observei em “Éfabulações, contos e metamorfo-

ses na obra de Vera Duarte”, capítulo apresentado em evento do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, tendo sido publicado em livro (2023), as seis narrativas atualizam o conto encantatório na literatura cabo-verdiana. Os contos orais, nas ilhas, misturam tradições africanas, lusas, entre várias outras, remontando às narrativas contadas. Originários dessa tradição, essas histórias abordam e denunciam a violência contra a mulher, subdivididas em partes, sendo a primeira “Metamorfoses” com três: “O pasquim”, “O predador” e “Por dá cá aquela palha”. “A redenção”, o quarto texto, é um diálogo com *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector, na transição do narrador em terceira pessoa, presente nas quatro narrativas iniciais, para o de primeira pessoa, existente nas duas últimas: “Tia Canda” e “A desmedida”, o mais longo dos seis.

“O pasquim”, “O predador” e “Por dá cá aquela palha” desenvolvem o feminicídio, o estupro, o assédio e outras violências cometidas contra as mulheres. Como punição, os agressores são julgados e condenados por um tribunal, recebendo como pena se transformarem em monstros medonhos ou repulsivos. A metamorfose de seres humanos em animais (ou vice-versa) é bastante recorrente nas histórias orais, no caso específico de Cabo Verde, uma das referências principais — inclusive de base identitária — é a da clássica história do boi explorado no trapiche a fim de fabricar o grogue, que foi retratada no primeiro livro de literatura infantil lançado em Cabo Verde — *A história de Blimundo* (1982) — e no Brasil, em pelo menos duas publicações (de Celso Sisto e Adriano Reis) entre outros inúmeros recontos.

A nova literatura cabo-verdiana escrita por mulheres, dessa maneira, abraça muitos gêneros, como os microcontos, além de manter a perspectiva dos anos 1990 de mesclar crônica e conto, como é o caso de *Uma menina de cristal e outras crônicas*, de Dina Salústio (2023). Outra tendência importante é a da Literatura Infanto Juvenil, cuja primeira autora foi Orlanda Amarílis com os livros infantis *Facécias* e *Peripécias* (1990) e *A tartaruginha* (1997). No âmbito da Literatura Infantil 2024, Vera Duarte lançou *Blimundo, o boi que mexeu com o universo*, pela editora Nandyala, reconto no qual o importante conto oral (um dos mitos fundadores da cabo-verdianidade), ouvido pela autora quando era menina, homenageia Amílcar Cabral, que se transforma no herói Blimundo, na luta pela liberdade.

Nenhuma obra de ficção criativa se utiliza apenas de um recurso narrativo, como observou Lígia Chiappini Moraes Leite em *O foco narrativo* (1985); por isso, outra estratégia encontrada nos contos são os cortes bruscos, os flashes, como se se operasse aproximação ou afastamento da câmera, ressaltando-se, como no cinema, os primeiros planos e a montagem. *Uma menina de cristal e outras crônicas* (2023), de Dina Salústio, é 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” (Salústio, 2023, p. 10).

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” (Salústio, 2023, p. 16-17).

A literatura pode ser um testemunho que “grita História” (Salústio, 2023, p. 18), como igualmente pode percorrer outras trilhas que abrigam variedade de narrativas, no entrelaçamento de vários gêneros. “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.

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 sempre. Na edição citada pela autora, a do livro de Leão Lopes, o animal 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 po-

sicionamentos 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).

Que Orlandas, Yolandas, Dinass, Veras, Fátimas e outras são essas que ousam serem livres, e que nos seus corpos insulares, voaram? Nas palavras de Dina, em “Condição de ilhéu”: “[...] ousou pensar: nós somos os melhores do mundo e fizemos de umas ilhas secas e pobres, um país belo e democrático. Demos a volta aos piores cataclismos imaginados: tornámo-nos profissionais em arruinar a miséria; estamos... Que outro povo pode dizer o mesmo?” (Salústio, 2019, p. 40).

REFERÊNCIAS

ABDALA JUNIOR, B. Globalização, cultura e identidade em Orlanda Amarílis. In: *De voos e ilhas: literatura e comunitarismos*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, p. 287-302.

BÂ, A. H. A. *O Menino Fula*. 3ª ed. Tradução: Xina Smith de Vasconcelos. São Paulo: Palas Athena: Casa das Áfricas, 2003.

BOSI, A. *O conto brasileiro contemporâneo*. 4ª ed., São Paulo: Cultrix, 1999.

BETTENCOURT, F. *Prosas soltas*. Praia: Acácia Editora, 2016.

BRANDÃO, R. S. A mulher escrita. In: BRANCO, L. C.; BRANDÃO, R. S. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Casa-Maria Editorial: LTCLivros Técnicos e Científicos, 1989.

GOMES, S.C. *Cabo Verde: literatura em chão de cultura*. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2008.

KILOMBA, G. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Tradução: Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LEITE, L.C.M. *O foco narrativo*, 1985.

LIMA, N.S.R. Mulheres escritas nos contos da revista *Claridade*: corpos e ilhas em abandono. In: LIMA, N. S. R.; SECCO, C. L. T. R. *Cabo Verde: literatura em diálogo*. São Paulo: Pontes, 2024, p. 97-130.

LIMA, N.S.R. Efabulações, contos e metamorfoses na obra de Vera Duarte. In: COLOMBO, G.; MENDES, L.; PINTO, M.V.; RIBAS, M.C. *Letras e Linguística: projetos para um novo tempo*. Rio de Janeiro: Luzerna, 2023, p. 117-136.

LIMA, N.S.R. Desassossegos & Acalantos: os microcontos de Vera Duarte. In: LUGARINHO, M.C.; LIMA, N.S.R. (org.) *Rotas das literaturas africanas de língua portuguesa*. Curitiba: CRV, 2022, p. 129-139.

LIMA, N.S.R. A crônica crioula de Vera Duarte. *Via Atlântica, São Paulo*, n. 39, p. 298-325, set. 2021.

LOPES, L. *A história de Blimundo*. Cabo Verde/Berlim: BMF, 1982.

LOPES, M. A garrafa. In: BARBOSA, R. A. (org.) *No ritmo dos tantãs: antologia poética dos países africanos de língua portuguesa*. Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, São Tomé e Príncipe. Brasília: Thesaurus, 1991, p. 41.

MATOS, G.A. *A palavra do contador de histórias*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PERROT, M. *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. Tradução: Denise Bottmann. 8ª ed., Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2017.

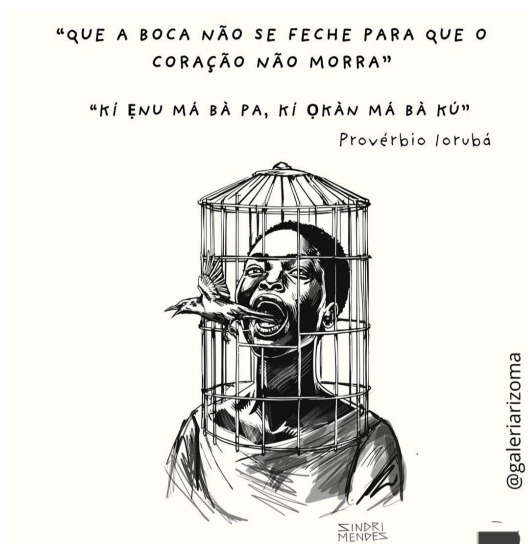
SALÚSTIO, D. *Uma menina de cristal e outras crônicas*. Funchal: Rosa de Porcelana, 2023.

SALÚSTIO, D. Condição de ilhéu. In: TOLENTINO, C.; GOMES, C.; LOPES, A. V.; MONTEIRO, A. *O ilhéu de Cabo Verde*. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2019, p. 37-44.

RESISTÊNCIA, SUBSTANTIVO FEMININO: INSUBMISSAS VOZES DE MULHERES NA ESCRITA DE UNGULANI BA KA KHOSA

Vanessa Ribeiro Teixeira

Dedico esse texto à Paulina Chiziane¹: boca aberta, dedo em riste,
coração vivo.



E tomo por epígrafe desta minha leitura a imagem criada pelo jovem artista visual paraense Sindri Mendes. Vejo uma mulher negra, cabeça engaiolada, boca acintosamente aberta, olhos fixados em nós, espectadores ou algozes, um pássaro que encontra o caminho da liberdade, pois que o coração, respondendo ao provérbio iorubá, permanece vivo. A técnica utilizada, elaboração digital que semelha o traçado a lápis, parece evocar a

1. Paulina completou 70 anos em 04/06/2025.

ideia de que o processo continua em construção, nunca findo, e, por isso, dinâmico, assim como o voo do pássaro e as batidas do coração, resistindo às violências e silenciamento das vozes e das vontades.

A produção ficcional de Ungulani Ba Ka Khosa, iniciada com a publicação de *Ualalapi*, em 1987, é marcada por uma escrita cortante e profundamente crítica, costurada, muitas vezes, por imagens escatológicas² que lançam o leitor num mundo grotesco de podres poderes que só nós, humanos, podemos construir. Ao mesmo tempo, burila as estratégias de resistência ao desumano no humano. Nessa permanente construção de formas de resistir a um mundo agressor, destacam-se personagens femininas, colocando o dedo em riste contra sistemas e práticas de poder que cerceiam vozes, subalternizam existências e ditam limites para os corpos. Na escrita de Khosa, a tirania atravessa os tempos, a troca de bandeiras, as raças, mas a resistência é substantivamente³ feminina e permanece.

Tais personagens, existências vagalumes, com sua luz intermitente, iluminam as trevas das governações que abominam a diferença, o dissenso. Lembro dos vagalumes de Pasolini e da esperançosa leitura de Didi-Huberman, mas destaco, nesse momento, a imagem dos pirilampos que norteiam as reflexões da “Nota do Autor” de *Entre memórias silenciadas*, título de 2013:

O que encanta nas noites africanas são os pirilampos, animais de brilho intermitente, descontínuo, fugaz. Por entre as árvores deslustradas, eles adquirem a plenitude do brilho por segundos. A luz ténue dá outra cor à savana. São momentos fascinantes nas noites, segundos que ficam nas retinas da memória. Depois, ao de súbito, vem a escuridão, as trevas. Momentos de incerteza, de receio. E de repente a luz, a vida. Inconstância. O viver intermitente entre a graça e a aflição.

Quantos de nós não assistimos, apavorados, ao acender e apagar de luzes das nossas independências? (Khosa, 2013, p. 3)

Minha intenção aqui é tentar ouvir e interpretar - quiçá acompanhar - o coro de vozes femininas, agudamente críticas, que atravessam o percurso literário khoseano e, brilhando por segundos, “dão outra cor à savana”. Voz

2. Sobre o assunto, a leitura do artigo “A dimensão escatológica da ficção moçambicana: Ungulani Ba Ka Khosa e Mia Couto”, de Francisco Noa, é fundamental.

3. Que tem substância.

será aqui reconhecida num sentido amplo, nem sempre verbal, pois, ao longo desta leitura, veremos como também a letra, o olhar, as lágrimas e o silêncio gritam contra castrados e castradores estados de exceção, nem sempre oficialmente assim classificados. Num primeiro movimento, apropri-me do “Mutsitso - Introdução Orquestral”, uma espécie de texto de abertura do mencionado *Entre as memórias silenciadas*:

1ª Tecla

O livro deveria levar o título genérico de Ngodo, nome que em língua Chope, etnia que cobre parte do sul de Moçambique, leva a orquestra de marimbas e dançarinos e o respectivo coro, no qual pontifica, em casos de não competição, pois nesta vertente a língua chope dá o nome de Msaho, uma mulher de cidadania imaculada, se imaculados somos, na qual lhe outorgam o direito terreno e divino de distribuir louvores e reprovações à população da aldeia que a viu nascer e crescer, socorrendo-se, amiudadas vezes, de coibitivos adjectivos a que um cidadão está sujeito, em surdina, da infância à morte (in)esperada. Chamam-na de solista por termo igual não existir nas línguas bantu. Dizem os estudiosos que tal personagem foi-se esboroando com o tempo, por as machistas ideias jamais aceitarem, por tempo indeterminado, que uma mulher, por mais irrepreensível que seja, possa, em tom jocoso e ao sabor da música, dirigir-se a um homem e dizer-lhe, de caras, numa língua que não o chope, que a ngomam a yi pfumi, ku pfuma nomu, o que em língua outra, grafada e traduzida para as hegemónicas leituras, outro significado não tem que o tambor não soa, soa a boca. As mulheres começaram a perder o seu papel hegemónico. (Khosa, 2013b, p. 9)

No trecho citado, encontramos uma instância autoral que prepara o leitor para as histórias que estão por vir. A importância e a centralidade da leitura crítica da mulher sobre o comportamento da comunidade é o mote para as memórias que serão desfiadas ao longo da obra, transitando pelas diversas formas de silenciamento: do antigamente das zonas rurais, das temerosas liberdades da urbe, das prometidas colheitas dos campos de reeducação. Nas narrativas de Ba Ka Khosa, a perda do papel hegemónico da mulher concorre, no entanto, com persistentes fabulações de resistência. Desde *Ualalapi*, o dedo em riste não só aponta a ferida, mas, bem afiada a unha, escancara-a, deixando gravada uma marca indelével. Vejamos o caso de Domia, jovem súdita do império nguni:

Vendo-a de pé e tremente, Ngungunhane arrancou a tira de pano que cobria os seios e puxou-a para si, com fúria dum animal que há muito não via o sexo oposto. Domia retirou a faca da saia e esperou pelo momento oportuno. Foi o seu erro. [...]

- Queres matar-me? - perguntou o rei, ao que ela nada respondeu, pois tentou, de imediato, desferir a faca no peito do imperador. Este empurrou a mão da moça e sentiu a faca a penetrar na sua coxa direita. Não ligou importância. Retirou a faca da mão da moça e possuiu-a brutalmente, ela em baixo e ele em cima, ela esperneando e tentando batê-lo, e ele ofegando e tentando esmagá-la com seu peso de homem e de rei.

Ultrajada e ferida no íntimo, e com os planos frustrados, Domia outra coisa não fez que cuspir na cara do rei e chamá-lo cão, coisa que ninguém, desde que o rei nascera, tivera coragem de dizê-lo de frente, porque de trás sabia que tudo falavam, mas de frente, nunca! E tremeu. Tremeu ao ver os olhos reluzentes de Domia que incandescendiam na casa sem janelas, como os de um gato enfurecido. Tremeu ao sentir-se aviltado como soberano. Tremeu ao sentir que a palavra saía da boca de uma mulher. Tremeu ao se aperceber que a moça era filha de Mputa. E tremeu ao ver o sorriso de escárnio que despontava dos lábios da moça.

Minutos depois, Domia era levada pelos guardas reais, com ordens terminantes de a fazer desaparecer da face da terra. [...] E o rei passou o resto da vida contemplando, a sós, o sulco que não mais se apagaria do corpo fizesse o que fizesse.

E poucos foram os que souberam que Ngungunhane tinha uma marca indelével na coxa direita do seu corpo. (Khosa, 2013a, p. 48-49)

A filha de Mputa, guerreiro assassinado pela decisão arbitrária do tirânico imperador, cuja vontade não poderia ser nunca contrariada, planejou vingança ao longo da sua infância. O peso do corpo do soberano sobre a serva, tal como o rolo compressor que movimenta a história dos vencedores, tentou reduzir a existência da moça ao lugar dos escolhos dos vencidos. No entanto, apesar de frustrado em seu intento principal, o golpe que Domia desferiu contra o poder deixou uma marca permanente, um grito-faca que, entre a fúria e o escárnio, incandesce a escuridão.

Cerca de um século depois, o Ngodo será protagonizado por Dolores, personagem-narradora, homicida e suicida, das revelações de “Fragmentos de um diário”, publicado em *Orgia dos loucos* (1990). Respeitando a diferença entre os tempos das narrativas ficcionais e os nomes do poder das

realidades históricas, a escrita diarística de Dolores ocupa um lugar singular em meio ao percurso literário de Ungulani Ba Ka Khosa. Embora publicado, “na íntegra”, no livro de 1990, seus fragmentos ressurgem em obras posteriores, especificamente, em *No reino dos abutres* (2002) e *Entre memórias silenciadas* (2013), como ecos de uma voz que não se consegue calar. O cuspe de Domia atravessa os tempos e é, agora, a letra de Dolores:

20 de Maio

Não temo a morte. Daqui a uns minutos cortarei as minhas veias e deixarei o sangue escorrer, vermelho como esta pátria. Vou morrer em silêncio ao lado do meu filho já morto. E se escrevo estas linhas não é com intenção de figurar em praça alguma, quero despedir-me dos vivos sem rancores, sem pensar em Deus, porque Esse tiraram-mo há muitos anos. Neste momento penso no meu corpo que vai desintegrar-se na terra que amamos. Penso na criança que não pediu para vir a esta terra. [...] O meu olhar está virado para o meu filho e para os sonhos que poderia ter tido, porque o futuro deixou de existir no dia, não muito distante, em que vi uma mulher, com o filho às costas, atirando-se aos testículos do controlador de senhas da cooperativa, exigindo que o homem distribuísse com dignidade as senhas para a compra do leite que tanta falta fazia ao filho, e às outras crianças cujas as mães se encontravam na bicha, cansadas, nervosas, impacientes, mas esforçando-se ainda por rir do homem que gritava e chorava, pedindo aos presentes e ausentes que o acudissem, coisa que ninguém fez, e a mulher, irritada que estava, só os largou quando notou que os olhos do homem estavam a tomar rumos incertos. Deixei de ter futuro. Deixei de dar importância ao presente. Deixei de existir. (Khosa, 2016, p. 57-58)

Dolores “retorna” em *Entre as memórias silenciadas*, lembrada por seu irmão, Mário, e seus amigos de sonâmbulas esperas e bebedeiras. Aqueles que, no dizer do narrador, “[...] entram no círculo vicioso da vida em que a espera é a razão da existência.” (Khosa, 2013b, p. 97) Dolores não espera. Desistindo da vida ou assumindo as rédeas dela, não espera; por isso, é lembrada: “A irmã, depois do internamento da mãe, suicidou-se, deixando, como testemunho um diário bastante fragmentado que dera ao amigo Pedro para conservar, pois era dado às letras e muito elogiara o texto fragmentado, ao reter-se nas últimas palavras” (Khosa, 2013b, p. 98). Nesse momento, ressurgem, fantasmagoricamente, os escritos da homicida-suicida. Dolores é terra, mater, matéria, aviltada pela Pátria negligente,

pelos desmazelos da Nação. Os fragmentos de suas memórias tornam-se memórias de todo o grupo, quando dela se lembram nas mesas dos bares de Maputo. As dores plurais grafadas no seu nome, “Dolores”, fazem com que a proposta de um diário íntimo tenha seus limites esboroados para denunciar um cotidiano coletivo e cruel. Dolores escreve a vida anunciando a morte, pois sabe da sua inexistência social, da “desimportância” de suas necessidades, de sua miséria. Principalmente, sabe-se parte de um corpo social que não tem importância para as decisões das esferas do poder. Ela deixa de existir porque percebe o país, as pessoas do país, “desexistindo”. Numa atitude extrema, Dolores unirá o corpo físico ao corpo social, ambos mortos. Moçambicana, mulher e mãe, homicida e suicida, Dolores, fazendo da sua chegada o momento mesmo da despedida, é uma ácida leitora do seu mundo e do seu tempo, por isso, escreve.

A escassez na cidade, a guerra no interior, os sonhos que poderiam ter sido, os pirilampos caçados pelos predadores que não suportam seu brilho... Em *Os sobreviventes da noite* (2008), lemos a saga dos meninos-soldado, dos quais foi ceifado o direito de sonhar, substituído pela ilusão dos pequenos poderes:

Acabavam de saquear uma pequena povoação de dez ou quinze palhotas ligeiramente afastadas umas das outras por cinquenta ou cem metros de distância. Tinham, como sempre, queimado, matado e saqueado. Eram atos iguais em cenários diferentes. Neste o que ficou registado na memória de todos, menos na de Sabonete, foi o que ele fez à moça.

Estavam ainda cobertos de sangue quando, a meio de um carreiro sem história, se depararam com uma moça de uns treze ou catorze anos.

Estava nua. Devia ter sido acordada às pressas de uma sesta mal digerida. Os seios eram parques em diâmetro e espessura. No púbis não despontava capim algum. Era magra. Baixa. E soluçava.

Quando nos acercámos ela estava, como em muita prosa se escreve, lavada em lágrimas. Mas, ao tomar-se conta da nossa presença, ela parou de soluçar e encarou-nos de frente com uma frieza incomum. [...] Ela manteve-se inamovível. Os olhos dela cintilavam de ódio. As mãos estavam crispadas, e as faces do rosto tão tensas, que se pareciam com um touro enojado com o vermelho sangue que nos enroupava o corpo. Das narinas saíam línguas de ranho de raiva. A miúda estava enfurecida. [...] O silêncio imperava na tarde que descia para o ocaso. A miúda estava tensa. Os estorninhos calados. As árvores imóveis. Os nossos olhos inquietos. E

Severino, com a mão esquerda ainda estendida, virou-se para o Sabonete e disse: “Corta-lhe os seios!” [...] Severino não resistiu ao felino olhar. E repetiu a ordem: “Corta os seios!...”

Armado do facalhão da matança dos porcos desprevenidos, Sabonete segou os seios em flor da moça que chorou de raiva. Esperávamos dela gritos de súplica, peditórios sem sentido, rogos ininteligíveis. Mas a moça nada proferiu. O que nos chegava aos ouvidos era o choro de raiva e o intermitente ranger dos dentes. A moça mantinha-se de pé e com os braços entrelaçados apertando a frágil barriga. (Khosa, 2008, p. 109-111)

A moça, sem nome nem palhota que lhe sirva de abrigo, despojada do ímpeto belicoso de Domia ou da letra cortante de Dolores, é, ao mesmo tempo, herdeira do movimento acusativo da solista do Ngodo e flagrante alegórico da Nação arruinada. “As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas”, postula Walter Benjamin. Defendo que, na narrativa khoseana, desde *Ualalapi*, o indivíduo - e não propriamente os grandes eventos ou patriarcas fundadores -, é ele mesmo tempo e espaço do desenrolar histórico e a equação é tragicamente simples: se o corpo está em processo de ruína, a História, por aproximação, é também arruinada.

Voltando ao martírio da moça, nua e desprotegida como a própria terra, lembremos que Severino, o líder do jovem esquadrão da morte, não resistindo ao “felino olhar” e à desafiadora imobilidade da miúda, direciona seu “poder” contra os seios ainda nem bem nascidos; os seios que, tantas vezes destacados como traços distintivos da feminilidade e da maternidade, nenhuma boca, nenhum futuro poderão alimentar. A metáfora é potencializada pela primorosa seleção lexical do narrador, que escolhe o verbo “segar”, grafado com “s”, sinônimo de ceifar, de cortar ou abater com foice aquilo que a terra produz, e nos leva, por efeitos de homofonia, ao ato de “cegar”, tornar cega, fazer perder a visão àquela que os desafiou com o “felino olhar”. A terra torna-se, então, incapaz de saciar a fome dos filhos de uma pátria severina.

O distanciamento e a consequente incomunicabilidade entre a terra e a pátria, é o mote da incursão do autor pelo universo da crônica e dos textos de opinião. Aqui, cito algumas reflexões de “Moçambique polígamo”, texto de 2010, que integra o volume *Cartas de Inhaminga*, publicado em 2017:

Há países que nascem naturalmente mulheres, assumindo marcas femininas no trato e nos gestos, e outros, por força de espíritos ou dos deuses, parturam-se homens. O nosso, por sinal, nasceu masculino e com uma voz particularmente grave, tonitruante. Durante curtos anos, diga-se, foi monogâmico. Os filhos, gerados na euforia das bandeiras desfraldadas à liberdade, foram educados no monolitismo, na voz única de comando, no assumir uma nação livre de cores, etnias e credos. Estes desideratos contrariavam a atávica vocação polifônica, polígama, assente na mátria terra.

[...]

Em chegada a independência, a pátria nasce masculina e monogâmica. Contra os desígnios dos deuses, o país recusa a vocação plural, alicerçada em raízes antigas e amplamente espalhadas na mátria terra. (Khosa, 2017, p. 67-68)

O masculino poder, das censuras, dos abusos e das castrações, monogâmico e monolítico, recorrerá frequentemente à força, diretamente infringida ou não, para não ser obrigado a ouvir o canto da solista do Ngodo ou ser visto pelo olhar inquiridor, que transpassa as grades da gaiola (lembro, aqui, da imagem que nos serve de epígrafe). Em *Assim não, Senhor Presidente!* (2023), a mais recente publicação do autor, encontramos a história de D. Flora, esposa de Fernando Marivate, ex-presos políticos da noite colonial, o qual se revela, após o nascimento da Pátria, um crítico incisivo do desmantelamento dos sonhos de liberdade da Nação. Fernando Marivate e seu discurso dissonante precisam ser eliminados, num tempo em que “[o] ter sido preso político equivalia, à luz dos novos senhores da terra, a lixo, a um percurso sem valor e dignidade às futuras gerações” (Khosa, 2025, p. 85). Por isso,

os camaradas da independência passaram um borrão no currículo e, ao cair da tarde de uma sexta-feira de céu pontado de umas distantes nuvens brancas, ao volante do seu peugeot 504, a caminho da cidade de Matola, foi embater num caminhão militar que, de propósito, reduziu bruscamente a velocidade, levando a parte dianteira do peugeot a engolfar-se na traseira do caminhão militar. (Khosa, 2025, p. 240)

O rolo compressor da História - corpo bojudo de imperador ou caminhão militar - segue seu rumo, decidindo quem pode viver e quem deve

morrer. Nas palavras de Adriano Marivate, filho de Flora e Fernando, pesquisador e professor das línguas nacionais - as línguas da terra que, curiosamente, não têm assento nas escolas da Nação -, D. Flora “[...] já não fala. É uma mulher magoada. Faz do silêncio o seu grito de repúdio” (KHOSA, 2023, p. 26). Enquanto o silenciamento forçado vitimou o seu marido, nunca reconhecido como herói da Pátria, o silêncio auto imposto é sua forma de protesto, sua estratégia de resistência.

Se, em *Os sobreviventes da noite*, a amputação dos seios da moça sem nome nos remete ao martírio que esteriliza futuros - quem os poderia alimentar? -, o silêncio de D. Flora revela-se como a triste e angustiante metáfora de uma terra que, profundamente aviltada, se recusa a florescer. Mas... E os pirilampos? Ter-se-ão apagado todos? (Para usar uma mesóclise bem ao estilo khoseano). Lembremos que, apesar de inferirmos significados ao seu brilho, fazendo parecer que só a luz lhes comprova a vida, vagalumes ainda existem quando não os vemos. Quando a luz se apaga, ainda estão lá, prestes a nos surpreender com novos lampejos. Atenho-me à ideia de que a Flora silencia por decisão e vontade próprias, mas não morre. A natureza sempre encontra uma fresta no cimento. Creio que, assim, também o fará a democracia.

Que a Pátria encontre prazer no ventre da terra, respeitando seu “destino polígamo [...] plural, polifónico, multicultural, pluri-étnico” (Khosa, 2017, p. 70), pois “[o] que se precisa, neste mundo globalizado, é o assumir pleno da cidadania. E cidadania, compatriotas, é o dever de dissentir, de dizer não”. (*Ibidem*)

REFERÊNCIAS

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vagalumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

NOA, Francisco. A dimensão escatológica da ficção moçambicana: Ungulani Ba Ka Khosa e Mia Couto. In: —. *A escrita infinita: ensaios sobre literatura moçambicana*. Maputo: Universidade Eduardo Mondlane, Livraria Universitária, 1998.

KHOSA, Ungulani Ba Ka. *Os sobreviventes da noite*. Maputo: Texto Editores, 2008.

_____. *Ualalapi: As mulheres do imperador*. São Paulo: Kapulana, 2018.

_____. *Orgia dos loucos*. São Paulo: Kapulana, 2016.

_____. *Entre as memórias silenciadas*. Maputo: Alcance Editores, 2013.

_____. Moçambique polígamo. In: *Cartas de Inhaminga*. Maputo: Alcance Editores, 2017.

_____. *Assim não, senhor Presidente!*. São Paulo: Kapulana, 2025.

MUTILADAS, DE EDUARDO QUIVE: DEFICIÊNCIA E RESISTÊNCIA NO CONTEXTO MOÇAMBICANO

Gustavo Henrique Rückert

E se eu te dissesse
Que Moçambique não é tão pobre como parece?
Que são falsas estatísticas
E há alguém que enriquece
Com dinheiros do FMI, OMS e UNICEF
Depois faz o povo crer
Que a economia é que não cresce
(Azagaia, *As mentiras da verdade*)

PALAVRAS INICIAIS

Início este texto com as palavras de Azagaia, rapper moçambicano falecido precocemente, homem com epilepsia, condição reconhecida como deficiência em diversos países. Não ao acaso, é justamente alguém com uma deficiência neurológica que provoca a releitura das relações internacionais e das consequências do colonialismo no presente a partir do uso de condicionais. Aliás, o tempo condicional é uma estrutura já utilizada na literatura justamente para questionar a história colonial, conforme demonstra análise de Jane Tutikian (2014). É pela imaginação de uma proposta “absurda” ou “inadmissível” que somos confrontados com o absurdo da realidade. E se eu dissesse que Azagaia resiste justamente em sua deficiência?

RESISTÊNCIA

O tema desta mesa é a resistência, um dos termos mais utilizados no ativismo na contemporaneidade. A larga utilização do termo, contudo,

pode levar a um esvaziamento nos sentidos políticos. E isso não é novo. O crítico literário Alfredo Bosi vem abordando o conceito desde 1970, com seu clássico *O ser e o tempo da poesia*. No século XXI, retoma e atualiza a discussão. Se nos anos 1970 parecia mais óbvio ao que se resistia, agora é necessário questionarmos: Ao que resistimos? Nesse sentido, cito as palavras da Bosi (2002, p. 118): “O seu sentido mais profundo [de resistência] apela para a força da vontade que resiste a outra força, exterior ao sujeito. Resistir é opor a força própria à força alheia. O cognato próximo é in/sistir; o antônimo familiar é de/sistir”.

Ou seja, não é possível utilizar o termo sem o seu complemento: resistimos *ao quê?* E acrescento aqui: resistimos *ao que e como?* Afinal de contas, a forma como opomos força para perseverar a nossa existência não é dada, mas construída historicamente e mutável. Em minhas pesquisas, tenho pensado como a abordagem das deficiências nas literaturas africanas têm permitido uma compreensão diferente desses sistemas literários, da própria história desses países e, por fim, das condições de cidadania/habitabilidade/existência no planeta. Assim, elegi o livro de contos *Mutiladas*, do moçambicano Eduardo Quive, para responder *de que forma os corpos com deficiência resistem no presente moçambicano?*

É importante considerar que, quando pensei neste recorte, a proposta era uma mesa sobre resistência. Posteriormente, talvez até em uma decorrência habitual das reflexões, a mesa ganhou o recorte da resistência às ditaduras, e aí meu trabalho parecia meio deslocado por não centralizar algum período ditatorial específico. Fiquei pensando a qual ditadura os corpos com deficiências dos contos do escritor contemporâneo Eduardo Quive resistem. Penso que em temporalidades diferentes resistem a três ditaduras. 1) A ditadura colonial, mesmo que oficialmente tenha acabado, já que deixa seu rastro de utilitarismo dos corpos; 2) A ausência democrática do presente, em que a sobrevivência em um ambiente desigual e violento retira a dignidade dos corpos e adia a urgência das demandas da deficiência; 3) À corponormatividade, definida pela pensadora surda brasileira Anahi Guedes de Melo (2016) como a imposição de padrões de funcionalidade e de estética a partir dos corpos não deficientes, erroneamente tomados em sinônimos como corpos sãos.

Portanto, ao se perguntar de que maneira os corpos com deficiência resistem no presente de Moçambique, pensamos como resistem nesse

contexto, herdeiro do colonialismo, inserido em um presente político, econômico, social catastrófico e, por fim, em um sistema de valores corponormativos, que estabelece uma maneira correta e bem aceita de pensar, falar, andar, agir...

AS DEFICIÊNCIAS NAS LITERATURAS AFRICANAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

Para responder à pergunta proposta, retomo um breve panorama das deficiências nas literaturas africanas. Embora possa parecer estranha essa aproximação para muitos, pois ainda pouco usual, não foram poucos os autores que buscaram representar (de forma mais ou menos direta) as deficiências. Em alguns casos, as representações enfatizam os dramas vividos por pessoas com deficiência em seus respectivos contextos, seja no pré ou pós-independências. Em outros casos, a deficiência surge de forma mais metafórica ou até alegórica.

Em *Vozes na sanzala*, do angolano Uanhenga Xitu, o protagonista do enredo é Kahitu, menino que nasce com paralisia nas pernas: “Era parálítico de infância. Desde a nascença nunca ficou de pé. No dia em que experimentou fazer o *tende nhi kubane o mbui*¹, caiu!” (Xitu, 2009, p. 49). Durante a gestação de Kahitu, seus pais não ofereceram a devida oferenda à Kituta, sereia divina do rio Kasadi. A deficiência surge, então, como punição das divindades por erros dos antepassados, sendo a pessoa com deficiência vista como “um ser de outro mundo” (D’Ávila, 2018, p. 159). Em diversas ocasiões, Kahitu é referido pelos vizinhos como *Kikata kia Nzambi* (parálítico de Deus), o que evidencia a compreensão divina e punitiva da deficiência ou mesmo como filho de Kituta, já que pessoas com deficiência são associadas a essa divindade.

O protagonista de *Vozes na sanzala* evidencia assim uma dupla violência: por um lado, o ódio de sua comunidade; por outro, a carência estrutural do interior angolano durante a colonização portuguesa. Nesse sentido, Kahitu é impedido tanto de estudar, assim como tem um destino trágico que o impede de viver em sua comunidade.

Já na obra do angolano Luandino Vieira, escrita majoritariamente no período pré-independência, é recorrente a presença de personagens com

1. Ficar de pé para receber o alimento (pirão de milho, batata-doce ou mandioca)

algum tipo de deficiência nas pernas, seja por paralisia, trombose, seqüela de algum ferimento ou procedimento médico sem as devidas condições sanitárias. O presidiário Garrido Fernandes e o ajudante de notário sô Lemos apresentam essas características nos contos de *Luuanda*; o idoso Vavô Petelu, em *A vida verdadeira de Domingos Xavier*, o jovem Nanito, em *Nosso musseque*. O espaço ficcional de todas essas narrativas são os *musseques*. Ao perambular com seu andar característico por este espaço, os personagens são motivos de troça pelas crianças, que frequentemente debocham em *kimbundo*: “O Kam’tuta, sung’o pé²” (Vieira, 2008, p. 74); “Takudimoxi! Takudimóx’ééé!³” (Vieira, 1974, p. 14).

De uma forma geral, a literatura de Luandino Vieira chama a atenção para a violência colonial durante as décadas anteriores à independência com elementos como a violência física, o racismo e a desigualdade. Sua obra tem sido lida pela crítica literária a partir de conceitos como denúncia, resistência, identidade nacional angolana e luta anti-colonial. Pouco se aborda em sua fortuna crítica, contudo, o papel do corpo com deficiências na construção dessa crítica ao colonialismo. A recorrência de personagens com essas características no espaço periférico dos musseques aponta para a fragilidade estrutural da administração colonial.

Vavô Petelo, de *A vida verdadeira de Domingos Xavier*, por exemplo, perdeu parte de uma nádega devido aos procedimentos de aplicação de injeção e raspagem para o tratamento de malária: “Verdade que tinha uma nádega só, faltava mesmo do lado esquerdo, passara em 1928: velho Petelo [...]. Apanhara uma injeção para uma febre teimosa e o resultado era aquele”. (Vieira, 1974, p. 14). O descaso com serviços de saúde a esta população remete à desumanização dos sujeitos colonizados conforme destacado por Frantz Fanon (2020).

Conforme denuncia Fanon (2020, p. 22-23) a partir do contexto da Argélia, eram comuns práticas como a comercialização de medicamentos estragados ou a diluição de vacinas em água para a multiplicação de doses. Ou seja, o enriquecimento (ilícito, inclusive) vem à frente do juramento médico de cuidado com a vida humana, já que sequer eram vistos como humanos os sujeitos colonizados. Esse *modus operandi* persiste em muitos locais outrora colonizados, infelizmente.

2. O Kam’tuta puxa o pé.

3. Aquele que tem apenas uma nádega.

Se os personagens de Luandino são vítimas da violência estrutural de um estado colonial sem a assistência médica adequada, no romance *Vinte e zinco*, do moçambicano Mia Couto, a deficiência é ocasionada pela violência física do colonizador. Andaré Tchuisco, personagem cego, trabalhou desde a infância para a família Castro, formada por portugueses instalados em Moçambique a serviço da PIDE. Seu serviço era pintar de branco as paredes sujas de sangue da delegacia. A respeito da causa da cegueira de Tchuisco, diversos mitos eram difundidos pela população: um deles dizia que a morte o visitou no ventre da mãe e tomou-lhe a luz, outro dizia ter sido picado por uma cobra peçonhenta durante os ritos iniciais quando recém-nascido.

O desenrolar da narrativa, no entanto, revela uma origem menos mística e mais cruel. Após ver Joaquim de Castro, seu chefe e delegado da PIDE, abusar sexualmente de presos moçambicanos, foi violentamente cegado para que seu testemunho fosse para sempre invalidado.

Maldito e feito. O pintor seria convertido em cego. Depois se transferiram todos para outro lugar. Andaré Tchuisco viria com a família Castro para Moebase, fosse um moço adoptivo. Nesse outro lugar, seria apresentado como cego de nascença. Assim se anularia a possibilidade de ele alguma vez ser denunciado. (Couto, 1999, p. 83)

As deficiências resultantes da violência física perpetrada durante o colonialismo foram comuns ao longo da história, embora ainda pouco mencionadas sob esta perspectiva. Nesse sentido, é necessário considerar o elemento racial na violência contra sujeitos africanos e afrodiaspóricos. Seja durante a escravidão ou após ela, a mutilação de homens e mulheres negros como Tchuisco foi naturalizada. Já Machado de Assis, no conto *Pai contra mãe*, por exemplo, elencou os instrumentos de tortura e sua utilização para a manutenção da ordem social no Brasil escravista. A pesquisadora Grada Kilomba (2019), por sua vez, analisa a mudez imposta como herança colonial da violência escravista em *Memórias da plantação*. Assim, séculos de agressões físicas para calar os sujeitos negros foram os responsáveis por estruturar e perpetuar um silêncio herdado. Este silêncio encontra-se arraigado no inconsciente das pessoas negras, conforme explica a autora (Kilomba, 2019).

Além da cegueira, Tchuisco foi ameaçado em seu aparelho fonador: “Te arranco a língua. Mais os dentes, a maxila, o focinho todo inteiro”

(Couto, 1999, p. 83). Apesar das ameaças e de décadas de silêncio, o personagem afinal não se cala. Mesmo coadjuvante na narrativa, são suas visões e profecias que desencadeiam o desfecho da obra. Nesse sentido, Tchuvisco faz as vezes de um Tirésias na história. Sábio, porém desacreditado, ligado à visão de mundo tradicional africana, é ele que anuncia a Lourenço de Castro, filho e herdeiro de Joaquim, aquilo que ele, vidente, não consegue enxergar: a derrocada do império colonial e, consequentemente, da família Castro.

Vale lembrar que a impossibilidade de ver ou de falar não é exclusividade de *Vinte e zinco*. As narrativas curtas de Mia Couto são recheadas de personagens semelhantes, como o Cego Estrelinho e o avô “vidente invisual” do conto “Noventa e três”, ambos presentes em *Estórias abençoadas* (Couto, 2012); a Dona Amadalena com sua “voz adormecida” em “O adiado avô”, de *O fio das missangas* (Couto, 2009); ou “A menina sem palavras”, que parece possuir uma neurodivergência, de *Contos do nascer da terra* (Couto, 1988). Em todos os casos, as personagens são os enunciadores de caminhos e de possibilidades, muitas vezes com um tom místico ou profético, algo bastante semelhante ao que se observa em contos de Guimarães Rosa, como “A menina de lá”, de *Primeiras estórias*.

Outra obra com importante destaque para o corpo com deficiência nas literaturas africanas está em *Se o passado não tivesse asas* (2017), do angolano Pepetela. Neste romance, a explosão de uma mina terrestre durante a Guerra Civil Angolana (1975-2002) foi responsável por assassinar a família de Kassule e deixar o menino, além de órfão, desprovido de uma de suas pernas.

Foi nesse momento que ela reparou no rapazinho, franzino e mais pequeno que ela, só com uma perna, saltitando apoiado num pau. O toco da outra perna desaparecia nos calções. O pau não era uma muleta, antes uma parte de vassoura [...]. Nem precisaria de perguntar, a criança tinha pisado uma mina, havia gente assim por todo o país. (Pepetela, 2017, p. 39-40)

Em situação de rua, Kassule precisa disputar os restos de comida com meninos maiores e sem deficiências nas lixeiras dos restaurantes da Ilha de Luanda. Por outro lado, sua irmã afetiva, Himba, ao crescer torna-se proprietária de um luxuoso restaurante por meio de um golpe dado em Ezequiel (filho de Dona Ester, fundadora e anterior proprietária do estabe-

lecimento). Ezequiel, herdeiro legal de Dona Ester, é um menino com alguma deficiência relacionada ao neurodesenvolvimento⁴. Após o falecimento de Ester, Himba (que assume o nome de Sofia) interna o menino em uma instituição de saúde mental. Sem a presença do herdeiro, a personagem consegue assumir sozinha a propriedade do restaurante por meio de acordos ilícitos com funcionários do governo.

Já Kassule (que assume o nome de Diego) torna-se artista na vida adulta. É explorado por empresários e sofre a pressão de turistas para que represente estereótipos e clichês sobre a África em suas telas. Fiel a suas inclinações artísticas, Diego não cede e compõe cenas complexas, inclusive com a representação da deficiência por meio de *kazumbis* de animais. Em uma de suas telas, há uma leoa com uma perna de um antílope na boca, e a carcaça dele ao lado. O espírito do antílope, no entanto, volta (com três pernas) para assombrar a felina:

O espírito saindo do cadáver esfacelado, voando em direção de onde estava a leoa com a perna do antílope. E o espectro com efeito só mostrava três pernas, a quarta podia estar escondida pelo resto do corpo ou simplesmente não existir no espírito por ser levada na realidade pela leoa. (Pepetela, 2017, p. 49)

Kassule/Diego e Himba/Sofia, os dois protagonistas da obra, portanto, representam duas facetas da população angolana no pós-independência: aqueles que sofreram as consequências de um capitalismo voraz e desumanizante (sobretudo para pessoas com deficiência) e aqueles que, para sobrevivência, tornara-se capazes de qualquer ato para a ascensão social. Ignorada pela crítica literária, mais uma vez a abordagem das deficiências ocupa papel importante na narrativa. O personagem que representa a faceta explorada da população angolana é uma pessoa com deficiência; a personagem que representa a faceta da exploração humana ausente de escrúpulos ascende socialmente ao cometer um crime contra uma pessoa com deficiência.

4. A narrativa não nomeia a deficiência de Ezequiel: “Os médicos disseram, ele tem um trauma qualquer, não deve ter sido de nascença nem é nada genético, o cérebro ficou afetado. Mas Dona Ester há muito deixara de acreditar na capacidade dos médicos em entenderem o filho ou seus mecanismos secretos. Acreditava muito mais no pastor da igreja dela, que dizia, são demónios.” (Pepetela, 2017, p. 24).

Poderíamos mencionar ainda uma série de obras da diáspora. Em *Ponciá Vivêncio*, da brasileira Conceição Evaristo, o avô Ponciá perde o braço em automutilação após agredir sua esposa. O braço cotó, como chamado pelos personagens do conto, torna-se marca identitária. Mesmo após a morte, é a representação do braço cotó pela menina Ponciá que denota a presença de seu antepassado. Em “A negra e a cega”, conto da também brasileira Miriam Alves, fica evidenciada a impossibilidade da amizade sincera entre as duas protagonistas: Cecília, negra, e Flora, cega. O racismo e o capacitismo estruturais farão com que nunca sejam vistas socialmente como amigas, e sim Cecília como cuidadora de Flora.

Djaimilia Pereira de Almeida, portuguesa de raízes angolanas, por sua vez, tem uma extensa obra voltada para a questão das deficiências, que surge como elemento simbólico das relações coloniais. Celestino, capitão de navio negreiro, vai ficando cego no seu fim de vida na novela *A visão das plantas*. Perambulando pelas ruas de Lisboa, a africana Fatinha (aparentemente de São Tomé e Príncipe) vive uma perpétua confusão mental na novela *Maremoto*. Já em *Luanda, Lisboa, Paraíso*, Aquiles migra com o pai em busca do tratamento para a sua má-formação no calcanhar. Na ex-metrópole, contudo, só encontra racismo e capacitismo, passando a ser reconhecido como “aquele preto coxo”.

MUTILADAS, DE EDUARDO QUIVE

Mutiladas (Catalogus, 2024) marca a estreia do escritor moçambicano Eduardo Quive na prosa. São onze contos que abordam o cotidiano da periferia urbana de Moçambique, com especial enfoque para a violência como forma de contato entre extremos de desigualdade. Para a crítica literária Sara Laisse (2025, n.p), Eduardo Quive faz em *Mutiladas* “uma cartografia da dor e da miséria humanas, com laivos de realismo”. Chama atenção a escolha do título *Mutiladas* para conferir unidade a este quadro. Primeiro, o substantivo plural e feminino para demarcar essa pluralidade de mulheres e homens, de todas as faixas etárias e classes sociais, que surgem como objetos de violência nos contos. Segundo, mutilação sugere a perda de uma parte do corpo. Que parte do corpo social está ausente? Por que a utilização de uma condição de deficiência para uma metáfora de uma sociedade fragmentada?

O primeiro conto que cito aqui é “Cheiro de flores”, que aborda a memória da Guerra Civil ou Guerra dos Dezasseis Anos. Um dos contos com mais lirismo do livro, apresenta um narrador que coleta memórias de outros personagens que foram atravessados por traumas do contexto.

Os mortos avulsos e em retalho, com os corpos desfigurados, as mulheres violadas diante dos seus maridos e filhos, outras forçadas ao parto por um canivete ou uma catana, os homens com os membros amputados, o fogo a devorar paredes e a torrar a carne viva dos bichos ou de gente; o medo e o sangue frio e turvo, não vi e não senti os cheiros. Não ouvi os gritos nem os rostos dos mortos. Seus nomes não chamei e não sei dizer, mas vi as feridas dos sobreviventes sem glória, com a vida que lhes sobrou a se transformar num peso insuportável. (Quive, 2024, p. 59)

Chama atenção a referência aos membros amputados. A referência é sobretudo às pernas atingidas por minas terrestres, mas também por braços ou pernas alvejadas pelas balas. Diante do narrador, um homem em situação de rua, com uma perna e um braço paralisado, parece deslocado. As crianças passam alheias por ele enquanto relembra seus casos de guerra. A personagem protagonista do conto, contudo, é Sara. Sara carrega a triste memória do saque a sua casa no período referido. Na ocasião, seu irmão recém-nascido foi morto e, pasmem, moído para servir de alimento às tropas. Posteriormente, sua mãe foi abusada. A menina testemunhou tudo e carrega a ausência não exatamente uma perna ou um braço, mas uma memória mutilada pela dor do trauma. O próprio narrador é quem reflete sobre a utilização ampla do termo mutiladas, abrangendo não só os deficientes físicos, mas também pessoas como Sara: “a essa gente ficou-lhes o nome simbólico quanto realístico de “mutilados”. Mutilados no corpo e na alma. Sobreviventes de uma guerra sem nome e cujas razões até hoje os homens buscam no emaranhado de realidades incapazes de enfrentar” (Quive, 2024, p. 63).

Outro conto importante para pensar a proposição do título é Cláudia. Este é um dos contos mais violentos da obra. Narrado em primeira pessoa, aproximando-se daquilo que o crítico brasileiro Antonio Candido (1982) chamou de realismo feroz, ou ultrarrealismo, a obra mergulha na linguagem e na perspectiva dos próprios agressores para abordar a questão do feminicídio. Cláudia era uma jovem que trabalhava em uma banca de bebidas

e cigarros, além do turno como babá e faxineira na casa do tio. Convidada para uma festa na casa de um dos amigos do protagonista, acabou sendo brutalmente assinada por resistir ao assédio sexual. Posteriormente, seu corpo foi esquartejado. O protagonista narra o caso conforme a notícia vai sendo relevada em um programa televisivo:

Poucos minutos depois os quatro agentes da polícia saíam com coisas estranhas para arrumar no carro: pernas, braços, partes do tronco, um pano em que se viam a espreitar os fios de cabelo liso a varrer o chão e um líquido escuro e denso que jorrava. Eram partes de Cláudia divididas como em pedaços de frangos comprados a quilos na mercearia (Quive, 2024, p. 55).

A mutilação de Cláudia após o feminicídio revela outra realidade do país. A violência contra as mulheres. Violência essa reiterada em outros contos, como “Destina”. Aliás, “Cláudia” e “Destina” são os únicos dois contos da obra com nomes de personagens, justamente os nomes de duas mulheres mortas por homens. Mulheres que se tornam anônimas em meio a estatísticas apresentadas nos noticiários. A mutilação do corpo de Cláudia, portanto, revela mais uma vez uma mutilação, esta no nível social, que é a ausência da vida de mulheres assassinadas por maridos, namorados, colegas, vizinhos...

Outros dois contos com personagens deficientes são “A punição”, o qual rememora o ambiente escolar com castigos físicos (um dos colegas do protagonista, que se tornou traficante de drogas, viria a perder uma perna em confronto com a polícia) e “Decadência”, o conto que abre a coletânea.

“Decadência” narra o fim de vida de Vitorino, músico famoso nas décadas anteriores, agora um idoso dependente dos cuidados da companheira Alice. É durante uma derradeira ida de ônibus à terra natal de Vitorino, contudo, que a deficiência assume maior protagonismo no enredo: o ônibus precisa realizar uma freada brusca para não atropelar um cego que atravessa a rua vagarosamente. A situação gera protestos e hostilidade dos passageiros e do motorista com o cego. Vitorino não protesta, mas lamenta a sorte do homem: “– Repare como o azar não acontece só uma vez. O homem tinha de ser cego e, como se não bastasse, nascer e viver neste país” (Quive, 2024, p. 20).

Diante da violência verbal dos passageiros e da compaixão de Vitorino, que mesmo em condições ruins vê o homem como inferior a si, o cego reage com desprezo e em tom profético:

É um cego a caminhar, apenas de óculos escuros. Sem a bengala branca. Ninguém percebeu de onde surgiu o infeliz. Pode ser que sequer tenha sido notado, não fosse a disputa renhida pelo pedaço de alcatrão. O homem foi andando sereno, passo atrás de passado, indiferente de tudo e de todos. Chegado na outra extremidade da estrada, vira-se para o caminhão e para as pessoas que nele estão e atira: – Que diferença faz ter olhos, se são incapazes de enxergar o que está bem a vossa frente? (Quive, 2024, p. 19)

Ao afirmar que os videntes são incapazes de enxergar o que está bem a sua frente, o personagem revela o quanto as experiências do corpo com deficiências revelam um olhar singular para a sociedade. O deslocamento vivenciado por personagens a quem a cidadania é negada por suas condições físicas ou mentais em uma sociedade corponormativa é também lugar epistêmico de conhecimento crítico. No nível ficcional, a deficiência torna-se estratégia narrativa para olhar o mundo a partir dessa episteme do despertencimento e assim denunciar uma sociedade excludente e injusta.

Para a crítica literária Alice Hall,

É importante explorar a deficiência em termos de personagem, metáfora e tema em narrativas literárias, tanto dentro quanto fora do cânone literário tradicional, ao longo dos tempos. Perspectivas de deficiência podem transformar entendimentos de estrutura, gênero e forma narrativa. Essas perspectivas podem desestabilizar paradigmas teóricos estabelecidos na crítica literária e fornecem uma abordagem nova, muitas vezes provocativa, para analisar todos os textos literários. Representações literárias de deficiência abrem discussões sobre algumas das questões mais urgentes da nossa era: sobre austeridade, empatia, status de minoria, assistência social e cidadania (Hall, 2016, p. 2)

CONSIDERAÇÕES SEM FINAL

Em *Mutiladas*, como o próprio título sugere, as deficiências extrapolam o âmbito da representação, tornam-se recurso narrativo e, em última instância, recurso epistêmico para a compreensão de Moçambique. Pessoas

com pernas, braços ou memórias despedaçadas, corpos de mulheres esquarterados, cegos “atrapalhando o tráfego”, são recursos literários que forçam o leitor a interromper seu fluxo produtivista para refletir. Mais uma vez, recorro a Sara Laisse (2025, s.p), que afirma que “*Mutiladas* questiona a cidadania dos moçambicanos. A sua actuação enquanto humanos, na defesa da vida.” Cidadania tem sido um importante conceito para pensar o presente. Quais corpos têm direito a ocupar os espaços e viver com dignidade? Os corpos com deficiência, certamente, resistem não apenas a ditadura colonial ou pós-colonial, mas também a da corponormatividade. Resistem a uma sociedade em estado de sobrevivência que, em meio aos destroços do cotidiano, afirma direta e indiretamente a essas pessoas que sua vida tem menos importância.

Ao recuperar uma tradição de representação das deficiências nas literaturas africanas, Eduardo Quive nos mostra um presente de caos, fragmentação, injustiça, onde resistir é insistir no direito básico de permanecer existindo. No entanto, por mais impactantes que sejam os contos, por vezes tanto mórbidos quanto poéticos, é necessário lembrar que ninguém escreve porque desistiu de lutar. Hoje a luta continua na micropolítica do cotidiano, pelo direito de existir, mas em última instância pelo direito de sonhar. Hoje falamos em resistência. Mas se falamos, falamos para buscar o dia em que possamos falar de sonho. Se um escritor como Quive denuncia a realidade com seu hiper-realismo ou realismo feroz (Candido, 1982) é porque, no fundo, acredita ser possível um amanhã um pouco melhor. Se suas personagens resistem, mesmo que mutiladas, é porque ainda alimentam a esperança de uma Moçambique melhor. É assim na metade sul do mundo, como já mostrou Eduardo Galeano (2001). Precisamos da utopia para caminhar, com pernas ou sem pernas, enxergando o horizonte ou não, com as memórias destroçadas ou não, mutiladas/os de uma forma ou de outra, seguimos e andamos.

REFERÊNCIAS

BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. *Revista de Crítica Literária Latinoamericana*, Lima, v. 7, n. 14, 1982.

COUTO, Mia. *Contos do nascer da Terra*. Lisboa: Editorial Caminho, 1988.

COUTO, Mia. *Vinte e zinco*. Lisboa: Editorial Caminho, 1999.

COUTO, Mia. *O fio das missangas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

COUTO, Mia. *Estórias abensonhadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

D'ÁVILA, Daniela Antonello Lobo. *Pessoas com deficiência em Angola na narrativa familiar: coragens e lutas por reconhecimento*. Tese de Doutorado em Desenvolvimento, Sociedade e Cooperação Internacional. Centro de Estudos Avançados e Multidisciplinares, Universidade de Brasília, 2018.

FANON, Frantz. *Medicina e colonialismo*. Parnaíba: Editora Terra Sem Amos, 2020.

GALEANO, Eduardo. *Las palabras andantes*. Buenos Aires: Catálogos, 2021.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo contemporâneo*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LAISSE, Sara Jona. Cartografia da miséria: o desamparo das flores. 7Margens. Disponível em: < <https://setemargens.com/cartografia-da-miseria-o-desamparo-das-flores/> >. Acesso em 28 de maio de 2025.

MELLO, Anahi Guedes de. Deficiência, incapacidade e vulnerabilidade: do capacitismo ou a preeminência capacitista e biomédica do Comitê de Ética em Pesquisa da UFSC. *Revista Ciência e Saúde Coletiva*, Manguinhos, n.21, v.10. n.p., out 2016.

PEPETELA. *Se o passado não tivesse asas*. Rio de Janeiro: Leya, 2017.

TUTIKIAN, Jane. O tempo condicional: questões de identidade em Lília Jorge e Helder Macedo. *Revista Ecos*, v. 17, n. 2, 2014.

VIEIRA, José Luandino. *A vida verdadeira de Domingos Xavier*. Lisboa: Edições 70, 1974.

VIEIRA, José Luandino. *Luuanda*. Lisboa: Caminho, 2008.

XITU, Uanhenga. *Mestre Tamoda & Vozes na sanzala*. Luanda: Nzila, 2009.

DA NIGÉRIA A MOÇAMBIQUE: MOVIMENTOS PELA INDEPENDÊNCIA ATRAVÉS DA ESCRITA DE MULHERES AFRICANAS

Áurea Regina do Nascimento Santos

Os estudos pós-coloniais desempenham um papel relevante na revisão da história colonial ocidental ao desfazer o mito da missão civilizadora do Ocidente, o mito do colonialismo como fardo do homem branco europeu.

Autores como Frantz Fanon (1968), Edward Said (1978), Stuart Hall (1990), Ella Shohat (1992), entre outros, dedicaram-se aos estudos pós-coloniais com interfaces com os estudos literários. Vale destacar que o lançamento de *Orientalismo* (1978), de Edward Said – um texto fundamental para os estudos pós-coloniais – provocou uma mudança na forma de ler crítica e criativamente as literaturas pós-coloniais, além da literatura produzida por escritores europeus/ocidentais. Isso porque Said foi um dos autores fundamentais na mudança de paradigmas da crítica literária sobre os escritores pós-coloniais, desarticulando a visão hegemônica da crítica ocidental/europeia.

Said nos leva a analisar como a orientalização, como efeito do colonialismo, foi um evento duradouro e como as suas consequências persistem mesmo após o fim da ocupação colonial. Os efeitos desse evento provocaram danos políticos, econômicos e culturais nos povos que sofreram o trauma da colonização.

O crescimento da consciência nacionalista e a luta pela independência foram fontes fundamentais de inspiração para a consolidação e o crescimento de literaturas locais e modernas que foram recebidas no Ocidente sob o nome de pós-coloniais, vinculando a sua visibilidade às circunstâncias históricas e políticas de seu nascimento.

A literatura designada pós-colonial, comprometida com a luta pela independência, revelando a presença do homem branco como opressiva,

abusiva e muito indiferente às condições de vida das populações locais, expôs a versão dos acontecimentos a partir do povo que foi colonizado. Além disso, essa literatura desconstrói a história colonial como a versão ‘oficial’ do passado, confrontando o Ocidente sobre o sofrimento humano e os mitos célebres de conquista e realização, fazendo a história ser recontada através de uma visão não-ocidental.

O diálogo internacional relativo aos estudos pós-coloniais trouxe um novo interesse sobre a dimensão das literaturas pós-coloniais para a crítica literária e, como resultado, temos a teoria pós-colonial, que surgiu a partir do processo de descolonização e apresentou uma perspectiva menos euro-centrada.

Stuart Hall (2003) afirma que devemos olhar o pós-colonial não apenas como uma categoria nacional, mas também como transnacional, referindo-se tanto aos ex-colonizados quanto aos ex-colonizadores. Essa formulação dos estudos pós-coloniais fornece uma teoria para pensar através da era pós-imperial, depois do fim formal do colonialismo europeu.

Stuart Hall destaca que tanto a ‘metrópole’ quanto a ‘colônia’ foram extremamente transformadas pelo processo colonial. Por isso, ambos também são reorganizados ou reestruturados com o fim da colonização.

Em *Black Women, Writing and Identity*, Carole Boyce Davies (2003, p. 61) afirma que muitos estudiosos passaram a articular discursos que incluíam a presença de literaturas que se originavam fora do centro de poder mundial – as literaturas pós-coloniais, de resistência de povos não-ocidentais, que foram todos colocados “embaixo do guarda-chuva da literatura das minorias”.

Ella Shohat (2006, p. 102) afirma que as literaturas pós-coloniais surgiram “a partir da experiência da colonização, apresentando e enfatizando as tensões com o centro imperial/colonizador”. Essas tensões envolvem as relações que o colonizado e o colonizador desenvolveram considerando a língua, a religião, a literatura e a nação. Dissociar a literatura dos debates pós-coloniais é negar a projeção criada entre o império, a(s) colônia(s) e a história.

Segundo a escritora Ana Mafalda Leite (2003, p. 13), os estudos literários pós-coloniais dedicam-se à produção e ao contexto em que as novas literaturas se desenvolvem, observando os contextos sócio-culturais e o

seu enraizamento, sem avaliá-las seguindo a norma ocidental da literatura europeia.

Assim, essa área tem evoluído para reconhecer o valor das tradições literárias locais/nacionais no contexto das suas políticas de identidade, suas heranças culturais e os seus próprios assuntos ou interesses regionais. Um reconhecimento que se dá através da produção de conhecimento que se relaciona com os desafios e vivências dos povos que passaram pelo brutal processo da colonização.

A partilha da África, entre várias nações europeias, no final do século XIX, desconsiderou completamente a variedade de culturas, línguas e religiões presentes no continente. Mitos e fronteiras étnicas foram destruídos e demonizados pelo colonizador.

Após as várias lutas por independência em diversos países, a literatura escrita por africanos e africanas, com domínio da língua colonial e da língua nativa das narrativas orais se consolida, expõe o hibridismo cultural e linguístico que forma as identidades nacionais.

O resgate dos valores nacionais é um “retorno às raízes ignoradas” que o crítico pós-colonial Frantz Fanon (1968, p. 181) defendia como essencial, através da criação de uma literatura nacional. Essa “arrancada difícil e dolorosa, porém, necessária” teria como objetivo maior, consolidar o sentimento de consciência nacional e curar a autoestima ferida do ego colonizado. É imperativo que haja uma subversão dos vários discursos estereotípicos, um mergulho no passado, uma atitude subversiva que deve ser utilizada por todos os povos que foram submetidos ao colonialismo. A tomada de consciência não deve ser apenas um chamado do intelectual, mas sim, de todos os colonizados.

Os colonizadores trataram os povos indígenas, africanos, como o *outro*, inferior, selvagem, um *objeto*. Eles tentaram ‘civilizar’ o colonizado, desvinculando-o de suas raízes, sistematicamente desmoralizando-os. Ao considerar sua ciência e filosofia superiores, a Europa desprezava todo e qualquer pensamento que se apresentasse além desses paradigmas - não era civilizada e nem tinha qualquer valor. A mesma noção foi aplicada à religião, à cultura, à língua.

Desumanizar o diferente o coloca no lugar do inadequado, do incapaz. Além disso, o trauma de não se reconhecer como parte do grupo ou de

precisar violentar o seu igual para ter benefícios é um efeito colateral, um resultado grotesco e injusto desse terrível momento da história.

As discussões sobre identidade cultural formam uma parte crítica do discurso pós-colonial, permanecendo como tema central nas interrogações feitas pelos estudos pós-coloniais, com o desafio de observar novas questões relativas ao poder e às identidades nacionais.

Somam-se aos estudos pós-coloniais, os estudos de gênero como exemplos de práticas intelectuais que promovem a visibilidade de grupos marginalizados que foram mantidos longe das esferas de poder e de tomada de decisão. A nova visibilidade desses grupos não implica dizer que intelectual, política e socialmente haverá uma troca de lugares entre as culturas colonizadas e os centros de poder colonial/patriarcal.

Portanto, mesmo após anos do fim dos impérios coloniais europeus, faz-se necessária a resistência através de estratégias afirmativas, como a literatura, destinadas a reavivar heranças culturais pré-coloniais. Estratégia que parece uma alternativa mais equilibrada para permitir que as pessoas não-ocidentais se recuperem, consolidem e fortaleçam o sentimento de identidade coletiva, ligada a uma história, um lugar e uma comunidade.

A hegemonia ocidental inconscientemente fomentou a perigosa história única que é aparente nos escritos sobre os povos marginalizados, inibindo assim o progresso da aprendizagem cultural dos leitores.

A história única é uma suposição, propagada pela hegemonia ocidental, que vê um tema específico como a ideia definitiva que dita toda a percepção sobre a cultura de um determinado povo ou país. Essa ideia da história única foi recentemente trazida ao foco pela escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie (2009), em seu *Ted Talk* apropriadamente chamado de *O perigo de uma história única*. Nessa palestra, Chimamanda argumenta sobre como o ocidente tem uma visão unidimensional a respeito de África e, assim, cria uma história única na literatura sobre quem são os povos africanos, esquecendo que os 54 países do continente, por mais que tenham vivenciado processos similares como a colonização, possuem histórias, línguas e culturas diferentes.

As escritoras africanas têm denunciado o apagamento das mulheres da história de África e o engessamento da representação que é feita delas, nas narrativas masculinas, a partir de um olhar que as objetifica ou as “santifica”. Ao invés disso, essas escritoras criam personagens femininas e as apresen-

tam como sujeitos criativos, complexos e dinâmicos que constroem suas identidades de forma ativa e que tem capacidade de escolha.

Ao escreverem sobre as vidas das mulheres, as escritoras africanas constroem significado, reinterpretam a história colonial, discutem sobre os sistemas culturais em que estão inseridas e refletem sobre o contexto sócio-político de um local pós-colonial.

Com a grande quantidade de escritores homens ocupando o cânone literário, ter a sociedade exposta nos textos literários de escritoras africanas é um modo de exibir as formas patriarcais de organização social e política, através de personagens femininas que resistem a esta ordem mundial. A resistência das personagens expõe os conflitos e as tensões criadas pelo sistema patriarcal que restringe e inibe as mulheres para que se acomodem e não percebam as violências diárias que chegam a ser invisíveis aos olhos das mais desatentas.

Paulina Chiziane e Chimamanda Ngozi Adichie são duas das escritoras que analisam o mundo criticamente, convidando-nos, leitores e leitoras, a compartilhar suas percepções lúcidas. Elas representam vozes femininas que se insurgiram contra as desigualdades e fortaleceram a luta para a consolidação das sociedades pós-coloniais após a independência do poder colonial, expondo as duplas formas de opressão que atingiam, e ainda atingem, as mulheres em África - gênero e raça, corpo e território.

É importante que sejam as próprias mulheres a relatar as histórias de opressão que são esquecidas nos relatos oficiais, pois estes desconsideram que as mulheres, em geral, vivem, como um grupo oprimido pela estrutura social, as mesmas violências, esquecem que a cruel herança colonial ainda as subalterniza.

A literatura pós-colonial está diretamente relacionada com um tema controverso – a língua utilizada na escrita. Controverso, pois, sendo essa literatura uma produção consolidada após o fim do colonialismo, língua e imperialismo não se desvencilham. E a escolha da língua para a produção literária de escritores africanos tem reflexos diversos, seja na comunidade interna ou na comunidade internacional.

A dominação colonial foi fortemente marcada pela imposição dos interesses políticos das potências europeias, incluindo a exploração dos recursos naturais e humanos das colônias, bem como a subjugação dos povos

colonizados aos costumes, à religião e à língua falada e escrita pelo centro imperial.

A língua colonial tem sido utilizada na produção literária para expressar a verdadeira voz dos povos africanos. Através da escrita, como um grito de independência e liberdade, escritores e escritoras de África contam suas próprias histórias, resgatam a dignidade dos que foram condenados a uma visão unilateral, 'uma história única', discutem as questões políticas, culturais e econômicas em que se encontram.

É inegável o fato de que a língua molda a identidade de um povo. Assim, como a cultura, as tradições, a ideologia, os traumas e os mitos fundadores, a língua utilizada para a comunicação oral na sociedade e, posteriormente, na escrita, ajuda a estabelecer a memória coletiva tão necessária para a construção de um projeto nacional. Isso implica dizer que as línguas são pilares dos sistemas culturais que promovem um sentido de pertencimento, consciência e autoestima. Conservar uma língua é, também, conservar a cultura que a acompanha.

Nos dias atuais, estima-se que existam dezenas de línguas nativas faladas em Moçambique, além do português; e algumas centenas de línguas indígenas faladas na Nigéria, além do inglês. Muitas vezes, diferentes grupos étnicos falam mais de uma língua, prolongando a existência de línguas que poderiam já estar extintas como muitas outras que existiram em tempos imemoriais. Sobre Moçambique, em especial, não podemos deixar de mencionar que há também um número considerável de falantes de língua inglesa, por causa dos organismos estrangeiros e da proximidade com a África do Sul, bem como falantes de línguas asiáticas, devido à relação de Moçambique com países do sul da Ásia, como Índia e Paquistão, através do Índico.

Relembramos que a literatura africana tem suas raízes nas tradições orais do continente, com histórias repassadas de geração para geração através dos griôs. A forma escrita, emergiu como uma consequência do colonialismo europeu, diminuindo a influência das línguas endógenas, consideradas inferiores, retrógradas e ultrapassadas. Por outro lado, as línguas exógenas se estabeleciam como indicadoras de modernidade, racionalidade, poder, privilégio, educação e civilização.

Segundo Stuart Hall, a globalização promove a homogeneização das formas de representação cultural, em que não é possível distinguir as carac-

terísticas entre o local e o global. Uma forma de resisitir a esse processo é retornar às raízes locais, à identidade cultural nacional, protegendo-a antes que desapareça. Essa resposta já vem acontecendo há anos, através do “empoderamento cultural descentralizado dos que estão à margem” (1997, p. 34) que possuem um *locus* de enunciação demarcado por sua etnicidade, com um posicionamento do discurso que os identifica como os *outros*, mas que discutem temas que são universais a partir de suas vivências, suas culturas e suas línguas de origem.

Como resultado da mentalidade colonial, a massificação da cultura trazida por Stuart Hall só é vista com bons olhos quando é realizada pelos que se encontram nos centros de poder porque quando o *outro* ultrapassa as fronteiras impostas pelo ocidente, ele é visto como fora de controle, ocupando um espaço que não lhe pertence. Se consideramos os filmes, músicas, notícias que são transmitidos pela televisão por satélite, o exemplo que Hall traz, podemos observar como eles seguem um padrão estético e cultural de países localizados no norte global ocidental. Transmitidos para o mundo inteiro, rompendo as fronteiras nacionais, influenciando e estabelecendo modos de vida desejados por pessoas que se encontram a milhares de quilômetros de distância dos centros onde são produzidos, esses elementos culturais unem diferentes públicos, ao mesmo tempo em que distanciam aqueles que não aderem a essa massificação cultural.

Seja em Moçambique ou na Nigéria, é impossível definir de forma homogênea o lugar da língua portuguesa e da língua inglesa na literatura. Mesmo ambas sendo línguas coloniais, elas são línguas oficiais nesses países, unindo falantes de diferentes grupos étnicos nas fronteiras internas da nação, ao mesmo tempo em que sofrem influência das línguas nativas, ao ponto de serem consideradas línguas nacionais.

As escritoras Paulina Chiziane e Chimamanda Ngozi Adichie se preocupam com essa questão quando escrevem, pois produzem textos que combinam tanto línguas endógenas quanto exógenas. Tal atitude fortalece a convicção de que uma língua apenas não é mais a única que define a visão de mundo em África, em geral, e em seus próprios países, de forma específica.

É preciso apontar, também, a intencionalidade do uso da língua colonial por Chiziane e por Adichie, nas literaturas africanas, com ‘pitadas’ de línguas nativas, que indica uma familiaridade das duas escritoras com a tradição

oral africana. Isso demonstra que, mesmo usando as línguas coloniais na sua escrita, sua identidade africana, moçambicana e nigeriana, respectivamente, não fica abalada. Se pensarmos bem, a literatura africana, que quebrou barreiras diante do cânone literário mundial e cuja relevância é reconhecida atualmente, resulta da apropriação da língua colonial por escritores e escritoras de África, “a literatura é uma arte, que usa como seu instrumento de expressão a língua, mas em liberdade total” (Rosário, 2015, p. 579). Não importa em que língua a literatura nacional seja escrita, ela deve privilegiar a liberdade criativa dos escritores e escritoras de África.

Na tentativa de apresentar leituras internas da sociedade moçambicana, Paulina Chiziane centra as mulheres e a voz feminina, algo que desafia a estrutura social patriarcal. Ela une sua voz às de outras escritoras moçambicanas e prefere definir-se como “uma contadora de estórias”, já que sua inspiração vem “dos contos à volta da fogueira, onde vivos e mortos se procuram, se disputam, se entrelaçam e reconciliam”, sua “primeira escola de arte” (Chiziane, 1999a). Nas culturas africanas, a tradição de contar histórias é tarefa dos griôs, os mais velhos das aldeias que guardam os saberes ancestrais. Paulina Chiziane atua como uma griô ao unir a tradição oral à sua escrita, uma forma de resistência à influência do fazer literário europeu.

A autora busca retratar o Moçambique atual, que se encontra dividido entre costumes ‘tradicionais’, ancestrais, e os costumes ‘modernos’, instalados posteriormente com o colonialismo, e sob influência das religiões, especificamente, o Islã e o Cristianismo.

Com uma narrativa marcada pela representação da oralidade na escrita, *Ventos do apocalipse* apresenta um narrador onisciente profundamente familiarizado com os personagens dilacerados pela guerra, pela fome e pela seca, extraindo da sociedade moçambicana os sujeitos marginalizados e centralizando-os como as principais testemunhas dos ventos da mudança.

A tradição griótica expressa na narrativa traz para o presente, as histórias advindas da memória coletiva, do passado. O griô, o contador de histórias, é também um agente social e cultural que mantém viva a consciência histórica do povo. Essas histórias são repetidas vezes sem fim, assim como o ciclo da vida, das estações e dos dias.

Todos são convidados a ouvir as histórias que serão contadas conforme a tradição oral, unindo jovens e anciãos para compartilharem seus

conhecimentos e garantir a transmissão dessa forma ancestral de conhecimento para as próximas gerações.

Apesar de a colonização ter minado a importância da transmissão oral, o escritor malinês Amadou Hampate Bâ (2003) chama a atenção para que a oralidade não seja vista como uma habilidade inferior à escrita. É, na verdade, uma forma de transmissão de conhecimentos de um povo.

Assim, *Ventos do apocalipse* se destaca com uma narrativa fortemente centrada na reconstrução da memória da guerra civil, que durou dezesseis anos, com foco na oralidade para relatar os conflitos dos povos Macuácua e Mananga e as crueldades que marcam as vidas dos personagens: Sianga, o régulo, que tenta tirar vantagem diante dos outros membros da comunidade, Minosse, uma mulher que sofre agressões físicas de Sianga, seu marido, ao mesmo tempo em que leva a culpa pelas desgraças que recaem sobre sua família, Wusheni, filha de Sianga e Minosse, que desafia o seu destino ao tentar fugir com Dambuza e Emelina, personagem que, de tanto sofrer, enlouquece.

Os personagens representam o povo moçambicano e os vários desafios enfrentados durante e após a guerra, vivenciando a morte, o abandono de doentes, mulheres, idosos e crianças. Além disso, Chiziane relata o questionamento das tradições e dos valores ancestrais pelo cristianismo, a escravidão e o patriarcado como formas de opressão, o êxodo rural e a ação de guerrilha.

Paulina Chiziane, que lutou pela independência de Moçambique, se apropria da língua portuguesa e a utiliza na sua escrita como um meio de apresentar o seu país, mergulhando em um mar de histórias não contadas, e se contadas, feitas na forma de contos ou lendas da tradição oral. O ponto de vista de quem narra essas histórias é o dela, uma mulher moçambicana, negra, africana, um recorte diferente do que vigorava antes. Sua escrita recusa o pensamento colonial, pois, se posiciona como um espaço de protesto, crítica, negação, reivindicação e resistência.

A escrita de Chiziane resgata e reinscreve a África no imaginário ocidental à medida que desconstrói o discurso colonial, mesmo que não tenha a intenção de reescrever a história, ela, definitivamente, não é um mero anexo à história ocidental. Apesar de ter deixado de fazer parte da FRELIMO, por divergências ideológicas, Chiziane permanece na luta contra o colonialismo desde então, e utiliza a literatura para discutir os temas

sociais que ela acredita serem essenciais para a consolidação da identidade africana e moçambicana nos cenários local e global.

É necessário salientar que Chiziane incorpora elementos da oralidade, desconstrói a gramática da língua oficial, com imenso compromisso político. O uso de línguas e expressões culturais nativas, demonstram uma tentativa de se afastar da perspectiva colonial, ao mesmo tempo em que estabelece uma característica que pode ser vista e identificada, efetivamente, como parte da literatura africana e moçambicana.

A ênfase na oralidade demarca o espaço ocupado por Chiziane no cenário literário moçambicano e mundial, sua assinatura literária em prosa. O uso da língua portuguesa não impede que Chiziane brinque com as palavras e com a estrutura linguística para imprimir um ritmo específico à sua narrativa.

Obviamente, a língua portuguesa não é mais a mesma que o colonizador levou para o continente africano, após anos de mutações transculturais. O idioma ainda é referido como um privilégio de poucos intelectuais, mas teve, no seu processo de metamorfose, a capacidade de aproximar as populações locais que promoveram uma africanização da língua portuguesa.

Ao usar o idioma moldado a partir da influência das línguas nativas, Chiziane escreve um texto que promove um sentimento de identificação, reconhecimento e orgulho das características culturais locais, resgatando a dignidade da cultura moçambicana. O hibridismo linguístico com que ela escreve, consequência da flexibilidade das línguas, tem como produto final um texto que não possui um papel de doutrinação ou dominação, mas, sim, um texto que promove um sentimento de pertença, visto como uma forma de libertação e autonomia ao narrar suas próprias histórias.

A escrita de Chiziane conecta a memória, a oralidade e a musicalidade para estabelecer, através de suas personagens, uma ligação entre as tradições moçambicanas e a contemporaneidade. Nessa perspectiva, essa miscelânea de aspectos poéticos expõe as intersecções transculturais, os cruzamentos históricos, que moldaram o modo africano de contar histórias africanas usando a língua portuguesa.

A escrita de Chiziane cruza a língua herdada com as línguas nacionais para tratar de temas locais, sem desconsiderar o passado, relatando e criticando o presente a fim de construir o futuro da literatura e da nação moçambicana, personificando o termo *Sankofa*.

O resgate do passado, a recuperação e a valorização do sentimento nacionalista são passos fundamentais para fundar os alicerces de uma nação independente das influências neocoloniais, com um futuro que enfatiza seu povo, suas línguas e sua cultura. Tais aspectos foram deslegitimados pelo colonialismo e favoreceram um sentimento de estrangeiridade em sua própria 'casa'.

A literatura moçambicana, com especial atenção para a produção de Paulina Chiziane, tem buscado construir modelos culturais e literários próprios. Através de um processo de autoafirmação e de desenvolvimento de uma expressão autêntica, essa produção tem o foco na diversidade, subvertendo o discurso hegemônico para, por fim, produzir um novo discurso, libertador, de consolidação da moçambicanidade, que não descarta as tradições ancestrais históricas.

Por ter tido acesso a uma educação escolar formal, nas escolas coloniais, Paulina foi capaz de aprender a língua portuguesa sem se distanciar por completo de suas origens, mantendo os vestígios da tradição oral que são presentes em sua vida e traduzindo-os para a escrita literária, num ato de resistência à 'modernidade'.

Resistência e oposição às opressões são duas características da escrita pós-colonial, especialmente, na escrita de mulheres escritoras como Chiziane que utilizam a literatura para denunciar a política colonial europeia e a violência do contexto da guerra.

A literatura africana, em geral, tem a oralidade na sua raiz. Com a literatura nigeriana, não seria diferente. Elementos literários como folclore e provérbios eram a base da produção artística no período em que a escrita não era o meio mais comum de divulgação de histórias, com relatos sobre lendas, mitos, canções e contos épicos.

A capacidade de preservar a herança histórica de um povo estava diretamente relacionada à tradição oral. É nesse contexto que o pensador Abiola Irele (2001, p. 11) vê a literatura oral como "o intertexto básico da imaginação africana".

No século XIV, antes da colonização europeia, a influência da cultura árabe e da religião islâmica chegaram à Nigéria com a prática da escrita. Ainda assim, a tradição da oralidade continuou como forma predominante até o estabelecimento do ensino da língua inglesa pelos missionários, no final do século XVII. Exploradores europeus que viajavam para a África nesse

período escreviam sobre os africanos como povos sem cultura ou civilização, uma visão distorcida que permanece até hoje no imaginário ocidental.

Os portugueses foram os primeiros europeus a chegar em Lagos, cidade costeira na Nigéria, em 1472, e estabeleceram entrepostos comerciais (Berndt, 2007) no século XVI, seguidos por holandeses e ingleses, por volta dos anos de 1550, em busca de ouro, marfim e escravos. Em meados do século XIX, a cidade de Lagos foi declarada uma colônia inglesa e a independência do país só aconteceu em 1960.

Três principais grupos étnicos – Igbos, Iorubás e Haúças – formavam a maioria da nação e foram divididos, separados, de acordo com os interesses coloniais. Com a independência do país, essa amálgama de culturas, histórias, etnias e religiões levou o país a uma sequência de golpes de estado que culminou em uma guerra civil e a criação da República do Biafra que se desfez em 1970, após três sangrentos anos de guerra.

A guerra civil nigeriana deixou um rastro profundo nas mentes e na história do país e isso se refletiu na literatura desde o seu início, que condenava os conflitos entre as diferentes etnias. A produção literária nigeriana foi moldada diretamente pela vida econômica e social do país, característica que pode ser aplicada aos povos africanos, em geral, pois o colonialismo e a doutrinação dos valores europeus foram um acontecimento por praticamente todo o continente.

A diversidade de discursos literários enfatiza a ideia de uma identidade nacional complexa que reflete e tenta recuperar, através da representação textual, as histórias e culturas pré-coloniais, bem como o nacionalismo cultural pós-independência, que analisa criticamente o papel da literatura nos dias atuais e seus entrelaçamentos entre o passado e o presente.

Por ter sido colônia do império britânico, é essencial apontar que a literatura nigeriana é, majoritariamente, uma literatura anglófona, que tem uma relação intrínseca com a construção das identidades africanas desde meados do século XX. Essa literatura vem, desde então, rompendo com os estereótipos sobre a África e os africanos difundidos pelo mundo, trazendo temas como migração e globalização, especialmente por causa da importância que a língua inglesa tem no mundo ocidental.

Antes de chegar nos dias atuais, os primeiros registros da literatura nigeriana em língua inglesa datam do período colonial, quando o país foi ocupado por potências europeias, especialmente a Inglaterra, que julgou

adequado institucionalizar sua língua, religião, leis e cultura, sobrepondo-as aos povos nativos.

Os vários estágios de desenvolvimento e da história do país são retratados na produção literária desde então, já que os autores se alimentam dos acontecimentos sociais e, na Nigéria, a produção literária tem expressado as dolorosas transformações que o país sofreu com a colonização, a independência, a guerra civil, os golpes de estado e os governos ditatoriais.

Em sua produção literária, Chimamanda Ngozi Adichie explora as diversas realidades socioculturais da Nigéria e do povo nigeriano dentro e fora do país. Os temas que ela aborda são: identidade, migração, racismo, política da Nigéria, cultura, colonialismo, fundamentalismo religioso, a interferência do ocidente, guerra, e violência doméstica, entre outros. Chimamanda Ngozi Adichie nos apresenta um relato cruel e sangrento que foi a guerra civil nigeriana, no final dos anos de 1960, com o seu segundo romance *Meio sol amarelo*.

Adichie reclama um espaço simbólico internacional que foi negado aos povos africanos por séculos de exploração colonialista. Esse simbolismo tem um peso enorme ao reconhecermos que ela, uma mulher negra, escreve para desconstruir os estereótipos disseminados pelo Ocidente como justificativa para o domínio imperialista.

Além de escrever sobre temas espinhosos, Adichie utiliza uma perspectiva transcultural para escrever sobre a África, com foco, também, nas diversas identidades dos sujeitos africanos, com conflitos internos fortemente moldados pela vivência colonial, pelo processo de independência, pela crueldade da guerra civil e pela influência externa do mundo 'moderno'.

Com uma escrita notadamente política, Adichie se manifesta sobre o modo como a África é vista pelo mundo, apontando a literatura como meio para combater esses estereótipos.

A alteridade, como um tema consistente em sua escrita, fornece uma visão abrangente sobre suas personagens em meio aos debates sociais públicos e privados, locais e globais. Isso permite uma aproximação entre leitor e obra, com o objetivo de desmistificar a ideia estigmatizada de que, em África, mais especificamente, na Nigéria, não há, por exemplo, jovens de classe média com interesses similares aos jovens de países ocidentais, ou mesmo intelectuais estudando e discutindo os aspectos culturais e sociais do país, ou até empresários.

Adichie faz questão de lembrar que também há personagens que vivem em zonas rurais, que não possuem escolaridade, que não são cristãos e que falam as línguas dos seus antepassados. Com a intenção de retratar outras versões dos africanos para o mundo, o seu principal foco narrativo são personagens que pertencem às classes média e alta, em busca de construir um discurso político que leve o leitor, de qualquer parte do mundo, a conhecer a visão não-ocidentalizada da Nigéria e de seu povo.

Ao associar a escrita sobre África a uma postura política, Chimamanda Ngozi Adichie reforça que, principalmente para não-africanos, escrever sobre questões cotidianas do seu país, muitas vezes, vai ter um viés político, mesmo que essa não seja a intenção inicial do escritor. Considerando a forma como o continente africano foi explorado durante séculos, as histórias de amor ou aventuras perpassam as opressões políticas e as desigualdades existentes.

Adichie segue a premissa de retratar a condição humana em seus romances, com mulheres como personagens principais. Ao dar vida a essas personagens femininas, Adichie discute o papel delas na sociedade, na vida pública, reforçando o protagonismo feminino nas várias esferas sociais. Além disso, Adichie expõe as mulheres nigerianas em sua diversidade, desde representações da mulher moderna, que adquiriu autonomia, às mulheres submissas por estarem presas a tradições religiosas ocidentalizadas.

É interessante observar como Chimamanda Adichie faz questão de destacar as personagens femininas em sua narrativa, de contar suas histórias a partir do ponto de vista das mulheres, sendo ela uma mulher negra africana que rompe as barreiras do cânone literário mundial que é composto, em sua maioria, por escritores de países ocidentais, e onde as escritoras mulheres têm pouca representatividade.

As experiências vividas pela sociedade não ‘passam em branco’ diante de escritores como Chimamanda Ngozi Adichie. A guerra do Biafra, como um evento extremamente traumático e destruidor, é o tema que ela narra, através do ponto de vista de suas personagens em *Meio sol amarelo*. Apesar de não ter vivido os horrores da guerra presencialmente, esse tema tornou-se um assunto pessoal para ela que perdeu os avós durante o período.

A guerra civil nigeriana foi provocada pela separação da região leste do país, em 1967, que assumiu o nome de República do Biafra (da Baía do Biafra, agora Baía do Benin), após um golpe militar que aconteceu no ano

anterior. Ao final de três anos, a república foi desfeita e a guerra terminou, deixando um rastro de destruição e milhares de mortes.

Adichie faz questão de mostrar como o domínio inglês dividiu e alimentou a rivalidade entre os diferentes grupos étnicos na Nigéria, ao relacionar a guerra e o massacre a outro trauma nacional: o colonialismo e seus efeitos. Apesar da independência da Grã-Bretanha em outubro de 1960, a identidade individual e nacional na Nigéria permanece marcada pela herança do colonialismo e da opressão.

Meio sol amarelo apresenta um relato humano sobre o caráter da guerra e os indivíduos que se encontram no meio dela, sofrendo com a morte das pessoas próximas, com a destruição de ideais, valores e laços nacionais.

As feridas da nação em guerra expõem como, diferente do imaginário ocidental, os povos dos vários grupos étnicos não formam uma grande família homogênea. Há uma ruptura na nação, ainda maior com a guerra que viola todos os contratos sociais, com o genocídio da minoria Igbo, sejam eles ricos ou pobres, que perdem suas casas, empregos, terra e identidade.

A narrativa de Adichie busca retratar os vários grupos atingidos pela guerra e como suas vidas são destruídas, sejam eles ricos ou pobres, nacionais ou estrangeiros, jovens ou velhos, homens ou mulheres. A guerra traz à tona o pior e o melhor dos indivíduos em seus esforços para negociar sua sobrevivência no calor do conflito, ao mesmo tempo em que as catástrofes humanas, em ambos os lados da divisão, falam muito sobre a selvageria das guerras, em geral, e da Guerra do Biafra, em particular. Este romance é um dos que confirma o *status* da literatura como a arte que reflete a sociedade em todas as suas realidades e tenta promover uma cura para os traumas sociais.

O final de *Meio sol amarelo* não nos oferece nenhum alívio emocional. Bem como o final de *Ventos do apocalipse*. O desfecho desses romances não mostra como a guerra acaba e a nação se reconstrói. Isso não é possível no cenário de terras arrasadas em que se encontram Nigéria e Moçambique nas narrativas estudadas.

Os vestígios das guerras pela independência, nos dois países, junto com a tentativa de (re)construir uma identidade nacional são atravessados pelo colonialismo que, além de incentivar a rivalidade entre os povos locais, demarcou profundamente a condição da mulher africana.

Em vista disso, a literatura pós-colonial africana de autoria feminina, aqui representada por Paulina Chiziane e Chimamanda Ngozi Adichie, carrega um valor discursivo político e engajado em expor uma ordem social que coloca as mulheres em posições de subalternidade.

Ao mesmo tempo, essa literatura reivindica valores feministas de emancipação e participação ativa da mulher na sociedade, na cultura, na escrita, na crítica à sociedade patriarcal, projetando uma transformação da realidade de opressão através de suas personagens, por meio da conscientização, da inserção cultural da mulher e da conduta revolucionária.

Essas narrativas expõem a experiência da mulher de ser e estar no mundo, historicamente marcada pela humilhação social e pela invisibilidade pública.

Os corpos femininos se tornaram invisíveis em todos os aspectos, oprimidos, tanto pela sociedade patriarcal quanto pelo discurso pós-colonial, que anulava a cultura local para total assimilação e idealização dos valores europeus.

A resistência de sua escrita, de um modo geral, desafia crenças, tradições e valores que colocam as mulheres em posições inferiores na sociedade patriarcal em termos de ser ouvidas, tomar decisões, fazer escolhas. Ao dizer 'não' ao sistema patriarcal e aos valores que continuam a enfraquecer, subjugar e minar a dignidade da mulher, elas demonstram uma recusa política, moral, intelectual e espiritual de sucumbir a qualquer forma de violência ou opressão.

A escrita promove um processo de descoberta, emancipação e recuperação da dignidade, privacidade e liberdade do indivíduo. As mulheres africanas que escrevem, especialmente no período pós-colonial, usam a literatura como forma de emancipação dos abusos, da discriminação e da opressão histórica, estrutural e sistemática.

As experiências interculturais e intergeracionais pelas quais as escritoras africanas passam, quando começam a escrever e dialogar com outras escritoras de África e da diáspora, formam o alicerce cultural para as gerações futuras, para o futuro das mulheres africanas. Um futuro onde a resistência e a luta podem dar lugar à paz produtiva e igualitária com os homens, como defendem algumas correntes de feminismos em África.

As desigualdades de oportunidades ainda silenciam inúmeras mulheres que precisam de um espaço seguro para se manifestarem. Apesar da escrita

como forma de resistência não estar disponível para todas as mulheres africanas, elas ainda podem ser ouvidas através das vozes de escritoras como Paulina Chiziane e Chimamanda Ngozi Adichie.

As obras de Chiziane e de Adichie foram analisadas também à luz dos estudos comparatistas que discutem a diversidade na literatura como forma de ampliar o debate da Crítica Literária sobre as produções dessas duas autoras tão diversas e tão representativas do discurso anticolonial e pela emancipação feminina, comprovando a transculturalidade de suas produções literárias.

Além disso, essas autoras trazem, para o centro do debate, a produção literária africana que, em parte, se encontra na periferia do cânone mundial, destacando a diversidade de produções desvalorizadas e consideradas inferiores e para as nuances dessas produções que incluem os estudos de gênero, alterando, definitivamente, o cenário literário local e global.

Ativistas ou não, Chiziane e Adichie retiram da margem suas culturas, tradições, histórias e vozes para desmistificar a literatura africana e a 'história única' que foi contada sobre as mulheres africanas durante muito tempo.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo da história única* (subtitle transcript), 2009. Disponível em: https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story/transcript?language=pt-br Acesso em: 25 outubro 2025.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Meio Sol Amarelo*. Tradução Tânia Ganho. Lisboa: D. Quixote, 2017.

BERNDT, Katrin. "West African Literature in English". In: LARS, Eckstein (ed.). *English Literatures Across the Globe – A Companion*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag GmbH & Co KG, pp. 61-85, 2007.

CHIZIANE, Paulina. *Entrevista a Manuela Sousa Guerreiro*, 1999a. Disponível em: <https://ppl.gal/paulina-chiziane-uma-escritora-feminista-mocambicana-para-celebrar-o-dia-da-mulher/> Acesso em: 25 outubro 2025.

CHIZIANE, Paulina. *Ventos do apocalipse*. Lisboa: Caminho, 1999.

DAVIES, Carole Boyce. *Black Women, Writing, and Identity - Migrations of the Subject*. London and New York: Routledge, 2003.

FANON, Frantz. *Os Condenados da Terra*. Tradução José Laurêncio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

HALL, Stuart. "The Local and the Global – Globalization and Ethnicity". In: KING, Anthony D. (org.). *Culture, Globalization and the World-System: Contemporary Conditions for the Representation of Identity*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp.19-40, 1997. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/10.5749/j.ctttsqb3>. Acesso em: 25 outubro 2025.

HALL, Stuart. *Da Diáspora – Identidades e Mediações Culturais*. Org. Liv Sovik. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. *Amkoullel, o menino fula*. São Paulo: Casa das Áfricas e Pallas Athenas, 2003.

IRELE, F. Abiola. *The African Imagination: Literature in Africa and the Black Diaspora*. Oxford University Press, Oxford, 2001.

LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*. Lisboa: Colibri, 2003.

ROSÁRIO, Lourenço do. "Vocabulário Ortográfico Comum da Língua Portuguesa - Equívocos e Convergências". In: FERREIRA, António Manuel; BRASETE, Maria Fernanda (eds.). *Pelos mares da língua portuguesa 2*. Aveiro: UA Editora, pp. 577-579, 2015.

SHOHAT, Ella.; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. Tradução Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

DEPOIS DA LITERATURA DE COMBATE: APONTAMENTOS SOBRE A AUTONOMIA DO SISTEMA LITERÁRIO MOÇAMBICANO

Vanessa Riambau Pinheiro

A literatura produzida em Moçambique passou por várias fases desde sua gênese - fortemente inspirada em Portugal -, até o seu momento atual, com autonomia e consciência geracional. O teórico Manuel Ferreira (1986) discute a formação da literatura africana de língua portuguesa a partir de quatro momentos. No primeiro, o escritor está em estado de alienação cultural, crê-se integrante da metrópole lusitana e produz obras copiando a estética do colonizador. Ao segundo momento corresponde à fase em que o escritor manifesta maior percepção da realidade: existe maior influência do meio, assim como os primeiros sinais de sentimento nacional, embora que ainda sem a total desvinculação da Europa. Ferreira destaca os irmãos José e João Albasini, fundadores de *O Africano* e *O Brado Africano*, e Campos Oliveira, poeta da ilha de Moçambique, considerado o primeiro poeta moçambicano.

O terceiro momento demonstra uma ruptura em relação aos anteriores: é quando o autor adquire a consciência do estado de colonização e rebela-se. Ocorre, então, a inserção propriamente dita no meio sociocultural e geográfico, com discurso da revolta e necessidade de autonomia. Essa se forma a partir da literatura de sentimento nacional, conforme Ferreira (1987, p.40): Em Moçambique, essa literatura de consciência nacional tem início, na lírica, com a publicação de *Sonetos* (1943), de Rui de Noronha, e na narrativa, com *Godido e outros contos* (1952), de João dias; esta obra é apontada por Ferreira como a primeira narrativa moçambicana. O quarto momento corresponde à fase histórica posterior à independência nacional: é quando ocorre a produção do texto em liberdade, o que permite a ampliação de temas.

Já Fátima Mendonça reconhece três períodos formativos: de 1925 a 1945/1947, daí até 1964 e desse ano até 1975. O primeiro período se estende desde 1925, com a publicação de *O livro da dor*, de João Albasini. Mendonça (1989, p.35) reconhece essa como uma das primeiras obras “produzidas com intenção marcadamente estética” na literatura moçambicana. O segundo período, segundo Mendonça, ocorre a primeira tentativa de criar um espaço literário nacional em Moçambique. Nele estão incluídas as publicações da revista *Itinerário*, do jornal *O Brado Africano* – já mencionado por Manuel Ferreira – e da revista *Msaho*. O terceiro período, que começa em 1964, ocorre quando “a literatura produzida nas cidades por intelectuais que, em geral, assumem posições ideológicas de distanciamento do poder colonial” (1989, p.41). É a época da chamada Literatura de Combate e de autores emblemáticos como José Craveirinha e Noémia de Sousa.

Nas literaturas africanas de língua oficial portuguesa, a desvinculação do colonizador gerou a aproximação da literatura brasileira e latino-americana, principalmente no período da Literatura de Combate; neste momento, a produção literária do Brasil, em especial aquela produzida no período do Modernismo, tornou-se modelo de autonomia e autossuficiência para as então colônias africanas que queriam se desvincular de Portugal. Consoante Hamilton (2024): “É irrefutável que o modernismo, o neo-realismo e o regionalismo do Nordeste exerceram uma influência importante nos incipientes movimentos literários de Cabo Verde, Angola e Moçambique.”

Este pensamento foi ratificado pelo autor moçambicano Mia Couto, quando este afirma que “havia, pois, uma outra nação que era longínqua, mas não nos era exterior. E nós precisávamos desse Brasil como quem carece de um sonho que nunca antes soubéramos ter” (Couto, 2009, p. 68). O escritor também reflete acerca do papel da literatura brasileira na formação literária da nação africana recém-independente: “Numa dada altura, porém, nós nos libertámos com a ajuda dos brasileiros. E toda a nossa literatura passou a ser um reflexo da Literatura Brasileira. Quando chegou o Jorge Amado, nós tínhamos chegado à nossa própria casa” (Couto, 2009, p. 71).

A Literatura de Combate inaugurou uma produção literária que ansiava por sua autonomia. Entretanto, ainda não havia a consolidação do sistema literário moçambicano propriamente dito; o processo de formação

do sistema literário, de acordo com os moldes preconizados por Candido (2000), possui como pressuposto a ideia de continuidade geracional entre os autores, o que não era possível ocorrer ainda, tendo em vista que o país só se tornou independente em 1975.

Em estudo anterior (Pinheiro, 2018), pontuo que a literatura moçambicana é relativamente recente; o desenvolvimento do sistema literário foi diverso do de Angola, por exemplo, iniciado já no século XIX¹. Não há obra significativa publicada antes do século XX, tanto em poesia quanto em prosa. Na poesia, Rui de Noronha (1909-1943) é considerado o precursor do gênero. Outros poetas, que se destacaram nas décadas posteriores, foram Glória de Sant'Anna, Orlando de Albuquerque, Orlando Mendes, Noémia de Sousa, Virgílio de Lemos, Rui Knopfli.

A maioria destes autores trata, com maior ou menor enfoque, a questão da raça negra e da africanidade, ainda que não haja, especificamente, uma noção de moçambicanidade (como houve, desde muito cedo, em Angola). Conforme relata Ferreira (1986, p.67), Glória de Sant'Anna, já permite a reverberação de uma consciência de fraternidade racial e cultural. “Meus passos breves não deixam rasto/Teus passos fundos, fundos estão/ Mas entre o mar e o céu e os nossos passos, a nossa humanidade é o mesmo laço irmão” (Sant'Anna apud Ferreira, 1986, p. 67).

A poeta Noémia de Sousa também denota, se não uma moçambicanidade, ao menos um desvelar de sua incipiente africanidade: “Eu quero conhecer-te melhor/ minha África profunda e imortal...” (Sousa, 2016, p. 55). Fenômeno à parte é o poeta José Craveirinha, certamente o autor que mais importância teve nas gerações literárias seguintes e um dos que mais contribuíram para que a moçambicanidade fosse ressaltada. Ferreira (1986, p. 82) afirma: “A poesia de Craveirinha, sem concessões, grudada à África, ao homem africano, aos humilhados homens de cor, como que fecha o lon-

1. Em Angola, a literatura adquiriu relativa autonomia mais cedo. A que se produziu nesse país, começou, ainda que de forma incipiente, no século XIX, com a edição do livro de Maia Ferreira (1849), *Esponaneidades da minha alma*. Segundo Manuel Ferreira (1977), nesta obra já há um indício de alguma consciência regional. Versos como “A minha terra/ Não tem virgens com faces de neve” (Ferreira *apud* Ferreira, 1977, p. 9) já evidenciam uma reflexão, ainda que inicial/ rudimentar incipiente, sobre a alteridade, e denota um posicionamento do eu-lírico a partir de seu local de enunciação, o que é o princípio de um certo ‘lugar social’ que os autores angolanos irão posteriormente reivindicar. Obviamente, ainda parte de uma comparação, face ao modelo europeu – em especial, o português –; não obstante, estabelece parâmetros de diferenciação que servirão de base para um futuro aprofundamento da angolanidade. (Pinheiro, 2019).

go circuito do tópico de cor negra iniciado pelo são-tomense Costa Alegre [...], agora na glorificação.”

Já na área da narrativa, foi significativa a publicação do livro intitulado *O livro da dor*, do pioneiro da imprensa moçambicana João Albasini, que data de 1925. Outros autores relevantes do século XX são João Dias (*Godido e outros contos*, 1972) e, obviamente, Luís Bernardo Hownana, com o livro de contos *Nós matámos o cão tinhoso* (1980). Esta obra é considerada o marco da moderna prosa moçambicana. O conto homônimo, de uma verossimilhança perturbadora, inspirou o angolano Ondjaki (2007) a escrever, quarenta e três anos depois, o conto “Nós choramos pelo cão tinhoso”, na coletânea *Os da minha rua*, texto dedicado a Isaura, a menina do texto original que amava o cão tinhoso assassinado pelos colegas de escola. Esta revisitação do texto original traz à tona a percepção do menino que ouve esta história na escola desde os primeiros anos e que, à medida que vai crescendo, sua percepção acerca da morte do cão e dos fatores que a cercam vão se tornando cada vez mais nítidos.

Um pequeno adendo: sua publicação, diferentemente de outra da mesma época em Angola (*Luuanda*, 1963), não consolidou a carreira do escritor. Honwana não publicou mais nenhuma obra ‘inédita’ até alguns anos atrás, quando lançou *A velha casa de madeira e zinco* (2017), de caráter ensaístico. Luandino Vieira (1963), por sua vez, possui dezenas de livros publicados. Cabe aqui refletir se ambos teriam o mesmo papel na continuidade geracional de seus respectivos países, ainda que seja inegável a relevância precursora das narrativas dos dois autores como marco da modernidade em Angola e Moçambique. Nesse sentido, acredito que a vocação poética de Moçambique também se legitima a partir dessa ótica fundacional, tendo em vista a força do legado dos poetas da época da libertação.

Liberta do jugo colonial e também da necessidade da influência da literatura brasileira, a literatura moçambicana foi buscar em autores basilares como Noémia de Sousa, José Craveirinha e o precocemente falecido Eduardo White o modelo de continuidade das gerações seguintes, especialmente na poesia. O estudioso Chabal (1994, p. 59) reitera esta assertiva, ao afirmar que “[...] os jovens escritores parecem estar mais ligados à tradição da literatura moçambicana de poesia intimista.”

José Craveirinha continua sendo um grande influenciador das gerações literárias que o sucederam, pois se, por um lado, ele lança mão de atributos

negritudianos de africanidade, de outro, ele também afirma continuamente sua condição de moçambicano. “A sua influência na evolução da literatura moçambicana foi e é enorme [...]”, acrescenta Chabal (1994, p. 54).

O pesquisador Sávio Roberto Fonsêca de Freitas, por sua vez, aponta para uma geração neo-combate em Moçambique, formada principalmente pela poeta Deusa d’África e pela escritora Paulina Chiziane que, inspiradas pelos ideais da Literatura de Combate, atualmente utilizam-se da retórica de resistência e da estética do autor a fim de fazer crítica social e política através da poesia. O estudioso considera que “Deusa é neta de uma geração de poetas cuja paternidade se dá ao poeta Craveirinha” (Freitas, 2023, p. 127). Afirma ainda que:

O poema [da autoria de Chiziane] toca novamente na pauta da poesia combate, da poesia da libertação tão cantada pelo poeta José Craveirinha, o qual podemos considerar representado nestes versos híbridos de Paulina Chiziane. O poema intitulado *Era uma vez* retoma diretamente a sugestão poética de Craveirinha sobre o modo poético ronga de contar ritualisticamente um fato: um enganado por um estrangeiro entrega a sua terra (Freitas, 2023, p. 123).

Ademais dos poetas da Literatura de Combate, também merece destaque a Geração Charrua. Em estudo anterior (Pinheiro, 2024, p. 26), pon-tuo que apenas dois anos após a criação da Associação dos Escritores Moçambicanos (AEMO), que data de 1984, um grupo de escritores da literatura moçambicana pós-independência destacou-se com a fundação da revista *Charrua*. Composta por nomes de relevância como Ungulani Ba Ka Khosa, Armando Artur, Juvenal Bucuane, Pedro Chissano, Filimone Meigos, Eduardo White e Carlos Paradona, “a geração Charrua surgiu num momento em que ainda não se tinham definido os novos rumos da literatura de um país recém-liberto do jugo colonial.” (Pinheiro, 2024, p. 26). Em tempos de mais possibilidades temáticas, outrossim, “possibilitou-se um novo fazer literário, sem projeto coletivo comum, como era à época da Literatura de Combate” (Pinheiro, 2024, p. 26). Consoante o pesquisador Francisco Noa (2008), os temas se tornaram mais livres após o esvaziamento da pauta nacionalista. Dessa forma, a Geração Charrua pode dinamizar, reinventar e catapultar a literatura do país africano recém-independente:

Desde a sua criação, ela criou espaço e perspectivas para o aparecimento de uma nova geração de escritores moçambicanos, atualmente consagrados. Foram oito edições da Revista Charrua, publicadas de julho de 1984 a dezembro de 1986. A proposta dos integrantes da Charrua era produzir uma poesia de cariz intimista, não mais pautada no caráter nacionalista e ideológico que caracterizou o fazer poético dos seus predecessores. (Pinheiro, 2021, p. 265)

De acordo com a estudiosa Secco (2002), a geração Charrua não chegou a colocar em prática um projeto único, pois havia uma pluralidade de propostas de escrita no grupo; porém, todos estavam comprometidos com o labor estético, a subjetividade do discurso e o rompimento com o engajamento político da geração anterior. Dentre esses autores, destaco o poeta Eduardo White. Eduardo White é um autor cujas obras têm desempenhado um papel significativo na literatura nacional, especialmente no contexto que se segue à Geração Charrua.

White não só contribuiu com uma nova linguagem e novas formas para a poesia, mas também inspira uma nova geração de poetas a explorar e expandir os limites da expressão poética em Moçambique. Um país como Moçambique, que até a Independência não se permitia sonhar no plano individual, (re)inaugurou com White o amor e o erotismo. A temática amorosa na poesia de Eduardo White é um aspecto que reflete tanto a intensidade emocional quanto a profundidade reflexiva que caracteriza seu estilo poético (Pinheiro, 2024, p. 27).

Consoante a estudiosa Fátima Mendonça (2011, p. 185): “A percepção do Cosmos através do conhecimento erótico ou o reconhecimento do sujeito pela relação erótica com o Cosmos estão no centro da atitude desta poesia (...)” White trouxe, portanto, uma dimensão egóica à poesia; mais do que isso, egocêntrica, pois consegue dar uma dimensão total a um sentimento individual: a um tempo que expressa seu fascínio diante da morte, “A morte respira-a, sinto-a/imperecível diante de nós” (2010, p. 97), e expressa seus próprios desejos, assumindo “o amor como um ofício” (2010, p. 46), também converte o particular em público, ampliando o que outrora era coletivo para universal. “Talvez eu pudesse cantar-te assim/ — És o Índico” (2010, p. 58) e traz a natureza para atuar em seus versos, vivamen-

te representados em elementos como fogo e ave: “A celebração do fogo,/ agora/suas naves se elevando/até ao fino miolo das palavras.” (2010, p. 66).

De acordo com Spinuzza (2021, p. 51), “a poesia de White, mais vinculada à expressão e reflexão do eu lírico do que à poesia de combate que exalta o nós colectivo, reivindica a capacidade de re-imaginação de um país nas rotas do Índico”. A pesquisadora ainda menciona que algumas dessas temáticas são oriundas da herança poética de autores outros, como Glória de Sant’Anna, Virgílio de Lemos e Rui Knopfli. Destaca ainda que “de facto na década de 80 a redescoberta e a releitura destes poetas permitiram o ressurgimento, na poesia moçambicana, de temáticas alternativas ao imaginário criado pela poesia de combate, como o amor, o erotismo, a Ilha de Moçambique e o Índico” (Spinuzza, 2021, p. 52).

Acerca do erotismo, creio que o poeta que melhor recria o universo lírico de White é Adelino Timóteo, ao se apropriar de metáforas semelhantes para expressar seu eu poético, como no excerto comparado a seguir: “construir com amor em ti janelas e portas como constroem os marceneiros os adornados templos (...)” (Timóteo, 2021, p. 66)/ (...) “tudo aquilo para lá da costa. Que bom. Parece uma paisagem com uma janela dentro. Um respirar agitado.” (White, 2008, p. 33).

Outros poetas da época de Eduardo White continuam esse legado, como Ana Mafalda Leite e Carlos Patraquim. Poetas das gerações atuais, como Léo Cote, Sangare Okapi, Nelson Lineu, Eduardo Quive e, mais recentemente, Sónia Sultuane, foram influenciados pelo simbolismo do Índico, cantado inicialmente pelo icônico poeta Virgílio de Lemos e reinaugurado pela lírica de Eduardo White, dentre outros que se debruçaram nessa temática (Pinheiro, 2024, pp. 28-29).

Percebemos que existe, de modo geral, o alinhamento desta estética lírica contemporânea à distopia e a fragmentariedade, o que revela uma poética de lirismo ensimesmado e, por vezes, desesperançoso. Elementos outros, como a representação do fogo e a dos pássaros, tão bem trabalhados na estética whiteana, repetem-se, sendo revisitados na poética de outros autores contemporâneos, como Hirondina Joshua, Andes Chivangue, Adelino Timóteo, Lino Mukurruza e Álvaro Taruma. “Ainda que pareça o polo oposto à água, o fogo possui, em sua essência, o mesmo aspecto

purificador que a água. Além disso, também pode significar renovação, mudança e recomeço” (Pinheiro, 2024, pp. 28 – 29).

O fogo assume múltiplos significados, podendo representar criação (Chivangue, Taruma), revelação (Joshua, Mukurruza) ou mesmo paixão (Timóteo). Abaixo, alguns excertos a título de exemplo:

A respiração das aves contrai-se veloz nas marés outonais do olhar.
Ontem, uma delas aterrou no meu silêncio iconoclasta. (...) E há equívocos
flagrantes nisto tudo: não são os poetas que morrem na carne os materiais
da alma é que se incendeiam nas linhas que sobressaem de cada espaço
ensanguentado (Chivangue, 2017, p. 11).

Repara no que há dentro do fogo antes dele arder
Não olhes as cores lentas do vermelho, laranja, amarelo nem as
azuladas que se deixam fazer no brilho da luz.
Vê esta substância intáctil nos poros da retina. A nudez que se
veste nesta condição.
Repara dentro, bem a fundo a maestria com que se tece um coração
alado.
(Joshua, 2016, p. 40).

a sombra agita-se
a imperceptível matéria de seu caudal
o mar por dentro a maré evapora o ápice para fora a face é tua cópia em
extinção
a face na superfície da terra
o labirinto ou abismo é o húmus na labareda em fogo fragoso do silêncio.
(Mukurruza, 2021, p. 27)

Os poetas supracitados, a título de amostragem, refletem algumas possibilidades dialógicas com seus antecessores. Nosso intento, portanto, com este estudo, é pesquisar as variadas formas como a poética moçambicana do século XX reverbera nos autores contemporâneos autóctones, estilística e tematicamente, a fim de ampliar e ressignificar as discussões acerca do paradigma referencial desta literatura. Apesar disso, entendo que cada poeta aqui apresentado possui suas próprias características e singularidades, que vão muito além de uma herança poética, por melhor que ela seja. Ao apontar similitudes entre os poetas, busquei demonstrar como existe uma nação de poetas que se inspiraram em poetas de gerações anteriores e

que são capazes de encontrar suas referências em outras formas de expressão poética. Existem muitas pesquisas que apontam a notória influência da literatura portuguesa/europeia nas primeiras décadas da literatura moçambicana, e outras tantas que reiteram e legitimam a repercussão dos autores modernistas brasileiros na Literatura de Combate. O diferencial desta pesquisa é pretender apontar novos paradigmas referenciais acerca das literaturas africanas a partir de suas próprias dicções, considerando o sistema literário constituído em Moçambique a partir do início do século XX e estabelecendo o século XXI como o momento da gênese de uma geração literária inaugural que independe de influências estrangeiras e que se retroalimenta de si mesma, em devir.

Parto, assim, do pressuposto de que a literatura moçambicana contemporânea se encontra com seu sistema literário consolidado. Este sistema literário, por conseguinte, é capaz de nutrir-se de si mesmo, inspirando seus autores sem a necessidade de condicionantes limitadoras exógenas, como um dia foram Portugal e Brasil.

REFERÊNCIAS

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000.

CHABAL, Patrick. *Vozes Moçambicanas*. Literatura e Nacionalidade. Porto: Veja, 1994.

CHIVANGUE, Andes. *Fogo preso*. Maputo: Cavalo do Mar, 2017.

COUTO, Mia. Sonhar em casa. In *E se Obama Fosse Africano? E Outras Interinvenções*. Lisboa: Caminho, 2009.

FERREIRA, Manuel. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Biblioteca Breve; Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1986. 2 v.

FREITAS, Sávio Roberto Fonsêca de. “Dos poemas-tambores que vibram por José Craveirinha: o canto-combate de Paulina Chiziane e Deusa D’África”. *Revista Alere*, [S. l.], v. 25, n. 1, p. 117–132, 2023. Disponível em:

<https://periodicos.unemat.br/index.php/alere/article/view/10739>. Acesso em: 15 jan. 2025.

HAMILTON, Russell. “A influência e percepção do Brasil nas literaturas africanas de língua portuguesa”. *Literafro*: o portal da literatura afro-brasileira. Publicado em 28 de junho de 2024. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/literafro/literaflicas/estudos-comparados/1929-russell-hamilton-a-influencia-e-percepcao-do-brasil-nas-literaturas-africanas-de-lingua-portuguesa#_ftn1 Acesso em: 30 de maio de 2025.

JOSHUA, Hirondina. *Os ângulos da casa*. Maputo: Fundação Fernando Leite Couto, 2016.

LEITE, Ana Mafalda. “Tópicos para uma História da literatura Moçambicana”. In: MENDONÇA, Fátima. *Literatura moçambicana nas dobras da escrita*. Maputo: Ndjira, 2011.

MENDONÇA, Fátima. *Literatura moçambicana: a história e as escritas*. Maputo: Faculdade de Letras e Núcleo Editorial da Universidade Eduardo Mondlane, 1989.

MUKURRUZA, Lino. *A extinção das cinzas*. Maputo: Gala-gala, 2021.

NOA, Francisco. *Império, mito e miopia*. São Paulo: Kapulana, 2017.

NOA, Francisco. «Literatura Moçambicana: os trilhos e as margens». In: RIBEIRO, Margarida Calafate; MENESES, Maria Paula (org.). *Moçambique das Palavras Escritas*. Lisboa: Afrontamento, 2008.

PINHEIRO, Vanessa Neves Riambau. “A formação do sistema literário pós-colonial: apontamentos sobre a consciência geracional em Angola e Moçambique”. *Acta Scientiarum. Language and Culture*, vol. 40, 2018. Universidade Estadual de Maringá, Brasil. Disponível em: <https://www.re-dalyc.org/articulo.oa?id=307458305005>, Acessado em 20 de maio de 2025.

PINHEIRO, Vanessa Riambau. *Entre Áfricas e Ocidente: A formação do cânone literário em Moçambique*. Maputo: Alcance, 2019.

PINHEIRO, Vanessa Riambau. *Cânones e perspectivas literárias em Moçambique*. João Pessoa: Editora UFPB, 2021.

PINHEIRO, Vanessa. (2024). Efeito Charrua: “A poesia contemporânea em Moçambique ou os herdeiros de Eduardo White”. *Mulemba*. 16. 23-35. 10.35520/mulemba.2024.v16n30e65425.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó. *Sonhos, Paisagens e Memórias na Poesia Moçambicana Contemporânea*. Angola: União dos Escritores Angolanos, 2002.

SPINUZZA, Giulia. “Para além da nação: uma viagem pelos imaginários poéticos de Eduardo White”. *Abril*, v. 10, p. 99-116, 2021.

TARUMA, Álvaro. *Matéria para um grito*. Maputo: Cavalo do Mar, 2018.

TIMÓTEO, Adelino. *A luz diáfana do amor*. Maputo: Alcance, 2021.

TIMÓTEO, Adelino. *A substância do amor*. Maputo Alcance, 2024.

WHITE, Eduardo. *A fuga e a húmida escrita do amor*. Maputo: Texto Editores, 2008.

WHITE, Eduardo. *Antologia poética: Nudos*. Maputo: Alcance, 2010.

O XITENDISMO NA LITERATURA MOÇAMBICANA CONTEMPORÂNEA

Sávio Roberto Fonseca de Freitas

Silêncio na casa, liberdade aos poetas!¹

Os tempos de agora nos fazem pensar sobre como tantas manifestações do caos, a saber: pandemias, guerras, crimes ambientais, neocolonialismo invasor, novas ditaduras, feminicídios, racismos, homofobia, transfobia, negacionismos, necropolítica; vem levando a humanidade a se (re)construir por meio de muitas desconstruções que nos levam a combater, resistir, sobreviver e, emergencialmente, criar estratégias plurais de agregação social e políticas humanitaristas. Nesse sentido, a literatura se torna um espaço de comunhão solidária para fazer refletir sobre um mundo escatológico a que nos submetem aceitar antidemocraticamente.

Na esteira desse pensamento, a literatura moçambicana contemporânea vem, por meio de uma produção literária de escritores e escritoras da geração do século XXI, territorializando uma literariedade que faz emergir discussões tensionadas pelas mais diversas relações de raça, classe e gênero, recuperando discussões desenvolvidas pela poesia combate de José Craveirinha (1922-2003) e Noémia de Sousa (1926-2002), nomes recorrentes para sinalização de inspiração e respeito por serem considerados o pai e mãe dos poetas na fase nacionalista da literatura moçambicana.

O Grupo Xitende foi criado como um núcleo literário, em Moçambique na província de Gaza, no ano de 1996, coordenado pelos escritores Andes Chivangue e o Dom Midó das Dores, os quais se empenharam na edição de uma revista homônima com o objetivo de dar visibilidade a produção artística de jovens escritores residentes na cidade de Xai Xai. Fato é que este grupo de escritores vem movimentando um projeto estético e ideológico

1. Lema dos poetas da Associação Cultural Xitende.

que aqui convencionamos chamar de xitendismo. Sabe-se que o xitende é um instrumento musical moçambicano muito utilizado para acompanhar cantorias que invocam memórias, alegrias, dores e muitas outras reivindicações que podem ser potencializadas pela oralidade. Dentre as tendências estéticas e ideológicas deste movimento podemos citar: a poesia neo-combate, as retroalimentações do ego, a crítica religiosa, o contra-colonialismo, o curandeirismo, a escatologia, o surrealismo, a ancestralidade e, principalmente, o metamiserismo (tendência estética e ideológica cunhada por Dom Midó das Dores e Deusa d'África).

O grupo Xitende produz uma literatura que abre espaço para a discussão de uma multiplicidade de temas que são irreversíveis para o entendimento da moçambicanidade contemporânea, como: relações de poder, relações de gênero, sororidade, erotismo, maternidade, casamento, poligamia, crítica social, resistência, racismo, mulherismo, negritude, ecofemismo, religiosidades, condição feminina, aborto, sexualidades, ancestralidade, crenças tradicionais, orientalismo, violência, humanitarismo, moçambicanidade, patriotismo, nacionalidade, cultura, entre tantos que fazem girar esta ciranda de poetas contemporâneos conscientes do ofício de escrever para apresentar Moçambique para o mundo (Freitas, 2020, p.47).

O poeta – o contemporâneo – deve manter o olhar fixo no seu tempo. Mas o que vê o que vê o seu tempo, o sorriso demente do seu século? Neste ponto gostaria de lhes propor uma (...) definição da contemporaneidade: contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente (Agamben, 2009, p. 62).

Para Giorgio Agamben (2009, p.62), ser contemporâneo não se resume a estar “em um período”, mas envolve uma relação única e distante com o tempo, que permite perceber as “sombras” ou a obscuridade do presente, além das aparências superficiais. O contemporâneo é aquele que reconhece o anacronismo dentro de si, a influência que o presente exerce sobre o passado e vice-versa, possibilitando uma visão do que não é nem totalmente atual nem futuro, mas que habita a descontinuidade do tempo — uma espécie de “inatualidade” que permite uma nova interpre-

tação da história. Nesse contexto, alguns aspectos são dignos de nota: a interligação e o afastamento (o contemporâneo se conecta ao seu tempo, mas também se distanciando, criando uma dissociação, um anacronismo); a percepção das trevas representa a habilidade de enxergar as obscuridades do presente — não uma ausência de luz, mas uma iluminação especial que revela as sombras e as fissuras do nosso tempo; a contrariedade temporal (ser contemporâneo significa ser oposto ao tempo, não ser simplesmente atual, mas engajar-se em um conflito com ele, reconhecendo as luzes que o tempo projeta para além do que é imediato); a inatualidade é a capacidade de perceber o que não está completamente assimilado ao presente, o que é “tardio” e “adiantado” simultaneamente, como na moda, mas com uma atualidade mais profunda de descontinuidade temporal; e, por fim, a função histórica, onde o contemporâneo é capaz de promover um diálogo entre passado e futuro no presente, capturando os índices históricos que tornam as imagens do passado compreensíveis no agora.

Na esteira desse entendimento, podemos afirmar que os poetas xitendianos deram vida a vozes que, pela sinfonia dos tambores, evocavam a liberdade pelas tantas invasões feitas por uma colonização portuguesa e por uma cumplicidade traidora por parte dos moçambicanos; nasce emergencialmente uma fase neo-combate na literatura moçambicana. Esta fase surge para reivindicar o lugar de uma literatura de protesto estético e ideológico frente aos novos rumos de discussão que arte vem tomando no mundo e cada vez mais hasteando uma bandeira de humanitarismo que une ativismos políticos, ativismos ambientais, feminismos, negritudes, movimentos LGBTQIA+, antropofagismos contemporâneos, escatologias, religiões, filosofias, antropologias, psicologias e várias maneiras de se discutir estratégias de sobrevivência diante de uma era apocalíptica orientada pelo caos do existir.

Desse modo, podemos entender o mapeamento da escrita literária xitende a partir da construção de uma cartografia da contemporaneidade, de acordo com o que propõe a crítica literária Sandra Goulart (2015), ou seja, o xitendismo moçambicano superam os mapas tradicionais, investigando a complexidade do espaço e as vivências humanas por meio de inovações tecnológicas, estratégias artísticas e culturais (mapas simbólicos e subjetivos), além de análises sociais e políticas. Esses estudos abrangem tópicos como juventude, envelhecimento e relações de poder, destacando

a diversidade de linguagens e a competição por narrativas no contexto contemporâneo, com ênfase no uso de dados, abordagens interdisciplinares e na conexão entre sujeitos e espaços. As cartografias xitendianas são variadas, dinâmicas e refletem um mundo moçambicano em permanente mudança, em que o mapa transcende seu papel como mero instrumento de localização, tornando-se uma ferramenta de análise, expressão e disputa de significado sobre o espaço e a sociedade e, principalmente, fazendo surgir uma estética literária moçambicana para além dos padrões impostos pela moçambicanidade tradicional, uma vez que

a literatura sempre defendeu — o que me parece evidente — uma concepção do mundo. Sob o poema aparentemente mais claro, pulsa e fulgura uma visão do mundo. O poeta sempre reivindicou para o seu conhecimento essa relação com a “totalidade-mundo” que autoriza, ela, e apenas ela, as suas mais incoerentes inflexões. Mas é apenas nos dias de hoje, graças à totalidade-mundo concreta e geograficamente realizada, que essa visão de mundo, que antes na literatura era “profética”, pode manifestar-se ou exercer-se, tornando concreto o objeto verdadeiramente aquilo que antes era apenas a pretensão. Quando digo isso, não tenho a intenção de propor à literatura uma espécie de generalização abstrata. Praticar uma poética da totalidade-mundo, é unir de maneira remissível o lugar, de onde uma poética ou uma literatura é emitida, à totalidade-mundo, e inversamente. Ou seja, a literatura não é produzida em suspensão, não se trata de algo em suspensão no ar. Ela provém de um lugar, há um lugar incontornável de emissão da obra literária. E, em nossos dias, a obra literária conviria tanto mais ao mundo, mas estabelecer uma relação entre esse lugar e a totalidade-mundo (Glissant, 2005, p. 42).

Édouard Glissant (2005) sugere uma transformação na forma de pensar que abandona a ideia de identidades puras e exclusivas, em prol da “crioulização” e da “relação”. As discussões apresentam as seguintes possibilidades: Rejeição da Identidade-Raiz Única, quando Glissant critica a concepção ocidental de identidade que se baseia em uma única raiz exclusiva, frequentemente associada à dominação e ao genocídio cultural. Em contrapartida, ele sugere que a identidade deve ser vista como um rizoma, uma rede subterrânea complexa sem um centro fixo, que se conecta e se transforma continuamente por meio do intercâmbio com outras culturas (semelhante à estrutura do mangue, cujas raízes aéreas e aquáticas estão

interligadas); A “Crioulização” como Processo Global, momento em que a ideia central é que o planeta está passando por um processo de crioulização, em que culturas em intenso contato se transformam e interagem, por meio de choques e trocas conscientes. Isso não se resume a uma simples mestiçagem, mas é um processo imprevisível e irreversível de geração de algo novo a partir da diversidade; O Pensamento do Tremo e a Opacidade, onde propõe um “pensamento do tremo” ou “pensamento arquipelágico”, que aceita a incerteza e a complexidade do mundo, em contrapartida ao pensamento sistemático e totalizador característico da tradição ocidental. O ensaísta francês introduz também a noção de “direito à opacidade”, que se refere ao direito de cada ser e cultura serem complexos e não totalmente compreendidos ou transparentes para o outro, rejeitando a exigência de clareza imposta por perspectivas dominantes; Abertura Poética ao Diverso, instante que se percebe a “poética da diversidade” como um convite para abraçar a força da imaginação e estar aberto à pluralidade do mundo, sendo defendida a hipótese de que não é mais viável falar ou escrever sem considerar a presença de todas as línguas e culturas do mundo na consciência do autor, incentivando a expansão do próprio pensamento.

A proposta epistemológica de Glissant (2005) possibilita um diálogo que enriquece nossa compreensão sobre o xitendismo moçambicano, ao sugerir uma nova ética e estética fundamentadas na relação e na valorização da diversidade. Essa abordagem questiona as hierarquias existentes e incentiva uma imaginação crítica e política voltada para uma emancipação literária que precisa ser mais investigada e estudada. Como nos provoca o pesquisador moçambicano Francisco Noa (2017)

Direcionando o nosso olhar mais especificamente para o campo das literaturas africanas e sobretudo para aquilo que tem sido o percurso delas, ao longo de décadas, podemos verificar como elas claramente representam o conjunto de assunções, derivas, tensões, irresoluções e ambiguidades subsumidas no que se conhece das projeções identitárias. Fato que se deve essencialmente à circunstância de essas mesmas literaturas e os seus autores terem emergido e evoluído a partir do contexto colonial com todas as implicações e os seus correlatos sociopolíticos, culturais, linguísticos, éticos, vivenciais etc. (Noa, 2017, p. 30).

O pesquisador moçambicano Francisco Noa (2017) reforça a ideia de que não se pode compreender ou examinar Moçambique como uma nação autônoma sem considerar suas diversas interações resultantes de sua trajetória histórica e posição geográfica. Este é um território genuinamente multicultural, multiétnico, multilíngue e multirracial. Apesar das divisões e desigualdades internas, o país contradiz todas as tentativas de impor uma narrativa ou um pensamento único, bem como qualquer forma de monopólio identitário ou visão restrita em relação à diversidade, seja ela de natureza política ou de outra ordem. A literatura, assim como toda forma de arte e cultura, tem a função de celebrar essa pluralidade e variedade que alguns insistem em ignorar. Essa é a essência da malha identitária.

Problematizar as essências das malhas literárias é também refletir sobre a construção de novos cânones literários em Moçambique, o que nos faz estar de pleno acordo com as ponderações dadas pela pesquisadora Vanessa Neves Rimbau Pinheiro (2019).

Em direção análoga a este pensamento, imortalizando a Associação Cultural Xitende, Dom Midó das Dores e Deusa d'África nos entregam uma coletânea de poesias que nos fazem (re) pensar temas por demais polêmicos em se tratando da cartografia de escrita literária moçambicana de uma fase neo-combate. Assinando em autoria dupla, os referidos escritores inauguram a possibilidade de humanitarismo literário que se constrói por quatro mãos e duas mentes insatisfeitas com sistema político machista, opressor e desumano que torna escatológica qualquer forma de viver que esteja fora do padrão colonial.

A coletânea de poemas *Metamiserismo*, não só continua o trabalho da Associação Xitende, para além disso, recupera a fase nacionalista moçambicana ao ponto que representa a voz de uma coletividade de artistas que, sob ritmo do xitende, traz à baila a voz de tantos ancestrais invisibilizados pelo memoricídio de uma colonização sangrenta, desumana e oportunista. Uma colonização que continua sendo reproduzida por uma neocolonialismo opressor e sistematizador de classes, de raças e de gênero.

O metamiserismo nasce da constatação axiológica de que a miséria do Homem moçambicano vem de dentro. Não é possível combater a miséria sem uma fenomenologia do Homem moçambicano. A disposição espiritual do Homem moçambicano determina a sua acção material e nessa dialéctica podemos ver a desgraça, a indigência, a corrupção material e

moral, a aculturação e a promoção das perversões como uma cultura de tudo dependente ou é consequência da miséria espiritual. (Dores; D'África, 2022, p.5)

Constatar que a miséria do homem moçambicano é inerente a ele mesmo de forma tão declarada é um risco necessário para estes escritores que encabeçam esta fase neo-combate da literatura moçambicana. O caminho é doloroso e escrito com tinta cor de sangue, o mesmo derramado por tantos que, na guerra civil, sentiram o sabor amargo da traição, da fome, da dor, da perda, da morte, da diáspora, da escravização, da invasão, da violação sexual, do fundamentalismo religioso, da exploração agropecuária, do fascismo, da hipocrisia, do elitismo opressor, do terrorismo, da anistia, do extremismo, da falsidade cristã, do militarismo miliciano, da riqueza racista e violenta, e do maior câncer que uma sociedade pode sofrer: a escatológica pobreza intelectual. Em direção análoga, o metamiserismo nos chama para uma razão humanitarista ainda possível de ser invocada, mesmo que pela poesia.

Canção dos Pobres

Nós a única cinza do cigarro
maldizemos o mundo que nos esgarra.
Bruta – desgraça nos agarra,
esmói-nos a vida como um gigante carro
sobre uma moleza do corpo pulsador.
Aqui onde não há solfejo de guitarra
nós somos o torpe humor
a belíssima canção sem esplendor
pobres e mais pobres, ó besta do mundo!

Dom Midó das Dores

(Dores; D'África, 2023, p.56)

O poema acima, assinado por Dom Midó das Dores, autor da necessária *Bíblia dos Pretos* (2008), mostra em canção, talvez recuperando um pouco da escatologia de poeta brasileiro Augusto dos Anjos, a sinestesia do esgarro (...o mundo que nos esgarra...) fruto de uma combustão indigesta

(...a única cinza do cigarro...) do existir em mundo que a todo momento nos convida ao sepulcro. O corpo humano associado à máquina (...um gigante carro...) representa o maquinário humano, cujo prazo de validade está aliado a um código de barras industrializado pela moleza do existir. O idiotismo se faz existir por meio da do *torpe humor*, o qual mantém o ritmo excrementar do escarro que conduz a força vocal do referido poema. O verbo escarrar funciona como uma força ideológica categorizadora do metamiserismo, tendência que nos faz questionar se o mesmo é uma literatura, uma fase, uma escola e/ou um novo momento para a escrita moçambicana? Outros verbos se unem a estes questionamentos: maldizer, esmorecer, pulsar, solfejar e ser. As notas vocálicas destes verbos dão tom humorístico escatológico da guitarra movente e estimulante do escarro metamiserista. Neste sentido podemos nomear *Canção dos pobres* como um poema escarro metamiserista, logo para a literatura é uma forma poética, para uma fase é uma categoria, para uma escola é uma tendência e para um novo momento é uma ideologia. Sendo uma ideologia é uma possibilidade de abertura. Será?

Poesia é fechadura

Poesia é fechadura
com a autenticidade da chave
de dentro para fora
abre-se a porta dos sonhos
de fora para dentro
um homem com uma estatura mediana
e com uma tesoura na mão
bate agressivamente na porta
ah, é o cortador de sonhos que chega!

Deusa d'África

(Dores; D'África, 2023, p.58)

Deusa d'África, autora da relevante coletânea de poemas *A voz das minhas entranhas* (2014), traz no poema acima a possibilidade de ver mais uma vez algo que é um traço permanente na escrita de seus poemas: o feminismo afro-moçambicano, uma tendência estética e ideológica que

maximiza a contribuição da referida escritora para o metamiserismo. A fechadura funciona como um objeto de abertura, a conotação fálica da chave configura uma especulação onírica de liberdade, tão como a sugerida pela colonização, representada no poema pela tesoura. As metáforas que sugerem a fechadura, a chave e a tesoura marcam o metamiserismo no feminino. Abrir-se de fora para dentro e de dentro para fora é a nota rítmica da introspecção feminista incutida no poema. Fechar, abrir e cortar são os verbos que dão o tom metamiserista ao poema fechadura entregue por Deusa d'África. A estatura mediana do homem pode ser lida como uma possível crítica ao tamanho do colonizador frente ao universo africano. Os poemas de Deusa entregam em pequenos versos e pequenas estrofes uma diversidade abissal de interpretações. A autenticidade da chave é uma aziaga interpretativa a que nos submete a voz poética afro-feminista e metamiserista de Deusa d'África.

Fica para nós, reles leitores miseráveis e tão despreparados para uma poesia metamiserista, a tarefa de adentrar neste novo labirinto sugerido por Dom Midó das Dores e Deusa d'África. O Minotauro das Interpretações está solto nas linhas de todos os versos que compõem esta coletânea. Ler é uma missão política, literária e ideológica!

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Chapecó: Argos Editora, 2009.

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. *Cartografias contemporâneas: espaço, corpo, escrita*. 1 ed. Rio de Janeiro: 7 letras, 2015.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

D'ÁFRICA, Deusa. DAS DORES, Dom Midó. *Metamiserismo: uma nova escola literária*. Maputo: Alcance Editores, 2023.

FREITAS, Sávio Roberto Fonseca de. *Deusa d'África: uma voz feminista afro-moçambicana*. Abril – NEPA / UFF, [S. l.], v. 12, n. 25, p. 43–53, 2020.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Tradução de Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GLISSANT, Édouard. *Poética da Relação*. Tradução: Marcela Vieira e Eduardo Jorge de Oliveira. Editora Bazar do Tempo, 2021.

LEAL, Luciana Brandão. *Descolonizar a palavra: poesia moçambicana do século XX*. Curitiba: Editora UFPR, 2024.

NOA, Francisco. *A escrita infinita: ensaios sobre literatura moçambicana*. Maputo: Ndjira, 2013.

NOA, Francisco. *Uns e outros na literatura moçambicana: ensaios* – São Paulo: Editora Kapulana, 2017.

NOA, Francisco. *Perto do fragmento, a totalidade: olhares sobre a literatura e o mundo*. São Paulo: Editora Kapulana, 2015.

PINHEIRO, Vanessa Neves Rimbau. *A condicionante exógena e a homogeneização cultural: reflexões sobre a formação do cânone em Moçambique*. Gragoatá, Niterói, v.22, n. 43, p. 876-897, mai.-ago. 2017.

PINHEIRO, Vanessa Neves Rimbau. *Entre fronteiras marítimas e corpóreas: apontamentos sobre os rumos da poesia moçambicana contemporânea*. Revista Solettras, n. 36, p. 148–165, 2018.

PINHEIRO, Vanessa neves Rimbau. *Entre Áfricas e Ocidente: a formação do cânone literário em Moçambique*. Maputo: Alcance Editores, 2019.

NAÇÃO RIMA COM PERDÃO?

Terezinha Taborda Moreira

Na virada do século XX para o XXI, Wole Soyinka (1999) trouxe à baila uma reflexão perspicaz sobre o problema da memória e do perdão no espaço africano ao questionar se o Ocidente deve reparações aos povos de origem africana pelo processo secular de escravidão. O questionamento do escritor resultava da indignação que experimentara ao observar as audiências da Comissão da Verdade e Reconciliação da África do Sul, criada em 1996 com o objetivo de investigar e expor as violações de direitos humanos que ocorreram durante o regime de segregação racial, buscando a reconciliação entre as diferentes comunidades do país e, consequentemente, a reconciliação das raças. Para Soyinka, a atuação da Comissão permitia que os réus fossem interrogados como se não fossem criminosos, o que os isentava de qualquer ônus e, consequentemente, de assumir a responsabilidade por seus atos passados.

Soyinka lançava dúvidas sobre uma justiça que, para ele, se fazia absolvendo os culpados, que não precisavam apresentar, sequer, remorsos. E se indignava pela ausência de um ingrediente moral no processo que orientava a investigação sobre verdade e reparação, o que o levou a especular sobre a ausência, também nele, de um ingrediente material. Em função disso, o escritor desenvolve seus argumentos a favor de reparações históricas aos povos colonizados, argumentando que, sem um tipo de compensação material pelos crimes cometidos contra os povos africanos, o ressentimento e o ódio gerados pelas ações originais não seriam contidos. O escritor expressava sua crença de que processos geradores de desigualdade extrema, como os de escravização, nos quais um lado rouba do outro sua humanidade, somente podem ser superados por meio de alguma forma de expiação que permita à vítima exorcizar o passado. Isso porque “Reparations, we

repeat, serve as a cogent critique of history and thus a potent restraint on its repetition". (Soyinka, 1999, p. 83).¹

Embora o escritor não apresentasse formas de expiação eficazes para perturbar os padrões de repetição da história, sua reflexão já chamava a atenção para o complexo problema da reparação relativamente a um continente, e a sua diáspora, por séculos de exploração, parte dela gerada pelos próprios africanos. Talvez em função disso, as ponderações do escritor avancem em direção aos pressupostos da Negritude, especialmente formulados pela poética de Léopold Sédar Senghor. Especialmente na poética de Senghor, Soyinka identifica o que considera ser um equivalente literário da Comissão da Verdade e Reconciliação, a saber: o impulso filosófico que impele os africanos a encerrarem prematuramente suas agruras perdoadando seus agressores. Isso porque, para ele, a aproximação de Senghor à Negritude o encaminhou para a afiliação a uma ideia de mestiçagem pautada na assimilação da cultura francesa como apoteose da civilização humana. Esse assimilacionismo, segundo Soyinka, expressa o desejo dos escritores de abandonar o fardo da memória para abraçar a musa do perdão. No entanto, o escritor chama a atenção para o fato de que o poeta negro, seja o do continente ou o da diáspora, foi convocado a responder a esse desejo a partir de sua formação no colonialismo, no deslocamento e na autorrecuperação feita por meio de um ethos humanístico que, às vezes, enquadra a representação antes em um ato deliberado de fé do que em um dado cultural. O quanto esse ethos humanista deve orientar a criação poética continua sendo, segundo Soyinka, uma questão que se coloca para o escritor, já que, muitas vezes, a experiência comum africana pode ser interpretada tanto através dos prismas do pensamento tradicional, quanto daqueles vinculados aos próprios violadores da humanidade do continente. Por isso, o escritor adverte sobre a capacidade do continente africano de perdoar infinitamente quando nos lembra:

Unlike the theologian, who takes his voice from the realms of deities, the poet appropriates the voice of the people and the full burden of their memory. Where he invokes the gods and the ancestors (as in the case of Rene Depestre or Birago Diop), it is usually to make them serve the agenda of peoples, to execute their judgment on history and minister to

1. Tradução nossa: "As reparações, repetimos, servem como uma crítica convincente da história, evitando que ela se repita.

the pangs of their memory. The strategy of a poet-cum-theologian as, in a very special sense, Leopold Sedar Senghor may be considered, therefore serves as a bridge for the impulse that separates the memory-driven poet and the would-be transcendentalist over history. *To err is human, to atone, humane*, declares one: *to err is human, to forgive, African*, responds the other. Is a continent's humanity of such bottomless reserves that it can truly accommodate the latter? (Soyinka, 1999, pp. 21-22)²

A crítica à Negritude, feita por Soyinka, como também sua dúvida em relação à possibilidade de o continente perdoar infinitamente seus agressores, resulta de sua percepção de que a África tem sido representada como um passado contínuo, no qual valores do humanismo ocidental ainda se destacam em momentos históricos de países como Nigéria, África do Sul e Guiné Equatorial, dentre outros, nos quais o trauma da escravidão e do racismo, agora praticados pelos próprios africanos, alimentaria a reiteração, no presente, das desigualdades extremas experimentadas num passado colonial que, para ele, não teria sido superado. Para o escritor,

The crimes that the African continent commits against her kind are of a dimension and, unfortunately, of a nature that appears to constantly provoke memories of the historic wrongs inflicted on that continent by others. There are moments when it almost appears as if there is a diabolical continuity (and inevitability?) to it all that the conduct of latter-day (internal) slaverunners is merely the stubborn precipitate of a yet unexpiated past. The ancient slave stockades do not seem ever to have vanished; they appear more to have expanded, occupying indiscriminate spaces that often appear contingent with national boundaries. Thus, the role of memory, of ancient precedents of current criminality, obviously governs our responses

2. Tradução nossa: "Ao contrário do teólogo, que extrai sua voz dos reinos das divindades, o poeta se apropria da voz do povo e de todo o peso de sua memória. Quando invoca os deuses e os ancestrais (como no caso de René Depestre ou Birago Diop), geralmente é para fazê-los servir à agenda dos povos, executar seu julgamento sobre a história e ministrar às dores de sua memória. A estratégia de um poeta-teólogo, como, em um sentido muito especial, Leopold Sedar Senghor, serve, portanto, como uma ponte para o impulso que separa o poeta movido pela memória e o pretenso transcendentalista em relação à história. *Errar é humano, expiar é humano*, declara um; *errar é humano, perdoar é africano*, responde o outro. Será que a humanidade de um continente possui reservas tão infinitas que pode verdadeiramente acomodar estas últimas?"

to the immediate and often more savage assaults on our humanity, and to the strategies for remedial action. (Soyinka, 1999, p. 19)³

Diante dessa constatação, o escritor defende que a África não pode atravessar mais um século acomodando-se ao Ocidente, falhando em disciplinar seus próprios líderes e, conseqüentemente, deslizando entre uma verdade reconhecida relativamente à escravidão e uma reconciliação conveniente, sem fazer um autoexame rigoroso que lhe permita confrontar o colonialismo.

O debate levantado por Soyinka na virada do milênio traz elementos importantes para nossa reflexão sobre a encenação da nação nas escritas literárias africanas de língua portuguesa. Interessa-nos, em particular, o caso moçambicano, conforme o debate se apresenta na obra *O canto dos escravizados* (2017), da escritora Paulina Chiziane.

A escritora investe em uma escrita que tensiona modos de dominação – seja política ou cultural –, valoriza as práticas culturais e religiosas tradicionais, desvenda os mecanismos de controle da sociedade, critica a hipocrisia dos comportamentos burgueses que os consolidam, tudo em defesa da dignidade humana. *O canto dos escravizados* foi publicado, inicialmente, em 2017, pela editora da escritora, Matiko e Arte, em Maputo, e em 2018 pela Editora Nandyala, no Brasil. 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), a obra 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 e do colonialismo. Nessa memória espiralar, o passado e o presente se desdobram como reiteração de uma

3. Tradução nossa: “Os crimes que o continente africano comete contra os seus são de uma dimensão e, infelizmente, de uma natureza que parecem constantemente evocar memórias dos erros históricos infligidos àquele continente por outros. Há momentos em que quase parece haver uma continuidade diabólica (e inevitável?) em tudo isso, de que a conduta dos comerciantes de escravos (internos) modernos corresponde meramente a uma teimosa precipitação de um passado ainda não expiado. As antigas paliçadas de escravos não parecem ter desaparecido; parecem, antes, ter se expandido, ocupando espaços indiscriminados que muitas vezes parecem contingentes às fronteiras nacionais. Assim, o papel da memória, dos precedentes antigos da criminalidade atual, obviamente governa nossas respostas aos ataques imediatos e, muitas vezes, mais violentos à nossa humanidade, e às nossas estratégias de ação corretiva.”

história de dor e sofrimento da qual o eu-lírico ainda espera se afastar. A projeção, para o futuro, de uma liberdade da condição escrava ainda não conquistada, expressa a visão crítica de um eu-lírico que confronta a história, enquanto coloca em xeque a ideia de nação que caracterizaria o espaço moçambicano no presente, evidenciando sua condição ainda como por vir. Como 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 sua escrita 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”⁴; 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”⁵. 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

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

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

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 escrita, 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). A partir da escrita, o corpo negro irromperá nos poemas como memória do trauma da escravidão, projetando, no presente, uma história do colonialismo que colocará em xeque os pressupostos que poderiam orientar um pensamento nacionalista no espaço moçambicano/africano. Ao invés de território soberano, que compartilharia uma identidade cultural, histórica e política, o discurso do eu-lírico nos apresentará um espaço moçambicano/africano caracterizado pela subalternização que, historicamente, marcou o homem negro, seja no continente ou na diáspora.

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 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 in-

tegrar 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 literária.

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 generais, 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 desconstrói 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

Nas riquezas 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 mordças 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 explicita 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, registro e 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, pode ser lida como forma de resistência contra sistemas opressivos, como os processos de subalternização que mantém os sujeitos, especialmente o negro, em situação inferiorizada ainda na atualidade. Em função disso, a autora produz uma poesia de forte impacto social. No entanto, a forma de cantar de Chiziane assemelha-se à da “resistência pacífica”, conforme mostrado por Lívia 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 o 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 impulsionaria 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 escravidão do Egito
Louva ainda mais alto o Deus que libertou a África
Do colonialismo e escravidão 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 escravatura 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.

A ideia de perdão chama nossa atenção para a incidência do apelo do eu-lírico à figura divina, sendo essa expressa por meio de um enquadramento que a vincula, aparentemente, à metafísica judaico-cristã. Esse modo de referir-se a Deus aparece em vários poemas. A princípio, ele poderia sugerir um gesto de escrita que se assemelha àquela tendência comum aos escritores africanos, apontada por Soyinka, de interpretar a experiência africana tanto através dos prismas do pensamento tradicional, quanto daqueles vinculados aos próprios violadores da humanidade do continente. No entanto, a leitura atenta mostrará que também a construção da figura divina é objeto de ressignificação na escrita de Chiziane, que dissemina, ao longo da obra, percepções que plasam o divino no imaginário do leitor a partir de códigos semânticos que remetem tanto a princípios e crenças que norteiam a doutrina judaico-cristã, quanto a concepções da inteligência coletiva que atribuem uma essência espiritual a todos os seres, os quais se associam ao animismo. Essa ressignificação aparece, por exemplo, no poema abaixo, do “Livro IV - Transcendência”:

Gênesis

I
No princípio nós vivíamos no coração do paraíso
Porque Deus tinha todas as formas da natureza
Era o ar puro, o vento suave, fogo, mar e terra
Por isso demos um nome: o *Grande Espírito*

Nós acreditamos ainda que as árvores falam
Quem nunca ouviu o canto das árvores ao vento?
Não existe no universo um só elemento sem voz
Até o invisível grão de poeira fala a língua de Deus

II

Tínhamos sentimentos de adoração por todos os seres
Vivíamos em comunhão absoluta com a natureza
Pedíamos licença para caçar, cultivar e cortar uma árvore
Porque tudo era a mais sagrada representação de Deus

III

Vieram as cruzadas ensinar que Deus tem a forma humana
E o ser humano é superior à natureza que nasceu primeiro
Questionamos: como pode Deus ter a forma humana
Se Deus é criador e o homem, destruidor?

IV

Sacralizam a ilusão da grandeza humana
Estabeleceram hierarquias entre os seres
Promoveram a supremacia de uma só raça
E o resultado foi a colonização e escravidão

V

Trataram a natureza como propriedade privada
Transformaram o paraíso africano num inferno sem fim
Questionamos ainda: como se julgavam eles senhores e donos
De um universo que nem sequer sabem como Deus o criou?

VI

Deus construiu o arco-íris no alto dos céus
E na terra colocou pessoas de todas as raças
Porque cada ser humano é reflexo do outro
E a raça que se julga outra é complemento da tua

Não é erro nenhum acreditar que Deus tem todas as formas
Porque tudo veio dos céus e tudo emana energia divina
As pedras, as árvores, os animais e os astros têm o poder de Deus
Até a formiga bebendo o orvalho da madrugada tem o poder de Deus!
(Chiziane, 2018, p. 94-95)

A associação entre Deus e o *Grande Espírito*, que conteria, em si, todos os elementos da natureza - ar, fogo, água e terra -, garantindo que todas as formas, humanas e não humanas, vivessem em comunhão, contradiz a constituição atribuída ao divino pela doutrina judaico-cristã, que, como mostra o eu-lírico, a enquadra em duas perspectivas: humana e étnica, nesse caso, branca. O eu-lírico recupera o fato de esse enquadramento ter se tornado um dos pilares do processo de subalternização a que foram submetidos os sujeitos negros através da escravidão e da colonização. Contra essa subalternização, o eu-lírico afirma a relação de complementaridade existente entre os seres humanos, independentemente da origem étnica. O ato de fazê-lo, no entanto, opera-se dentro e a partir dos dispositivos da própria doutrina judaico-cristã, uma vez que reencontramos, na argumentação do eu-lírico, a recuperação de discursos e formas de representação que reafirmam noções como a da existência de um deus uno, a de que esse deus é todo poderoso, a de que ele constrói o mundo e as raças, a de que sua energia garante a vitalidade de todos os seres, motivo pelo qual todas as referências a ele aparecem em letra maiúscula. Esse modo de referir-se ao divino e de representá-lo não será lido, aqui, como contradição na escrita de Chiziane. Antes, será abordado como efeito da produção discursiva de um eu-lírico cuja memória se constitui a partir do trauma e da vulnerabilidade. Nesse caso, o eu-lírico se constrói como um sujeito submetido à difícil prova de integrar, em sua memória, recordações traumáticas.

Paul Ricoeur (1996) trata esse processo de integração do trauma na memória, tanto para pessoas quanto para comunidades, como uma oposição entre o que chama de “espaço da experiência” e “horizonte de espera”. Para o filósofo, a compreensão do espaço da experiência implica “entender as heranças, os traços sedimentados do passado, constitutivos do solo em que assentam desejos, temores, previsões, projectos, antecipações, que se destacam do fundo do horizonte de espera”. (Ricoeur, 1996, p. 2). O tempo presente teria “o papel de permutador entre o espaço de experiência e o horizonte de espera”. (Ricoeur, 1996, p. 3). Baseando-se nos estudos de Sigmund Freud, Ricoeur dirá que a dificuldade com a qual se depara o sujeito é a de encontrar coragem para fixar sua atenção sobre as manifestações mórbidas que estão em sua memória, a fim de extrair dela mecanismos que lhe permitam reconciliar-se com o passado. A esse processo

de mirar a memória de frente, Freud nomeia “trabalho de lembrança”, e Ricoeur compreende como “uso crítico da memória”. (Ricoeur, 1996, p. 4), explicando que ele será alcançado pela narrativização da memória. Para Ricoeur, a crítica da memória consiste “no cuidado em contar a outrem as histórias do passado, em contá-las também do ponto de vista do outro - outro, meu amigo ou meu adversário”. (Ricoeur, 1996, p. 4). O rearranjo do passado, que resulta do fato de ele ser contado ao outro, e do ponto de vista do outro, assume, para Ricoeur, importância decisiva quando se trata dos acontecimentos fundadores da História e da memória comuns. Isso porque o passado não pode ser mudado. Por isso, o trabalho de lembrança impele o sujeito para o perdão. A ação retroativa, que leva o futuro a apreender o passado, encontra apoio crítico “no esforço por contar de outra maneira e do ponto de vista do outro os acontecimentos fundadores da experiência pessoal ou comunitária”. (Ricoeur, 1996, p. 5). A ele Ricoeur associa uma outra noção freudiana: a do trabalho de luto. Este consiste em “desligar-nos por graus do objeto de amor - o qual é também objeto de ódio -, até ao ponto em que poderá ser de novo interiorizado, num movimento de reconciliação semelhante ao que opera em nós o trabalho de lembrança”. (Ricoeur, 1996, p. 6). Para Ricoeur, o perdão estaria no ponto de convergência entre o trabalho de lembrança e o de luto. Isso porque o perdão é contrário ao esquecimento, podendo somente se referir ao que pode ser lembrado: “o que deve ser destruído é a dívida, não a lembrança”, dirá Ricoeur (1996, p. 7). E mais, o perdão liga-se ao trabalho de luto, pois dirige-se “não aos acontecimentos cujas marcas devem ser protegidas, mas à dívida cuja carga paralisa a memória e, por extensão, a capacidade de se projectar de forma criadora no porvir”. (Ricoeur, 1996, p. 7). Assim, o perdão coloca em movimento a relação dialética entre o passado e o futuro: ao promover a ligação entre o trabalho de lembrança e o de luto, o perdão se apresenta como algo que se pede a outrem, nesse caso à vítima. Por isso, ele implica a generosidade, já que “entrar na atmosfera do perdão é aceitar medir-se com a possibilidade sempre aberta do imperdoável” (Ricoeur, 1996, p. 7). Ricoeur observa que essa perspectiva para pensar o perdão não significa que ele deva ser considerado apenas na dimensão teológica da existência, ou seja, vinculado a uma religião. Antes, o filósofo defende, com Hannah Arendt, que os efeitos do perdão sejam considerados na região do político, já que “na dimensão do político, o importante é destruir a dívida,

mas não o esquecimento”. Por isso, para Ricoeur, “o perdão, em virtude da sua própria generosidade, se revela ser o cimento entre o trabalho de memória e o trabalho de luto”. (Ricoeur, 1996, p. 8).

Nos poemas de Chiziane, como estamos observado, o ato de o eu-lírico se referir ao divino por meio da recuperação de discursos que reafirmam noções que explicam-no a partir do enquadramento da doutrina judaico-cristã, mais do que reiterar essa forma de pensá-lo, pode ser um mecanismo para contá-lo, inclusive, a partir da perspectiva do outro colonizador, ao qual o eu-lírico também se dirige em sua construção discursiva, incluindo o divino no processo de (re)leitura crítica da história que opera nos poemas. Nesse sentido, a presença do divino n’*O canto dos escravizados*, como também seu modo de construção, que oscila entre os preceitos do discurso religioso advindo da doutrina judaico-cristã e o animismo africano, será lida, aqui, como uso crítico de uma memória do discurso religioso, a qual pode ser pensada como fundadora de toda a opressão gerada pela escravidão e pela colonização.

Uma última observação que gostaríamos de fazer refere-se ao fato de o eu-lírico se construir em atitude de quem incita o sujeito africano a perdoar. Se, como diz Ricoeur, o perdão é algo que se pede à vítima, podemos nos perguntar o que levaria o eu-lírico construído por Chiziane, notadamente uma vítima da História que deseja (re)escrever, a incitar o sujeito africano ao perdão. Acreditamos que a resposta estaria na intenção mesma do eu-lírico de tornar sua escrita um uso crítico da memória. Se for assim, encontramos, nos versos *escravizados* de Chiziane, aquela dimensão política do perdão, defendida por Ricoeur, a qual considera importante destruir a dívida com o passado, mas sem permitir que ele seja esquecido. Nesse sentido, ao se dispor a conceder o perdão, inclusive antecipando-o, o eu-lírico expõe sua generosidade, mas, acima de tudo, demonstra sua profunda consciência sobre a urgência de se reescrever, ainda no presente, a história de exclusão da qual é vítima.

Assim, ao ordenar sua fala poética num discurso político de amor e perdão, o eu-lírico construído por Paulina Chiziane age como o poeta que “appropriates the voice of the people and the full burden of their memory” [tradução nossa: “se apropria da voz do povo e de todo o peso de sua memória”], conforme proposto por Wole Soyinka. Se o eu-lírico invoca os deuses e os ancestrais, “it is usually to make them serve the agenda of

peoples, to execute their judgment on history and minister to the pangs of their memory” [tradução nossa: “é para fazê-los servir à agenda dos povos, executar seu julgamento sobre a história e ministrar às dores de sua própria memória”]. (Soyinka, 1999, p. 22). E ele o faz não apenas com o objetivo de assegurar que a história não seja esquecida, mas também para garantir que ela não se repita.

REFERÊNCIAS

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.

CHIZIANE, Paulina. *O canto dos escravizados*. Belo Horizonte: Nandyala, 2018.

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 de junho de 2024.

RICOEUR, Paul. *O perdão pode curar?* Tradução de José Rosa. Revista Viragem, n. 21, 1996. Disponível em: <http://www.lusosofia.net/textos/paul_ricoeur_o_perdao_pode_curar.pdf>. Acesso em: 31 de agosto de 2024.

SOYINKA, Wole. *The burden of memory, the muse of forgiveness*. New York Oxford: Oxford University Press, 1999.

INDIVISÍVEL: MEMÓRIA, RESISTÊNCIA E RECONFIGURAÇÃO SIMBÓLICA DA NEGRITUDE NA LIBERDADE

Roberta Maria Ferreira Alves

LIBERDADE: ORIGEM NEGRA

O bairro da Liberdade, em São Paulo, consolidou-se como um dos principais símbolos da presença japonesa no Brasil, sendo comumente associado à difusão da cultura nipônica no país. Entretanto, essa trama hegemônica encobre camadas históricas anteriores que evidenciam a presença e a resistência negra no território, sobretudo nos séculos XVIII e XIX, quando o local abrigava o antigo Largo da Força — espaço de punição e morte de pessoas escravizadas. A obra *Indivisível: Uma história de Liberdade*, de Marília Marz (2020), propõe um resgate crítico dessa memória silenciada, expondo o processo de apagamento da história afro-brasileira e denunciando os mecanismos de invisibilização ainda em curso na configuração simbólica do bairro.

O problema que orienta esta pesquisa reside na forma como as diegeses urbanas e históricas têm sido construídas a partir de uma perspectiva eurocentrada, que marginaliza ou apaga as experiências e contribuições negras na constituição do espaço urbano paulistano. A pertinência do estudo justifica-se pela necessidade de revisitar esses discursos hegemônicos e promover uma leitura decolonial da cidade, compreendendo a arte contemporânea — especialmente a novela gráfica — como instrumento de resistência, reexistência e reconstrução da memória coletiva. A obra de Marz emerge, assim, como dispositivo político de reinscrição da história e afirmação da negritude enquanto presença constitutiva da nação.

Os objetivos desta pesquisa são: analisar novela gráfica como espaço de resistência e reconfiguração simbólica; compreender como a obra

em quadrinhos questiona o apagamento da presença negra no bairro da Liberdade; e discutir de que modo o hibridismo cultural se manifesta como estratégia estética e política de enfrentamento à narrativa colonial. O estudo ainda busca refletir sobre a relação entre memória, identidade e poder, observando como o discurso gráfico pode operar como contra-arquivo das memórias subterrâneas (Nora, 1984; Halbwachs, 1997).

Metodologicamente, a pesquisa adota uma abordagem qualitativo-interpretativa, ancorada na análise crítica do discurso e na leitura interseccional entre literatura, história e cultura visual. O *corpus* é constituído pela HQ *Indivisível: Uma história de Liberdade* e por materiais de apoio. O referencial teórico apoia-se em Aimé Césaire (1978) e Frantz Fanon (2008) para a discussão do colonialismo e da resistência; Paul Gilroy (2001) e Stuart Hall (2003) para a compreensão da diáspora e da identidade; além de Cida Bento (2022) e Lélia Gonzalez (2020) para o debate sobre racismo estrutural e memória afro-brasileira. Essa base crítica possibilita evidenciar como o texto de Marz contribui para reconstruir o imaginário social da Liberdade, transformando o espaço urbano em território de memória, luta e pertença.

UMA VOZ AMPLIADA PELO TRAÇO E UMA HISTÓRIA APAGADA

Marília Marz é uma proeminente ilustradora e quadrinista brasileira, cuja trajetória é notável pela interseção entre a análise do espaço urbano e a arte sequencial. Sua formação inicial em Arquitetura e Urbanismo pela Escola da Cidade forneceu a base para o olhar crítico sobre a cidade que se manifestaria em sua obra posterior. Essa base acadêmica foi enriquecida por um período de estudos na University of Oregon, nos Estados Unidos, através do programa Ciência sem Fronteiras. Foi nesse ambiente, particularmente na disciplina de *Comic and Cartoon Studies*, que Marz iniciou sua produção em quadrinhos.

A consolidação de sua carreira ocorreu com *Indivisível: Uma História de Liberdade*, que originalmente foi concebida como seu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) em 2017. A obra não apenas marcou sua transição para o campo dos quadrinhos, mas também lhe rendeu significativo reconhecimento. A obra aqui analisada foi vencedora do prêmio de publicações Des.Gráfica do Museu da Imagem e do Som (MIS-SP), finalista

do prêmio Dente de Ouro (2018), e indicada ao Prêmio HQ Mix 2020 na categoria Novo Talento - Roteirista. Posteriormente, foi publicada pela Editora Conrad (2020/2022) e obteve a distinção de ser aprovada no Plano Nacional do Livro Didático (PNLD) 2021. Marz colabora frequentemente com instituições culturais de destaque, como SESC, Instituto Moreira Salles e Itaú Cultural, e é reconhecida por abordar temas essenciais de identidade negra e a complexidade do colorismo em sua prática artística.

A novela gráfica de Marília Marz, constitui uma intervenção urbano-crítica e histórico-espacial, desafiando a percepção hegemônica do Bairro da Liberdade, em São Paulo. O enredo se desenvolve a partir da exposição da justaposição, frequentemente ignorada ou apagada, das culturas negra e leste-asiática (predominantemente japonesa) que compõem o território.

A estrutura formal da obra é, por si só, um elemento crítico central. A história é concebida em um formato *tête-bêche* (ou *dos-à-dos*), dividida em duas narrativas opostas que se iniciam em capas distintas e convergem apenas no centro. Essa disposição não é um mero artifício gráfico, mas um dispositivo narrativo que materializa a tese da indivisibilidade das histórias. Ao exigir que o leitor interaja fisicamente com o livro, virando-o para acessar a totalidade do enredo, Marz simula o esforço cognitivo necessário para reconhecer a complexidade multifacetada do espaço urbano.

O principal motor temático do enredo é o apagamento histórico da presença negra na Liberdade. Bento (2022) argumenta que existe um pacto implícito de manutenção do poder e dos privilégios por parte do grupo racial branco. Nesta análise, este pacto pode ser espacialmente interpretado como a engenharia do esquecimento. A substituição da memória do “Bairro da Força” (negro e escravizado) pela narrativa da “Colônia Oriental” (vista como exótica e moderna) serviu aos interesses de um projeto urbano e historiográfico de matriz branca que busca higienizar a cidade e relegar a história da escravidão e da resistência negra ao silêncio.

A história urbana de São Paulo, filtrada pelo pacto da branquitude, optou por realçar a história do imigrante bem-sucedido (o mito da Colônia Japonesa) em detrimento da história do povo escravizado e liberto. A obra, ao denunciar a indivisibilidade, rompe com esse pacto, forçando a visibilidade da base histórica negra que o projeto da branquitude tentou soterrar sob novas estéticas.

Diante disso, a primeira parte se dedica a resgatar o período em que o local era conhecido como Bairro da Força, um reduto de negros, escravos e libertos, e local de martírio, como o do soldado Francisco José das Chagas (Chaguinhas). Marz utiliza vestígios históricos, como a Capela dos Aflitos, para subverter a atual paisagem, saturada por uma iconografia oriental dominante, particularmente as lanternas vermelhas.

Em contraponto, a segunda explora a intensa imigração e apropriação cultural leste-asiática (japonesa) que se tornou o principal vetor de identidade do bairro a partir do século XX. A autora emprega recursos visuais que remetem ao caos e à saturação imagética da megalópole paulistana, questionando como a apropriação cultural e comercial pode, ironicamente, ofuscar as camadas históricas mais antigas e dolorosas.

Indivísivel funciona, assim, como um exercício de cartografia crítica. Ao traçar as conexões entre a escravidão do século XIX, a execução pública e a posterior “orientalização” do bairro, a obra denuncia um processo de re-hierarquização do espaço onde a experiência de vida do migrante (asiático) se sobrepõe e silencia a do ex-escravizado (negro). A “indivisibilidade” é apresentada como um imperativo ético: é impossível compreender a Liberdade contemporânea sem reconhecer e unir seu passado como território negro com sua identidade de colônia oriental. A obra oferece, portanto, uma contribuição substancial aos debates sobre memória urbana, pertencimento e a representação de identidades no contexto da metrópole brasileira.

Ao lidar com a questão da presença negra e seu apagamento, o texto dialoga com a crítica de Gonzalez à violência simbólica que invisibiliza a negritude. O fato de o texto ter que ser lido em duas partes para se encontrar (o conflito) reflete a própria experiência da identidade negra no Brasil, que é constantemente confrontada com o “não-lugar” e a negação de sua história no espaço público.

Embora a obra trate de culturas marginalizadas (negra e oriental) na metrópole, a teoria de Gonzalez (2020) reforça que a história negra, como matriz fundadora da brasilidade, é a mais fundamentalmente negada. A união efetuada no centro da publicação, sugere uma reconciliação crítica onde a memória negra deve ser o ponto de partida para qualquer análise da Liberdade, sob pena de perpetuar a “neurose cultural” diagnosticada por Gonzalez.

Essa indivisibilidade é bem acentuada nas páginas centrais da HQ:

Figura 1 O encontro das histórias



Fonte: (Marz, 2020, p.34 e p.29)

Esta página dupla representa a culminação do argumento crítico de Marília Marz, materializando a tese da indivisibilidade das histórias do Bairro da Liberdade. Ao mostrar o “FIM DA HISTÓRIA 1” e o “FIM DA HISTÓRIA 2” convergindo no centro físico do livro, a autora força o leitor a reconhecer a interconexão das narrativas que definem o espaço urbano. Não se trata de histórias separadas, mas de metades de um todo que só se completa na fusão.

A iconografia dominante ilustra essa síntese: duas figuras espelhadas, que remetem aos cães-leões guardiões (*Komainu*) da cultura do Leste Asiático. Esses símbolos, hoje onipresentes na iconografia turística do bairro, são apresentados em silhuetas escuras e fundidas, quase como sombras que se agarram uma à outra. Essa fusão gráfica sugere que o vetor cultural atualmente hegemônico (o oriental) não está isolado, mas sim inextricavelmente ligado e, em parte, construído sobre o passado silenciado e apagado.

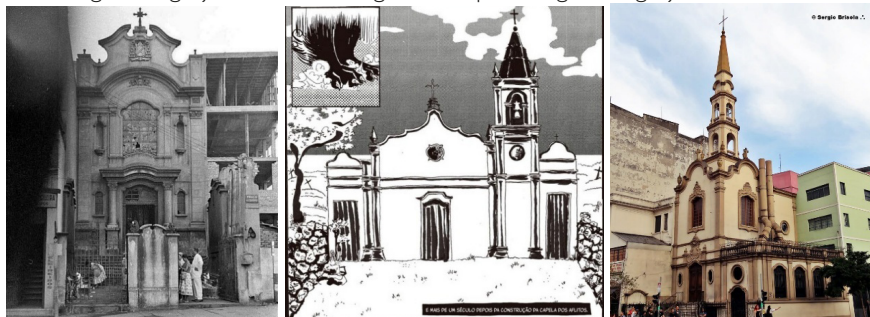
O fundo, com sua textura reticulada em tons de cinza, remete à estética dos quadrinhos e ao ruído visual da própria megalópole, conferindo um tom dramático e atemporal ao encontro. A inversão das figuras espelha a própria manipulação física que o leitor precisa fazer com o livro (*tête-bêche*), reforçando que a compreensão completa da Liberdade—como um palimpsesto urbano que abriga o Bairro da Força, as lutas de Chaguinhas e a imigração japonesa—exige a confrontação simultânea dessas camadas históricas. A imagem é, portanto, uma síntese gráfica da memória: ela mostra o que é visível (a iconografia oriental) inseparável do que é submerso (a história de resistência negra).

COLONIALISMO, RACISMO E APAGAMENTO HISTÓRICO

Aimé Césaire (1978), em seu *Discurso sobre o colonialismo*, evidencia como o colonialismo promoveu não apenas a exploração econômica, mas também um epistemicídio, apagando histórias, memórias e epistemologias não europeias. No contexto brasileiro, essa lógica se manifesta no silenciamento da presença negra em espaços urbanos como a Liberdade, onde a narrativa oficial exalta a imigração japonesa enquanto apaga o passado de dor e resistência negra. Em *Indivísivel*, a autora explicita esse apagamento por meio de cenas em que os personagens se deparam com um bairro estetizado, iluminado por lanternas e festivais, mas construído sobre ruínas simbólicas — as vozes de pessoas negras que ali foram torturadas, mortas e esquecidas. A autora, ao revelar o contraste entre o espaço turístico e o “Largo da Força” que subsiste na memória subterrânea, propõe uma cartografia afetiva da exclusão racial.

Observe a igreja Santa Cruz das Almas dos Enforcados sobre três pontos de vista diferentes:

Figura 2 Igreja século XX / Figura 2 Capela / Figura 2 Igreja atualmente



Fonte: (São Paulo Antiga, 2024; Marz, 2020, p. 11; Brisola, 2018)

Essa igreja tem uma história profundamente ligada à comunidade negra do bairro da Liberdade, que remonta ao período colonial e pós-abolicionista. Este espaço foi fundado e mantido por descendentes de escravizados e libertos, funcionando como local de culto, refúgio espiritual e centro comunitário para a população negra que enfrentava exclusão social, econômica e racial.

Ela foi erguida, inicialmente como capela dos aflitos, em um terreno que servia como ponto de encontro para os “enforcados” — escravizados que sofreram violência extrema durante o período colonial. Seu nome e localização refletem essas memórias de sofrimento, resistência e ancestralidade, que ainda são fundamentais para a identidade negra local.

Após a abolição da escravidão, a comunidade negra do bairro continuou a utilizar a igreja como espaço de protagonismo social e cultural, organizando festas religiosas, novenas e movimentos comunitários que reforçavam laços de solidariedade frente às desigualdades persistentes.

No século XX, com as transformações urbanas e a pressão por espaço na cidade, o bairro da Liberdade passou por processos de gentrificação e verticalização que começaram a diluir o caráter histórico e cultural do local. A igreja, como símbolo desse passado, sofreu abandono e modificação, refletindo o desinteresse institucional pela preservação da história negra.

A manutenção da igreja e a valorização da memória associada a ela são atos de resistência comunitária, essenciais para conter o apagamento simbólico e material da presença negra no tecido urbano.

Iniciativas culturais, como o texto de Marília Marz, recuperam essas histórias para as novas gerações, promovendo a conscientização sobre a importância da preservação da memória negra na cidade e criticando a gentrificação que apaga trajetórias fundamentais.

A batalha pela preservação da Igreja Santa Cruz das Almas dos Enforcados pode ser vista como parte de um movimento maior que busca reconhecimento, justiça histórica e visibilidade para comunidades e histórias marginalizadas.

Dessa forma, a igreja não é apenas um edifício; é um marco imprescindível para a construção da memória coletiva negra no bairro da Liberdade, simbolizando tanto a dor do passado quanto as resistências do presente diante do apagamento urbano.

Frantz Fanon (2008), em *Pele negra, máscaras brancas*, aponta os efeitos psicológicos e sociais do colonialismo, que impõe ao sujeito negro uma máscara de subalternidade, reafirmando estereótipos e negando sua agência histórica. Essa reflexão é visível no enredo quando a protagonista observa os símbolos japoneses como um verniz cultural que esconde a ancestralidade afro-brasileira. O silêncio das ruas e a ausência de marcas visíveis da história negra remetem à alienação descrita por Fanon: o sujeito é forçado a habitar uma cidade que nega sua própria memória. Marz transforma essa percepção em gesto político — o ato de lembrar torna-se resistência. Ao sobrepor imagens da antiga força às fachadas atuais, a artista desmonta o mito da harmonia cultural e evidencia a violência simbólica que estrutura o esquecimento coletivo. Assim, *Indivisível* encarna, visual e narrativamente, a denúncia fanoniana: a cidade colonial persiste quando a história negra é silenciada, mas se reconfigura quando o sujeito resgata o direito de narrar a si mesmo. Observe as duas capas da HQ:

Figura 4 1ª Capa / Figura 4 2ª Capa.



Fonte: (Marz, 2020, n.p)

As duas capas da HQ, constituem uma poderosa síntese visual e simbólica do projeto narrativo da autora, que propõe uma leitura crítica da história do bairro da Liberdade, em São Paulo, e de sua relação com o apagamento da memória negra. A obra, concebida para ser lida de ambos os lados, tem no centro um ponto de convergência — o encontro entre duas narrativas que se refletem e se interpenetram. Essa estrutura espelhada é, por si só, uma metáfora da indivisibilidade entre passado e presente, sugerindo que a Liberdade de hoje — marcada pela estética nipônica e pela cultura oriental — é resultado direto de um passado histórico afro-brasileiro que, embora silenciado, permanece entranhado nas camadas urbanas, culturais e simbólicas do bairro.

A capa vermelha de *Indivisível*, com a boca aberta em grito, simboliza a insurgência da memória e a recusa do esquecimento. O vermelho evoca dor e vitalidade, remetendo ao sangue derramado no antigo Largo da Força, palco de punições a pessoas negras escravizadas. A boca, entre humanidade e animalidade, representa o grito ancestral que rompe o silêncio colonial. O título reforça a indivisibilidade entre corpo, memória e território, enquanto a semiótica peirceana evidencia ícone, índice e símbolo na construção da resistência (Santaella, 2000).

A segunda capa, de fundo preto, contrapõe-se à vermelha ao transformar o preto em presença simbólica de ancestralidade, luto e resistência. O vermelho torna-se vestígio, sobrevivendo na escuridão. Se antes o grito explodia, agora ecoa — como memória que resiste ao esquecimento. Essa inversão cromática cria um jogo semiótico que reflete o movimento histórico: o exposto torna-se encoberto, mas nunca apagado. O silêncio da capa preta, assim, afirma-se como forma de resistência e permanência nas sombras.

O ponto de convergência da trama simboliza a tese central da obra: o presente é inseparável do passado. Marz transforma o suporte em linguagem, fazendo da estrutura física do livro um signo da indivisibilidade histórica e cultural. Independentemente do lado por onde se inicia a leitura, o leitor chega ao mesmo núcleo — o encontro entre memórias afro-brasileiras e orientais da Liberdade. O projeto gráfico torna-se, assim, metáfora da coexistência entre o visível e o oculto, o celebrado e o silenciado, o turístico e o traumático.

A tensão entre visibilidade e apagamento em *Indivisível* dialoga com Aimé Césaire (1978) e Frantz Fanon (2008). Césaire denuncia o epistemicídio colonial que apaga saberes e histórias não europeias, visível na narrativa urbana brasileira que silencia a presença negra. Fanon analisa os efeitos dessa exclusão, mostrando como o sujeito negro é levado a usar “máscaras brancas” para ser aceito. Na HQ, o bairro da Liberdade, coberto por símbolos orientais, torna-se metáfora dessa máscara: uma fachada que oculta dor e resistência. Marz expõe suas fissuras, revelando o passado negro como força viva que resiste sob o asfalto.

Assim, as duas capas, em conjunto com a estrutura reversível da HQ, expressam um mesmo princípio: o de que a memória não pode ser apagada, apenas disfarçada. A Liberdade de hoje, ainda que reconfigurada pelo tempo e pelo mercado, carrega em si as marcas da força, do cemitério e do corpo negro silenciado. O vermelho e o preto, o grito e o eco, o visível e o oculto formam um único signo: o da indivisibilidade entre as camadas da história, que se entrelaçam para compor o retrato vivo de um território onde o passado não morreu — apenas mudou de forma para continuar a gritar.

MEMÓRIA NEGRA EM TRÂNSITO NA LIBERDADE

Paul Gilroy (2001), em *O Atlântico negro*, concebe a diáspora africana como espaço transnacional de circulação cultural e resistência política. A identidade diaspórica, marcada pela travessia e pela memória colonial, permanece em movimento. Marz insere-se nesse horizonte ao reconstruir a memória afro-brasileira da Liberdade como parte desse fluxo atlântico. O bairro torna-se elo entre África, Brasil e Japão, configurando um território diaspórico de pertencimentos múltiplos. Assim, o espaço urbano é reconfigurado como arquivo vivo da diáspora, onde o apagamento histórico cede lugar à afirmação da memória.

Stuart Hall (2003) compreende a identidade cultural como processo histórico e relacional, marcada pela diferença e pelo poder. A identidade negra, formada na diáspora, está em constante reconstrução. Em diálogo com Hall e Gilroy, a HQ de Marz desmonta o mito da Liberdade como “bairro japonês”, denunciando o apagamento colonial. Suas imagens sobrepostas simbolizam a hibridização e transformam o território urbano em espaço de disputa simbólica, reafirmando a memória negra como parte indivisível da história e da identidade brasileira.

A Liberdade, em São Paulo, é um espaço urbano e simbólico atravessado por tensões de memória. Antigo território de populações negras escravizadas e cenário de suplícios, carrega marcas de dor e resistência. Com o tempo, esse passado foi silenciado pela narrativa dominante que associa o bairro à imigração japonesa. A obra de Marz evidencia criticamente esse apagamento histórico, revelando o conflito entre a origem negra da região e sua reconfiguração identitária contemporânea.

Acreditamos assim que o título *Indivisível* aparece como uma escolha profundamente simbólica e carregada de significado político e cultural, especialmente quando analisado à luz das tensões históricas e identitárias do bairro da Liberdade e das temáticas abordadas.

Primariamente, *Indivisível* sugere a impossibilidade de fragmentar ou separar as dimensões que compõem o bairro — em particular, reflete a inseparabilidade entre as memórias negras e as outras heranças culturais, como a cultura nipônica, que também está presente na região. Embora a historiografia oficial tenda a privilegiar a identidade nipônica da Liberdade, a obra reivindica, justamente, que a história negra e sua influência perma-

necem coesas, fundamentais e não podem ser apagadas ou relegadas a um espaço secundário.

Além disso, enfatiza a unidade da memória e da identidade negra que a HQ busca reafirmar diante dos processos de apagamento e silenciamento. Essa impossibilidade de divisão simboliza a resistência contra o fracionamento imposto pelo racismo estrutural e pelas dinâmicas de gentrificação urbana, que visam desarticular as comunidades negras e seus legados culturais. A negritude, nesse sentido, é apresentada como uma totalidade que resiste à segmentação e à invisibilização, comprometida com a rearticulação de uma identidade que engloba pertencimento, denúncia e empoderamento.

No plano epistemológico, conforme a discussão inspirada em Gilroy (2001), Hall (2003) e Césaire (1978), *Indivisível* também se configura como um projeto de produção cultural afrodiaspórica, onde as criações negras não são fragmentadas em estereótipos ou subalternidades, mas afirmadas em sua complexidade e pluralidade internas. A indivisibilidade remete, portanto, à construção de um espaço simbólico e discursivo onde as trajetórias negras coexistem como um bloco coerente e resistente às pressões que buscam diluir sua presença nos territórios urbanos e na esfera pública.

Assim, o título sintetiza a proposta da quadrinista em seu texto como manifestação artística e política: uma negritude que se recusa à divisão, ao apagamento e à marginalização; uma memória urbana que desafia a monoculturalidade hegemônica e se instala como força indivisível na trama contemporânea do bairro da Liberdade.

A convivência entre matrizes culturais africanas e japonesas na Liberdade configura um hibridismo complexo, que, segundo Stuart Hall (2003), não deve ser entendido como uma coexistência pacífica, mas como um campo de tensões e disputas simbólicas. A HQ evidencia esse cenário ao expor a ocultação intencional da matriz negra na narrativa oficial do bairro, revelando uma sobreposição cultural permeada por conflitos de representação e memória. Esse embate concentra-se na disputa pela legitimidade e visibilidade das histórias e identidades que sustentam o lugar, tornando o espaço urbano palco de práticas simbólicas que manifesto a marginalização e resistência dos grupos negros.

Indivisível configura-se como arte engajada que atua como espaço de memória e denúncia. A HQ resgata experiências negras de resistência e pertencimento, amplia representações da negritude e confronta estereóti-

pos. Ao centrar o protagonismo negro, rompe o silenciamento estrutural e se posiciona contra o racismo presente na sociedade e na produção simbólica urbana. Sua narrativa híbrida reconfigura simbolicamente o bairro da Liberdade, transformando-o em espaço plural que reconhece a presença negra como parte essencial de sua identidade. Esse gesto dialoga com Paul Gilroy (2001), para quem a produção cultural afrodiaspórica cria epistemologias próprias que subvertem narrativas hegemônicas.

A afirmação da negritude na HQ encontra um arcabouço teórico fundamental no pensamento de Aimé Césaire, que concebe a negritude como uma identidade política e estética capaz de resistir às forças de apagamento. Ao recuperar trajetórias e memórias negras, a autora constrói um espaço de resistência simbólica que contesta a invisibilidade histórica imposta ao povo negro. Além disso, a obra se insere em uma tradição afrodiaspórica de luta contra o esquecimento, diálogo enriquecido pelas reflexões de Frantz Fanon e Stuart Hall sobre memória e identidade. Para esses autores, a memória negra emerge como prática ativa de resistência e reconfiguração identitária, desafiando imagens de passividade e subalternidade historicamente associadas às populações negras.

Portanto, a análise crítica de *Indivísivel* e das transformações simbólicas do bairro da Liberdade evidencia que a disputa pela memória no espaço urbano transcende o simples reconhecimento histórico: trata-se de um embate político-cultural em que a negritude se impõe como força vital contra o apagamento, afirmando-se como presença indissociável da identidade do bairro, e revelando as tensões latentes entre memória, poder e representação na cidade contemporânea.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A HQ *Indivísivel: Uma história de liberdade*, de Marília Marz, constitui uma intervenção crítica significativa sobre a memória coletiva brasileira, ao revelar o apagamento da presença negra no bairro da Liberdade e ao resgatar narrativas de resistência historicamente marginalizadas. A obra evidencia como a arte gráfica pode atuar não apenas como registro estético, mas como ferramenta de preservação da memória, disputa simbólica e afirmação identitária, desafiando estereótipos e promovendo uma reconfiguração dos espaços urbanos enquanto lugares de memória viva.

Ao revelar o hibridismo cultural que caracteriza a Liberdade e ao romper com a narrativa hegemônica que a associa exclusivamente à cultura nipônica, Marz inscreve a presença negra como componente indissociável da história, identidade e patrimônio afetivo do bairro. Nesse sentido, a HQ amplia a compreensão sobre a história e a cultura afro-brasileira, destacando a centralidade das experiências negras no tecido urbano e social, e reafirma a importância de obras que rompem silêncios, resgatam memórias ocultas e oferecem novos olhares sobre processos históricos de exclusão e resistência.

Além disso, *Indivisível* funciona como convite à reflexão sobre a construção social da memória e da identidade coletiva, demonstrando que a visibilidade cultural negra não é apenas questão de reconhecimento, mas de justiça simbólica. A obra da quadrinista mostra que novelas gráficas podem ser instrumentos de insurgência cultural, capaz de desafiar hegemonias históricas, estimular diálogos intergeracionais e fortalecer uma consciência crítica sobre a pluralidade e complexidade da sociedade brasileira.

REFERÊNCIAS

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1978.

BENTO, Cida. *O pacto da branquitude*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

BRISOLA, Sergio. Igreja Santa Cruz das Almas dos Enforcados. *Descubra Sampa*, 2018. Disponível em: <https://www.descubrasampa.com.br/2018/05/igreja-santa-cruz-das-almas-dos-enforcados.html>. Acesso em: 30 set. 2025.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34, 2001.

GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Organização de Flávia Rios e Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HALBWACHS, Maurice. *La mémoire collective*. Paris : Albin Michel, 1997.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

MARZ, Marília. *Indivisível: uma história de Liberdade*. São Paulo: Conrad, 2020.

NORA, Pierre. *Les lieux de mémoire*. Paris : Gallimard, 1984.

SANTAELLA, Lúcia. *A teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas*. São Paulo: Pioneira, 2000.

São Paulo Antiga. São Paulo em preto e branco - Álbum II. *Facebook*, 2024. Disponível em: <https://www.facebook.com/saopauloantiga/posts/igreja-da-santa-cruz-das-almas-dos-enforcados-tamb%C3%A9m-conhecida-como-igreja-das-a/1022951949858509>. Acesso em 30 set. 2025.

REPRESENTAÇÕES FEMININAS E RESISTÊNCIAS EM “BALADA DE AMOR AO VENTO” DE PAULINA CHIZIANE

Áurea Regina do Nascimento Santos
Algemira de Macedo Mendes

Balada de amor ao vento, da escritora Paulina Chiziane, a primeira mulher a escrever romances em Moçambique, representa um marco na literatura moçambicana. Publicado em 1990, o romance foi o primeiro no país a tematizar o quotidiano do universo feminino, evidenciando aspectos socioculturais que denunciam o lugar secundário reservado à mulher. Esta obra apresenta a postura da escritora Paulina Chiziane na construção prática do perfil e do ideal do *segundo* sexo, usando o pensamento de Simone de Beauvoir.

Mais do que retratar a situação feminina em um Moçambique colonizado, Paulina Chiziane põe em discussão como as negociações transculturais e as mudanças de sistemas políticos apenas perpetuaram a submissão feminina, ao mesmo tempo em que, dando voz a essa personagem marginal da história do país, contribui para a reconstrução da identidade moçambicana no período pós-colonial. Concentraremos, neste estudo, em analisar tais aspectos e compreender como a autora os desconstrói em busca da reconfiguração da identidade nacional e da vitalização da presença feminina na construção do cenário histórico e cultural de Moçambique.

Nesse romance, não só a mulher tem direito à fala, como é possuidora de um discurso lógico e fluente. Ela – *a mulher* – na perspectiva de Paulina Chiziane –, tem o domínio satisfatório da linguagem na utilidade e necessidade de falar da sua situação, da sua vida ou daquilo que deseja. A mulher, na narrativa de Paulina Chiziane, não tem dificuldades de expressar os seus sentimentos. Assim, nessa expressão dos anseios da mulher, Paulina

Chiziane não tem dificuldades, deixa os seus personagens verbalizarem o que querem exprimir e realizar.

Ao considerarmos a literatura como manifestação da linguagem, a representação literária do discurso feminino coloca o sujeito que fala – os personagens como sujeitos do discurso – como seres históricos, que querem com o seu poder ideológico transformar o mundo ao seu redor.

Paulina Chiziane, como *mulher escritora*, ao narrar o feminino, com a sua maneira pensar, não chora sobre as tragédias femininas, mas desconstrói os valores explicitamente machistas, que são a base da sociedade moçambicana. Com a sua criatividade literária, a mulher é verdadeiramente autônoma e criadora da sua própria existência.

A autora recorre à dissolução das dicotomias do gênero [masculino e feminino], através da linguagem da mulher, para cumprir o objetivo de romper com as premissas da sociedade machista. Em Paulina Chiziane, há uma certa urgência para o melhoramento da situação da mulher. Essa urgência percebe-se no seu gênero discursivo que compõe a originalidade estilística.

Falei com mulheres, mas também conheço histórias já seculares. Esse problema da mulher se arrasta há muito tempo. As próprias mulheres, quando escrevem, muito poucas vezes se debruçam sobre os seus problemas como mulheres. Em Moçambique, como em qualquer parte da África, a condição da mulher, a sua situação, o tipo de oportunidades que tem na sociedade, o estatuto que tem dentro da família, na sociedade, é algo que de fato merece ser visto. Porque as leis da tradição são muito pesadas para a mulher. (Chiziane, 1994, p. 298)

Balada de amor ao vento insere-se no período colonial, com uma dicotomia acentuada entre o mundo tradicional, rural e o universo das cidades, contaminado pelos valores monetários e onde cada indivíduo está entregue à sua sorte. O romance aborda temas como o racismo, a assimilação, a subjugação de valores africanos aos valores europeus, a poligamia, as relações de subserviência não só no lar, mas entre nações e grupos étnicos.

A narrativa de *Balada de amor ao vento* ocorre em Gaza, a região mais machista de Moçambique, onde a mulher, além de cozinhar e lavar, para servir uma refeição ao marido tem de fazê-lo de joelhos.

Portanto, este livro traz o olhar do feminismo negro, que é diferente do feminismo branco, porque é muito mais trágico uma vez que a mulher

negra sempre foi muito mais oprimida e massacrada que a branca desde épocas imemoriais, embora fuja à luz da razão discutir gradações de violência.

A partir da leitura da obra da escritora, percebe-se a sua preocupação com o feminino, de um modo geral, e com a mulher moçambicana, em particular. A escritora demonstra conhecer em profundidade as demandas político-jurídicas e sociais relacionadas às mulheres de seu país, sem perder de vista questões histórico-culturais muito importantes, como a poligamia. Esta prática social está retratada no conjunto de sua obra. Algumas vezes, ela questiona a cultura imposta pelo colonizador.

Esta narrativa refere-se à saga dolorosa e inquietante da heroína, Sarnau, que viveu as desventuras de um amor, Mwando, que conheceu ainda na adolescência, mas que a trocou por outra, rica e cristã. Sarnau queria viver ao lado dele e não se importava em ser a sua segunda esposa. Mwando, por sua vez, totalmente assimilado à cultura ocidental cristã, prefere o casamento monogâmico.

Sabe-se que as manifestações materiais e discursivas de opressão da mulher, não apenas ocidental, vem de longa data e se relaciona a fatores de cunho sociológico, antropológico e psicológico, que envolvem aspectos relacionados à divisão social do trabalho e à própria procriação.

Simone de Beauvoir argumenta

[...] que a história nos mostrou que os homens sempre detiveram todos os poderes concretos, desde os primeiros tempos do patriarcado; julgaram útil manter a mulher em estado de dependência; seus códigos estabeleceram-se contra ela; e assim foi que ela se constituiu concretamente como Outro. (Beauvoir, 1980, p. 179).

As personagens femininas de Paulina Chiziane são totalmente cingidas à realidade moçambicana. São seres de fronteira entre a tradição e os sistemas culturais impostos pelos colonizadores. Sarnau, a mais doce personagem de Paulina, queria a liberdade para amar, o que lhe confrontava com a tradição, já que os casamentos são arranjos tendo em vista, primeiramente, o pagamento de lobolo.

Sabe-se que a realidade das mulheres dos países colonizados é bem diferente da realidade das mulheres dos países centrais. Daí o cuidado quando se teoriza sobre questões de gênero, tendo em vista que, se por um

lado, ainda hoje, as mulheres urbanas européias ou americanas ganham menos que os homens pelo mesmo trabalho realizado, por outro, as mulheres pobres do chamado terceiro mundo, onde se inclui a africana e a latino-americana, não apenas estão excluídas das benesses proporcionadas pelo desenvolvimento da ciência e da tecnologia, mas, muitas vezes, sequer conseguem alimentar seus filhos.

A história nos é contada pela personagem Sarnau, mulher marcada pelo amor e pelo abandono. Escrito em primeira pessoa, o romance caracteriza-se por um modo lírico de narrar, o que, segundo Inocência Mata, reforça o processo rememorativo. A narrativa tematiza a memória como veículo de revitalização identitária, no caso de *Balada de amor ao vento*, “uma memória individual que se confronta com os ditames de uma sociedade tradicionalista” (Mata, 2000, p. 136).

A personagem inicia a história já envelhecida, saudosa dos tempos de juventude, contrapondo-os com o seu presente, miserável. Ao questionar-se sobre a existência ou não do amor, Sarnau faz uma comparação da mulher com a terra, convidando o leitor a conhecer o universo feminino:

Tenho uma filha crescida que ainda estuda embora já tenha estudado muito. Um dia disse-me que a terra é redonda. Por fora é toda verde e lá no fundo tem um centro vermelho. Como o melão. Que a terra é a mãe da natureza e tudo suporta para parir a vida. Como a mulher. Os golpes da vida a mulher suporta no silêncio da terra. Na amargura suave segrega um líquido triste e viscoso como o melão. Quem já viajou no mundo da mulher? Quem ainda não foi, que vá. Basta dar um golpe profundo, profundo, que do centro vermelho explodirá um fogo mesmo igual à erupção de um vulcão (Chiziane, 2003, p.12).

A imagem comparativa da mulher com a terra, antes quase exclusivamente vinculada ao projeto nacionalista, vem agora carregada de subjetividade. É sobre a condição feminina no que diz respeito ao casamento, à poligamia, ao adultério que Paulina se põe a tratar. Com isso, uma personagem antes ignorada pelo discurso dominante ganha voz, reinscrevendo a história sob outra ótica. O foco agora são as relações de gênero estabelecidas no interior da sociedade, na busca de uma tomada de consciência de que essas relações desiguais são construídas socialmente.

Apesar de ter a estrutura de um romance, percebemos que Paulina cria uma espécie de *balada performática*, inovando esteticamente o gênero literário balada através de uma prosa poética que recupera a tradição oral das histórias contadas em volta da fogueira (Freitas, 2012, p. 47).

A linguagem é simples, apresenta uma estrutura sintática linear e as metáforas em muitas passagens acentuam os conflitos sociais e políticos, bem como entrelaçam as características da paisagem local com os sentimentos que permeiam as personagens (Valer, 2009, p. 2):

Emudecemos de repente. As mãos encontraram-se. Veio o abraço tímido. Trocamos odores, trocamos calores. Dentro de nós floresceram os prados. Os pássaros cantaram para nós, os caniços dançaram para nós. O céu e a terra uniram-se ao nosso abraço e empreendemos primeira viagem celestial nas asas das borboletas. [...] a maçã era ainda verde, por isso arrepiante.

Trincou um pouco e não me pareceu muito agradável; senti o doce-amargo das pevides e polpa e, lá do meu fundo, escorreu um fio de sangue que as águas do Save lavaram. mwando deu o primeiro golpe. Os nossos sangues uniram-se. Neste momento os defuntos que estão no fundo do mar festejam, porque eu hoje sou mulher. - *Agora, Mwando, tens que agradecer à minha defunta protectora pelo prazer que acabas de te dar. Oferece-lhe dinheiro, rapé e pano vermelho.* (Chiziane, 2003, p.17)

Ana Mafalda Leite (2003, p.78), tratando da relação entre questões coloniais e questões patriarcais, afirma que o tratamento dos temas sobre a mulher pressupõe uma visão alternativa e crítica em relação à visão construída por escritores-homens, sendo que a narrativa de gênero estabelece um diálogo crítico com a narrativa centralizada numa tradição masculina, permitindo, também, um alargamento temático, a partir de dentro, criando uma abertura no cânone literário, em formação.

Por sua experiência particular, Sarnau mostra-nos como a mulher é criada para servir ao homem, para suportar sua indiferença, sua agressividade, sua rejeição, como se isso fosse um fardo natural que a mulher deve carregar e aceitar. Em várias passagens do romance, a personagem narra não apenas os fatos que comprovam a desigualdade de gênero, mas também enfatiza o discurso produzido pelos mais velhos e, em especial, pelas mulheres. Ainda que seja a mais atingida com essas práticas, destaca-se, assim, que a mulher é a principal difusora dessa ideologia. Afinal, é

a ela atribuída a responsabilidade pela criação dos filhos. Em razão do seu casamento, Sarnau participa de um ritual de preparação no qual as mulheres de sua família juntam-se para dar-lhe o que a personagem chama de “conselhos loucos”:

As minhas mães, tias, avós, fecharam-me há uma semana nesta palhota tão quente e dizem que me preparam para o matrimónio. Falam do amor com os olhos embaciados, falam da vida com os corações dilacerados, falam do homem pelas chagas desferidas no corpo e na alma durante séculos, Sarnau, fecha a tua boca, esconde o teu sofrimento quando o homem dormir com a tua irmã mais nova mesmo na tua presença, fecha os olhos e não chores porque o homem não foi feito para uma só mulher (Chiziane, 2003, p. 44).

A mulher traz no corpo e na alma as marcas dessa submissão secular, tendo-lhe sido ensinada como suportar tais açoites. Embevecida pelo fato de casar-se com o futuro rei da sua tribo, Sarnau demora a compreender o que significam tais palavras, questionando-se pela insistência dos ensinamentos: “Mas por que a tristeza? Não será o casamento um acontecimento feliz?” (Chiziane, 2003, p. 46).

Quando ela própria vivencia essas práticas, Sarnau rememora os ensinamentos na busca de suportar, resignadamente, a sua condição. Ao ver o marido com outra em sua cama, corre para aquecer a água do banho do casal e, ao ser chamada, retorna pondo-se de joelhos perante o “soberano”, baixando os olhos “como manda a tradição”:

- A água está pronta?
- Sim, pai.
- Hum, parece que choraste. Morreu alguém?
Arremessou-me um violento pontapé no traseiro que me deixou estatelada no chão.
Minutos depois voltei à posição inicial. Enviou-me uma bofetada impiedosa que fez saltar um dente [...] (Chiziane, 2003, p. 56).

Para Paulina Chiziane, escrever um romance feminista é, certamente, uma forma de gritar contra um dos maiores problemas para a mulher moçambicana: a poligamia.

A poligamia é um tema frequente nas narrativas de Paulina Chiziane. Suas protagonistas sempre expõem sua insatisfação sexual e política em relação a este sistema matrimonial moçambicano, o que se reflete literariamente em monólogos, e narrativas de experiência que marcam ainda mais o registro das peculiaridades femininas de Moçambique.

Oh, amargas recordações. Que solidão, que tristeza, a vida para mim já não tem sentido. A angústia habita o meu mundo, mas este marulhar das ondas acalenta-me, anima-me, ressuscita-me, a manhã está vestida de amor, os peixes amam-se, os caranguejos amam-se, as moscas amam-se, até os caracóis se amam, só eu é que amo em sonhos, rebolando solitária no leito vazio, nestas noites frias de Junho, enquanto o meu marido se esfrega sobre mil tatuagens, noite aqui, noite ali, semana aqui, semana acolá. [...] Passam já dois anos que eu espero minha vez mas ele não vem. Sou a melhor cozinheira, cada dia faço o máximo para agradar, e quando chega o meio-dia, prova minha comida e diz logo que não tem sal, não tem gosto. Quando chega a noite e reclamo, diz que é porque não tomei banho. Vou ao banho e volto, inventa que a cama tem cheiro de urina de bebê. Quando argumento, vomita-me um discurso degradante que não ousou repetir. Ah, maldita vida de poligamia, quem me dera ser solteira, ou voltar a ser criança. (Chiziane, 2003, p.78)

No artigo “A escrita no feminino e a escrita feminista em *Balada de amor ao vento* e *Niketché*, uma história de poligamia”, Patrícia Rainho e Solange Silva afirmam que em *Balada de amor ao vento* não há questionamento da condição da mulher na sociedade moçambicana, restringindo-se a uma escrita no feminino:

[...] a personagem [Sarnau] não se questiona quanto a certos valores instituídos e se estes limitam ou não as suas escolhas enquanto mulher. Existe apenas a narração de toda uma vida no feminino, através de Sarnau, que é preenchida com o legado cultural da oratura moçambicana e um ‘passeio’ pela vida cultural de Moçambique em tempo colonial através daquela personagem feminina, criada por Paulina Chiziane (Rainho & Silva, 2007, p. 523).

A autora questiona determinadas posturas patriarcais de algumas etnias do sul moçambicano, como, por exemplo: a mulher como sendo propriedade e objeto do marido; a subserviência feminina em relação aos

caprichos dos homens; o respeito ao matrimônio poligâmico e suas permissividades para o homem, ou seja, a formação de outras famílias; a configuração do amor não como um sentimento, mas uma anestesia frente à má conduta viril masculina.

Definir toda a condição social apresentada no referido livro como apenas um relato da vida cultural de Moçambique parece extremado reducionismo quanto ao discurso construído em *Balada de amor ao vento*. Mesmo que Sarnau não questione explicitamente os valores instituídos pela sociedade na qual está inserida, podemos, sim, identificar a discussão da submissão feminina, o modo como tanto a poligamia como a monogamia submetem a mulher aos interesses masculinos e aos da sociedade em geral, a influência dos mais velhos na vida dos mais novos, a questão da assimilação, a negociação estabelecida entre a cultura tradicional e os diferentes discursos históricos conservando o controle patriarcal exercido sobre as mulheres.

O fato de a narradora ser uma personagem iletrada que vive em um território ainda colonizado também deve ser considerado. A autora utiliza um tom irônico e satírico para narrar os acontecimentos que indicam a medida da consciência crítica das escolhas narrativas. O trecho citado anteriormente, por exemplo, em que o marido utiliza-se de ironia para debochar da mulher por seu suposto ciúme, seguido de um pontapé no “traseiro” e uma “bofetada impiedosa” que lhe faz “saltar um dente” não pode ser encarado como simples narração de uma vida no feminino, é também denúncia da realidade da mulher em África. O próprio questionamento que Sarnau se faz sobre o casamento ser ou não um acontecimento feliz aponta para a reflexão sobre a insatisfação da mulher, sobre a desigualdade da relação nessa instituição, além de outros momentos presentes ao longo do romance que despertam tais discussões.

Há várias passagens em que a personagem se enxerga como uma mercadoria. Sarnau assim descreve o momento da negociação do seu lobolo, embalado pelo mugir das trinta e seis vacas que constituiu o seu pagamento:

[...] Fazem-se cumprimentos e discursos; dinheiros tilintam. Coloca-se na esteira a cabaça de rapé e o pano vermelho; exibem-se peças de vestuário, pulseiras, colares, meu Deus isto é uma feira, eu estou à venda. (Chiziane, 2003, p. 38)

O discurso de uma de suas sogras também surpreende, com um tom que desumaniza as esposas no casamento polígamo: “[...] Nós estamos aqui a mais, para aumentar o número de cabeças neste curral, e dar o nosso esforço nas *machambas*, apanhar com os feitiços das outras, o que é que nós somos?” (Chiziane, 2003, p. 53). Porém, não é só na relação poligâmica que a mulher sofre. Sarnau também se torna vítima da monogamia.

No início da sua juventude, apaixona-se por Mwando, que ela diz ser “um rapaz diferente, fala bem, conversa bem e tem cá umas maneiras!...” (Chiziane, 2003, p.15). Mwando tem, na verdade, características de um assimilado, estuda para formar-se padre e, como cristão, defende a monogamia. Ambos se apaixonam e vivem um romance, mas Mwando deixa-a para estabelecer um casamento monogâmico com Sumbi, mesmo ao saber que Sarnau encontrava-se grávida. Já na sua maturidade, após ter abandonado seu marido polígamo e ser deixada pela segunda vez por Mwando, Sarnau engravida de outro homem que também não reconhece o filho por se dizer cristão:

Sou tão feliz com os meus dois filhinhos. O Joãozinho também não tem pai. O homem soube encher-me a barriga para abandonar-me logo em seguida. O pai afasta-o da sua mesa, não o deixa conviver com os outros irmãos, diz que é por ele ser casado e para mais não fica bem a um cristão dar a entender que tem filhos por aí. Mwando também é cristão, mas abandonou-me com uma criança no ventre. Ser cristão é uma coisa, mas a perversão e o afastamento dos deveres paternais porque se é cristão, é coisa que ainda não entendo bem. (Chiziane, 2003, p. 137)

Mesmo após as suas “baladas de amor” com Mwando, Sarnau atravessou a juventude, experimentando todas as contradições do universo feminino moçambicano, sem perder as esperanças de ser feliz.

Podemos observar que, para Paulina, escrever é também denunciar injustiças e dar voz a quem quase não a tem, que são as mulheres. É refletir sobre os traumas da colonização, da escravidão e das guerras. É também pensar em projetos de reconstrução nacional e da vida comunitária. É pensar nos espaços cidade e aldeia, passado e presente. Espaços e tempos que se polarizam e se interpenetram, principalmente a partir de uma instituição africana muito forte que é a família.

Notamos que a leitura do feminino em Moçambique, a partir desta obra da escritora Paulina Chiziane, requer, além do estudo das idéias feministas pós-coloniais - que privilegiam as reflexões de raça e gênero, cidadania e identidade - uma pesquisa acerca das práticas sociais e culturais das diversas etnias que habitam o território moçambicano, abrangido pelo vasto espectro ficcional da obra da autora. Esta leitura requer ainda um maior conhecimento acerca de aspectos antropológicos e historiográficos do país e a disposição de percorrer caminhos nem sempre seguros, já que as fontes são, em última instância, também interpretações, nem sempre de vivências e experiências.

As personagens de Paulina são “forjadas” e “temperadas” na e pela dor, o que nos permite afirmar que as ações desenvolvidas por elas, por um lado, representam os sofrimentos, os desejos e as angústias das mulheres moçambicanas, mas também as crenças e esperanças de dias melhores.

Paulina Chiziane, em sua escrita feminina, não se limita apenas à ficção, mas à reinvenção de registros de uma série de experiências pessoais e coletivas que lhe permitem, muitas vezes, organizar o discurso de suas personagens em primeira pessoa para dar visibilidade à condição feminina moçambicana em uma sociedade que é regida, principalmente no sul de Moçambique, por forças masculinas. Tal atitude é também uma forma de preencher o vazio e minimizar a incompreensão que se ergue à sua volta e das demais mulheres que desafiam os cânones sociais.

Na esteira deste pensamento, discutir questões relativas à mulher torna-se, além de um exercício literário, um motivo instigante para se refletir mais sobre a condição feminina em Moçambique.

Assim, esse romance escrito pela mão feminina, constituído pelo olhar feminino, ou seja, com características de autoria feminina marca, de forma especial e emocionante, os aspectos que cruzam os elementos da natureza, os valores religiosos, a organização política e social de uma cultura e os sentimentos femininos que se esfacelam e se reconstroem continuamente em busca de uma representação do “eu feminino” em meio a uma sociedade de cultura poligâmica e patriarcal.

REFERÊNCIAS

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. São Paulo: Difel, 1980.

CHIZIANE, Paulina. *Balada de amor ao vento*. 2 ed. Lisboa: Editorial Caminho, 2003.

CHIZIANE, Paulina. *Entrevista*. Disponível em: <http://www.maderazincotropical.com.mz/edicIII/entrevista/paulina.htm>, acesso em: 01 de nov. de 2014.

CHIZIANE, Paulina. *Entrevista*. In: CHABAL, Patrick. *Vozes Moçambicanas. Literatura e Nacionalidade*. Lisboa; Veja, 1994, p. 292-301.

FREITAS, Sávio R. F. de. *A condição feminina em Balada de amor ao vento, de Paulina Chiziane*. Tese (Doutorado em Letras). João Pessoa: UFPB, 2012. 171p.

LEITE, Ana Mafalda. *Paulina Chiziane: romance de costumes, histórias morais*. In: *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Lisboa: Colibri, 2003. p. 75-87.

MATA, Inocência. *Paulina Chiziane: uma coletora de memórias imaginadas*. In: *Metamorfoses*. Lisboa: Edições Cosmos, 2000.

RAINHO, Patrícia e SILVA, Solange. A escrita no feminino e a escrita feminista em *Balada de amor ao vento* e *Niketché*, uma história de poligamia. In: MATA, Inocência; PADILHA, Laura (org.) *A mulher em África: vozes de uma margem sempre presente*. Lisboa: Colibri, 2007

VALER, Salete. *Balada de Amor ao Vento: a enunciação do “eu feminino” em uma sociedade patriarcal e poligâmica*. In: *Revela – Revista Eletrônica da FALS (UFSC)*. Ano II, nº 4, 2009. p. 1-17.

SOBRE OS ORGANIZADORES

Celiomar Porfírio Ramos

Pesquisador visitante na Universidade do Estado do Amazonas (UEA). Doutor em Estudos Literários pela Universidade do Estado de Mato Grosso (2022); Mestre em Sociologia pela Universidade Federal do Estado de Mato Grosso (2024); Mestre em Estudos de Linguagem pela Universidade de Mato Grosso (2016); graduado em Comunicação social - habilitação em Jornalismo - UFMT (2014); graduado em Letras - habilitação em Português e Literatura da Língua Português - UFMT (2009). Segundo secretário da Associação Internacional dos Estudos Literários e Culturais Africanos (AFROLIC), GESTÃO 2024-2026. Atualmente é técnico em secretariado da Universidade Federal de Mato Grosso. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura afro-brasileira.

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/8734803201063388>

Algemira de Macedo Mendes

Professora Associada IV da Universidade Estadual do Piauí e Emérita da Universidade Estadual do Maranhão, atuando na Graduação e no Mestrado em Letras da UESPI/UEMA. Doutorado em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, com estágio de doutorado sanduíche em Coimbra-PT. Mestrado em Teoria Literária pela UFPE. Com dois Pós-doutorado em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa pela Universidade de Lisboa e pela UFRJ. Coordena o Núcleo de Estudos Literários Piauienses NELIPI e Núcleo de Estudos Literários e Gênero NELG (UESPI). Bolsista de produtividade do CNPQ/PQ2. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas Feminina e Africanas de Língua Portuguesa, História da Literatura. Possui várias publicações de livros, e artigos em periódicos nacionais e internacionais. É membro do conselho editorial da EDUESPI e da Letras em Revista e da diretoria da AFROLIC.

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/9640006031037348>

Marinei Almeida

Possui Doutorado (2008) e Mestrado (2002) em Letras (Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa), pela Universidade de São Paulo - USP. Especialização em Literatura Brasileira pela Universidade Católica de Minas Gerais - PUC-BH (1998). Graduação em Letras (Língua Portuguesa e Inglesa e suas respectivas Literaturas), pela Universidade do Estado de Mato Grosso - UNEMAT (1996). Realizou Estágio de Pós-Doutorado na Universidade de Lisboa/UL (2018/2019) em Literatura Africana sob supervisão da Profa. Dra. Ana Mafalda Leite. É professora (desde 1997) na Universidade do Estado de Mato Grosso. Docente Permanente dos Programas de Pós-Graduação Mestrado/Doutorado: Estudos Literários - PPGEL/UNEMAT, na linha Literatura e Vida Social nos Países de Língua Oficial Portuguesa, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (PPGEL) da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), na área dos Estudos Literários (Linha: Literatura e realidade social) e no Programa Profissional em Letras - ProfLetras/UNEMAT (nível mestrado). Foi professora visitante da Universidade Federal de São Carlos (UFSCAR), pelo Departamento de Teoria e Práticas Pedagógicas e pelo NEAB- Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros (2017/01). Faz parte da Diretoria do GELCO - Grupo de Estudos de Linguagem do Centro-Oeste - 2023-2024; Esteve à frente da Assessoria de Cultura da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão (UNEMAT) e atuou como membro do Conselho Estadual de Cultura do Estado de Mato Grosso - CEC/MT (Ato N. 4.411/2015- 2016-2018) e do Conselho Municipal de Turismo de Cáceres-MT (COMTUR-2016-2018); Membro da Diretoria da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística - ANPOLL (2016-2018). Coordenadora do Projeto de Pesquisa “O mal-estar no contemporâneo: Literatura, História e outros saberes em tempo de emergência” - 2025/2026 (UNEMAT - Edital n. 013/2024). Atualmente exerce a função de Diretora de Programas de Pós-graduação Stricto Sensu na Pró-reitoria de Pesquisa e Graduação da UNEMAT -PRPPG, Portaria n. 2646/2022; Vice- coordenadora Centro de Estudos e pesquisas em Literatura CEPLIT (Portaria UNEMAT 2435/2022 - período de 2021 a 2025). É presidenta da Associação Internacional de Estudos Literários e Culturais Africanos - AFROLIC - Gestão 2024-2026. Possui várias publicações envolvendo temas de interesse e pesquisas em livro, artigos publicados em revistas e capítulos de livros.

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/9246658373031683>

SOBRE OS AUTORES

Maria Nazareth Soares Fonseca

Professora Emérita da FALE/UFMG, a partir de 07/04/2025. Doutora em Literatura Comparada pela UFMG, com cursos de atualização e estágio sanduíche na Université de La Sorbonne Nouvelle, Paris (1982 -1983 1992). Professora Adjunta FALE/UFMG (1976 1994.) Coordenadora Curso Pós-graduação Convênio PUC Minas ECA (UFRJ) (1998 2002.) Diretora da Editora da PUCMINAS (2002 2005). Professora Adjunta da PUC Minas (1995 2018). Coordenadora da área das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa (1995 2018). Prêmio CAPES de Tese - 2008 pela orientação da tese “O Atlântico em movimento: travessia, trânsito e transferência de signos entre África e Brasil na poesia contemporânea em língua portuguesa” de Prisca Agustoni de Almeida Pereira, ganhadora do Prêmio CAPES, área Letras, em 2008. Pesquisadora do CNPq. Coordenadora do Grupo de Estudos Estéticas Diaspóricas, período 2010 a 2022. Autora dos livros: Brasil Afro- Brasileiro (2000); Poéticas afro-brasileiras (2003); Literaturas Africanas de Língua Portuguesa: percursos da memória e outros trânsitos (2008), Mia Couto: espaços ficcionais (2008). Literaturas africanas de língua portuguesa: mobilidades e trânsitos diaspóricos (2015). Coorganizadora do volume 4 da coletânea Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica (2011). A partir de 2020 coordena o literÁfricas, aba abrigada no site literafro/UFMG.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3709585976998605>

]

Carmen Lucia Tindo Ribeiro Secco

É pesquisadora PQ- nível 1 A do CNPq desde 22/12/2023. Professora Emérita da Universidade Federal do Rio de Janeiro-UFRJ a partir de 25 de maio de 2023. Aposentou-se como Professora Titular de Literaturas Africanas em 31 de janeiro de 2022. Continua a atuar na Pós-Graduação, pesquisando, ministrando disciplinas e orientando no Programa de Pós-

-Graduação em Letras Vernáculas da UFRJ, na área das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Possui graduação em Português-Literaturas pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1970), mestrado em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1976) e doutorado pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1992). Pós-Doutorado na UFF com estágio na Universidade Politécnica de Moçambique (2009-2010). Cientista de nosso Estado da Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do RJ (FAPERJ) de 1916 a 1919 e de 1919 a 2023. É pesquisadora colaboradora do CLEPUL na Universidade de Lisboa. Foi 2 vice-presidente (gestão 2016-2019) da Associação Internacional de Estudos Literários e Culturais Africanos (AFROLIC). É pesquisadora e consultora ad hoc do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico (CNPq). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Realiza pesquisas voltadas para as relações entre a cultura e as literaturas africanas de língua portuguesa, com especial interesse pela poesia de Angola, Moçambique, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe e Cabo Verde, bem como pelas relações entre cinema, literatura, afeto e pintura. É membro da Comissão de Honra da Fundação Fernando Leite Couto, em Moçambique, e membro correspondente da Academia Angolana de Letras. De suas inúmeras publicações, destacam-se *A magia das letras africanas*, com terceira edição, revista e ampliada em 2021; *Afeto poesia. Ensaio e entrevistas: Angola e Moçambique*, 2014; *Pensando o cinema moçambicano* (2018) e *CineGrafias moçambicanas: memórias crônicas ensaios* (2019), tendo sido essas duas últimas publicações financiadas pela FAPERJ. Em 2022, publicou o livro *CineGrafias Angolanas: memórias reflexões* com apoio financeiro da FAPERJ e do CNPq. É editora-chefe da Revista *Mulemba*, periódico voltado para as Literaturas Africanas, apoiado pelo PPGLEV-UFRJ. Meu Orcid: 0000-0002-6649-2971
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1817695469772873>

Raimundo Silvino do Carmo Filho

Possui graduação em Letras Português pela Universidade Estadual do Piauí - (UESPI), 2011. É pós-graduado em Literatura e Estudos Culturais pela Universidade Estadual do Piauí - (UESPI), 2013. Tem mestrado em Literatura, Memória e Cultura, também pela Universidade Estadual do Piauí - (UESPI), 2016. É doutor em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras - PPGEL - da Universidade Federal do Piauí - (UFPI), 2021-2024. É professor adjunto da Universidade Estadual do Piauí - UESPI. É professor do

Mestrado Acadêmico em Letras da Universidade Estadual do Piauí - PPGL. É Vice-Coordenador do Grupo de Estudos e Pesquisas Afro (NEPA/UES-PI). É Coordenador Executivo da Especialização em Literaturas, Histórias e Culturas Afro-brasileiras, Africanas e Indígenas (08.08.2025 a 20.11.2026). Tem experiências na área de educação, com ênfase na literatura brasileira, atuando principalmente nos seguintes temas: Afrodescendência, Literatura de Autoria Negra das Américas, Africanidades e Diáspora Negra. Investiga a Literatura de Autoria Negra das Américas e a obra de Oswaldo de Camargo sob a ótica da Ante-humanidade, do Biorracismo, da memória, da identidade e da etnia. Ainda pesquisa Cadernos Negros, Quilombhje e os Movimentos Negros no Brasil. É o formulador e criador das categorias linguísticas, semânticas e crítico-literárias: Ante-humanidade e Biorracismo. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1738208103616217>

Simone Caputo Gomes

Professor(a) Sênior de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa e Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo (USP). Pós-Doutoramentos (5) realizados, respectivamente, na Universidade de Aveiro, na Universidade de Lisboa (2), na Universidade de Coimbra e na Universidade Jean Piaget de Cabo Verde, nas áreas de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa e Poesia Portuguesa Contemporânea. Condecorações: Medalha do Vulcão de Primeira Classe, condecoração outorgada pelo Presidente da República de Cabo Verde em 4 de julho de 2007, por decreto número 8/2007; Cavaleiro (Grau) do Quadro Suplementar da Ordem de Rio Branco da República Federativa do Brasil, condecoração outorgada pelo Ministério das Relações Exteriores/Presidência da República, 2021). Dignidades: Prêmio Griots 2024, Universidade Federal do Rio Grande do Norte; Homenagem ABRAPLIP 2023; Comenda Oxum Muiwá, outorgada pela Universidade Estadual da Bahia (UNEB), 2010. Designada como Membro Honorífico da Academia Cabo-verdiana de Letras, pelo Plenário da ACL, 09/11/2013. Membro da Cátedra Eugénio Tavares, da Universidade de Cabo Verde. Membro Benemérito da ALAIM (Academia Livre de Artes Integradas do Mindelo, Cabo Verde), Cadeira D4. Membro fundador do PEN Clube de Cabo Verde. Coordenadora dos convênios internacionais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo com as Universidades de Cabo Verde, Unipiaget e do Mindelo, todas da República de Cabo Verde. Conselheira (Assessora), junto à Associação de Escritores Cabo-verdianos (AEC), para

a criação da Academia Cabo-verdiana de Letras (fundada em 2013), bem como para desenvolvimento de projetos comuns relativos aos escritores cabo-verdianos no âmbito da AEC e da Academia. Foi assessora FAPESP, CAPES e Pro-Ciência UERJ; internacionalmente, assessora das Universidades de Harvard, Michigan, Minnesota e King's College. Atuou na área de Educação, com ênfase em Consultorias de Língua Portuguesa e Literatura/Redação realizadas para o Ministério da Educação e Cultura-INEP, tendo como objeto os Exames de Avaliação em Larga Escala. Coordenadora Geral da Construção de Temas e Correção da Redação - Exame Nacional do Ensino Médio - ENEM - pela Fundação Cesgranrio - INEP/ MEC, nos anos de 2001, 2002 e 2003. Coordenadora da área de avaliação da Escola Nacional de Seguros por 2 anos.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4363363545701714>

Norma Sueli Rosa Lima

Professora do Departamento de Letras da UERJ de São Gonçalo e desde 2022 Procientista UERJ. Coordenadora do Mestrado Profissional em Letras (PROFLETRAS) e docente permanente do Mestrado e do Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística (PPLIN). É líder do Grupo de Pesquisa UERJ/CNPq Brasil, Cabo Verde: Literatura, Educação e História. Organizadora da bibliografia sobre a Literatura Cabo-verdiana em português, a convite do Instituto Camões e da Universidade Eduardo Mondlane. Integra a Comissão da Editora da FFP (PORTARIA FFP N 20/2023, DE 19 DE SETEMBRO DE 2023). Doutora em Literatura Comparada pela UFF com a primeira tese de doutorado no RJ sobre as relações poéticas entre Brasil e Cabo Verde, no Modernismo Brasileiro e na Revista Claridade. Mestra em Letras (Literatura Brasileira) pela UERJ, com dissertação pioneira (a primeira do RJ e segunda do Brasil) sobre as crônicas e os romances de Patrícia Galvão (Pagu). Pós-doutora em Letras Vernáculas pela UFRJ com o projeto “Essas mulheres cheias de prosa que cantam e contam nas literaturas do Brasil e de Cabo Verde”, supervisionado pela Professora Emérita Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco. Graduada e Licenciada em Letras (Português-Literaturas) pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Autora de dois livros e co-organizadora de três. Tem vários artigos, capítulos, prefácios e posfácios em obras nacionais e internacionais. Áreas de interesse: Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, Literatura Brasileira, Literatura Comparada, Literatura e ensino, Letras musicais e literárias de Rita Lee.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9454267569832156>

Vanessa Ribeiro Teixeira

Vanessa Ribeiro Teixeira é Bacharel, Mestre e Doutora em Letras pela UFRJ. Tem experiência na área de Estudos Literários, com ênfase na leitura das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, investigando principalmente as relações entre Literatura, História e Corpo, mediadas por processos alegóricos na prosa ficcional de autores africanos e afro-diaspóricos. É Professora Adjunta e Supervisora do Setor de Literaturas Africanas da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, atuando também como docente e representante de área no Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas (PPGLEV) da UFRJ. É uma das editoras responsáveis pela Revista Científica Mulemba, vinculada ao referido Programa de Pós-Graduação e voltada para a divulgação dos estudos sobre as Literaturas Africanas.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1496045632385590>

Gustavo Henrique Rückert

Gustavo Rückert é autista, mas não só. É também professor, pesquisador e poeta. Defende o acesso do ensino, das artes e da ciência a grupos politicamente minoritários, como pessoas imigrantes e refugiadas, oriundas de classes sociais menos favorecidas, PCDs e neurodivergentes, com identidade de gênero ou orientação sexual não normativa ou pertencentes a grupos étnico-raciais que são alvos de violência. Atualmente, é Professor Adjunto de Literaturas em Língua Portuguesa na Universidade Federal de Pelotas (UFPel), com atuação no Centro de Letras e Comunicação. Coordena o projeto de pesquisa “Representações da deficiência na literatura pós-colonial em língua portuguesa” (UFPel/CNPq). Atua como Professor Permanente no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Como convidado, já ministrou aulas no Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), no Curso de Doutorado em Estudos Românicos da Universidade de Lisboa e na Faculdade de Letras e Ciências Sociais da Universidade Save, em Moçambique. Faz parte da Comissão de Colaboradores Externos da aba LiterÁfricas, vinculada ao Portal LiterAfro (UFMG). É membro das seguintes associações: Associação Internacional de Estudos Literários e Culturais Africanos (AFROLIC), Associação Brasileira para Ação por Direitos das Pessoas Autistas (ABRAÇA) e Associação

Gaúcha de Escritores (AGES). Seus principais interesses de pesquisa são: literatura, identidade, estudos da deficiência e estudos pós-coloniais.
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3426796078386126>

Áurea Regina do Nascimento Santos

Possui graduação em Licenciatura Plena em Letras-Inglês pela Universidade Estadual do Piauí (UESPI), Especialização em Educação Profissional integrada à Educação Básica na modalidade de Educação de Jovens e Adultos - PROEJA pelo Instituto Federal do Piauí (IFPI), Mestrado em Letras pela Universidade Estadual do Piauí (UESPI) e Doutorado em Estudos de Literatura e de Cultura, na área de Estudos Africanos, do Programa de Doutorado em Estudos Portugueses e Românicos, pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL - ULisboa) - curso reconhecido pela Universidade Federal do Piauí (UFPI). Atua como Professora do Ensino Básico, Técnico e Tecnológico do Instituto Federal do Piauí, Área-Inglês, em regime de Dedicação Exclusiva. Tem experiência na área de Letras-Inglês, com ênfase em Literatura Africana e Afrodescendente em Língua Inglesa, Estudos de Gênero, Relações Étnico-Raciais, Literatura Africana e Afrodescendente em Língua Portuguesa.
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5291644045092832>

Vanessa Neves Riambau Pinheiro

doutora pelo programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Área de Estudos Literários. Tem livros publicados no Brasil e em Moçambique sobre crítica literária, além de artigos em revistas acadêmicas e capítulos em livros diversos. Foi professora da Universidade da Costa Rica (UCR) pelo programa Leitorado, tendo ministrado aulas de Língua Portuguesa e de Literatura Brasileira para hispano hablantes. Também foi Professora Adjunta da Universidade Estadual da Bahia (UNEB) entre 2011 e 2012. Atualmente, coordena o Grupo GeÁfricas na Universidade Federal da Paraíba (UFPB), onde atua como Professora Associada na graduação e na pós-graduação. Integra também o CEsA - Centro de Estudos sobre África, Ásia e América Latina, vinculado à Universidade de Lisboa. No ano de 2017 concluiu seu pós-doutorado na Universidade de Lisboa, sob a orientação da Prof^a Dr^a Ana Mafalda Leite, sobre a formação do cânone literário em Moçambique.
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8345360905892527>

Sávio Roberto Fonsêca de Freitas

Professor Associado 3 de Literaturas de Língua Portuguesa no Departamento de Letras do CCAE-UFPB (Campus IV-Mamanguape) e Professor Permanente do PPGL-UFPB (Campus I-João Pessoa) e do PPgEL-UFRN (Campus Natal). Graduado em Letras pela Faculdade de Filosofia do Recife - FAFIRE (2001), Especialista em Literatura Brasileira (2003) e Mestre em Teoria da Literatura (2006) no PPGL da UFPE. Doutor em Literatura e Cultura no PPGL da UFPB (2012). Doutor em Ciências das Religiões no PPGCR da UFPB (2025). Desenvolveu Estudos de Pós-Doutorado em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa no PPGL-UFPB (2014-2016), no PPGLEV -UFRJ (2018-2019) e no PPGLL-UFAL (2019-2020). No PPGL-UFPB, orienta pesquisas na Área de concentração Literatura, Teoria e Crítica, Linha de pesquisa Estudos Africanos e Afro-brasileiros. No PPGL-UFRN, orienta pesquisas na Área de Concentração Estudos em Literatura Comparada, Linha de Pesquisa Poéticas da Modernidade e da Pós-Modernidade. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Teoria da Literatura, Literatura Afro-brasileira e Literaturas Africanas em Língua Portuguesa, atuando principalmente nos seguintes temas: estudos africanos; estudos afro-brasileiros; poéticas das descolonizações contemporâneas; e ciências das religiões de matrizes africanas, com enfoque nas orixalizações negro-brasileiras. É de nosso interesse pesquisas sobre literaturas africanas de língua portuguesa; literatura afro-brasileira, principalmente, a produção literária de autoria feminina; e também pesquisas voltadas para o binômio Literatura e Religiões de Matrizes Africanas. Líder do Grupo de Pesquisa MOZA (Moçambique e Africanidades), cadastrado no CNPq e certificado pela UFPB. É membro das seguintes associações: ABRALIC, ABRAPLIP e AFROLIC.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6320246955492429>

Roberta Maria Ferreira Alves

Graduação em Letras, com ênfase em Língua Portuguesa, Língua Inglesa e suas literaturas, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura comparada, semiótica, tradução, análise crítica, análise da narrativa. Literaturas africanas de língua portuguesa e Inglesa. Literatura afro brasileira e literatura de produção feminina. Possui mestrado em Letras e doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa ambos pela PUCMinas. Professora de Magistério Superior na Universidade dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Campus Diamantina, no Bacharelado de Ciências e Tecnologia na área de

Humanidades. Tem artigos e capítulos de livros publicados no Brasil e no exterior em suas áreas de interesse. Estágio Pós-doutoral também em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUCMinas. Pesquisadora do Grupo de Estudo Estéticas Diaspóricas (GEED) desde 2010 e coordenadora do grupo desde 2018. Integrante de dois projetos fomentados pelo CNPq: A produção poética dos países africanos de língua portuguesa e Escritas literárias africanas de Língua Portuguesa e textualidades orais. Coorganizadora com Wellington Marçal de Carvalho do livro: *Deslocamentos Estéticos* (2020) e integrante da Comissão editorial do *literÁfricas*.
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3213506670803802>

Terezinha Taborda Moreira

É Professora Adjunta III da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais - PUC Minas (1998). Graduiu-se em Letras na Universidade Federal de Minas Gerais (1989), realizou mestrado em Letras na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (1995) e doutorado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (2000). Fez pós-doutorado em Literatura Angolana na Universidade Federal Fluminense. É pesquisadora nível 2 do CNPq. É Coordenadora do Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas e Editora da Área de Literatura da Revista Scripta e dos Cadernos Cespuc de Pesquisa, do Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros da PUC Minas. Coordena o Grupo de Pesquisa África e Brasil: repertórios literários e culturais, que estuda repertórios literários e culturais brasileiros e africanos indagando sobre as proposições e visões de África e Brasil que podem ser percebidas nos textos literários e artísticos em geral; as formas que as produções artísticas e críticas elegem para inserir África e Brasil no cenário cultural contemporâneo e os diálogos que a literatura e as outras artes promovem com os horizontes políticos e sociais. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, Literatura Brasileira e Literatura Comparada. Suas principais linhas de pesquisa são: identidade e alteridade na literatura; escrita; oralidade; estudos pós-coloniais. É autora e/ou organizadora de várias publicações científicas, além de capítulos de livros, artigos em periódicos, etc. Dentre sua produção científica, ressalta a obra "O vão da voz: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana" (2005), "Tramas e traumas: escritas de guerra em Angola e Moçambique" (coorganização com Denise Borille) (2018); "Violência e escrita literária" (coorganização com Ivete Walty) (2020); "Mulheres e Guerra: Participações femininas em conflitos armados através de textos

contemporâneos” (coorganização com Volker Jaeckel) (2020); “A literatura no contexto de um novo humanismo” (coorganização com Priscila Campello) (2022) e “Ressonâncias e reverberações em literaturas dos países africanos de língua portuguesa” (coorganizado com Roberta Guimarães Franco) (2024).

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/6004201363577484>