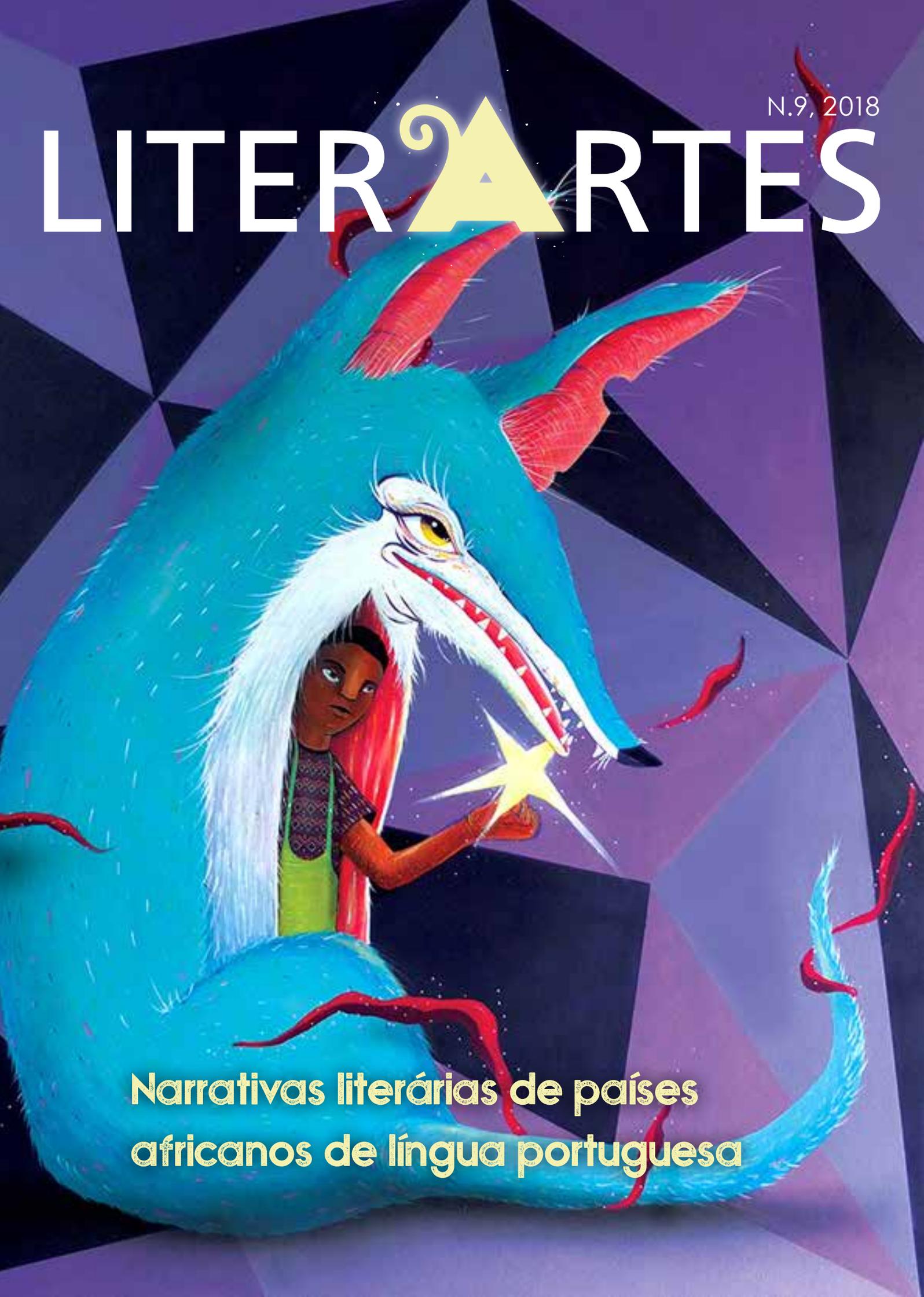


N.9, 2018

# LITERARTES



Narrativas literárias de países  
africanos de língua portuguesa

# EQUIPE EDITORIAL

## Coordenação

**Maria Zilda da Cunha** | Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Brasil

## Editores da Nona Edição

**Avani Souza Silva** | Universidade de São Paulo, Brasil

**Nathália Xavier Thomaz** | Universidade de São Paulo, Brasil

**Regina Célia Ruiz** | Universidade de São Paulo, Brasil

**Sérgio Paulo Guimarães Sousa** | Universidade do Minho, Portugal

## Conselho Editorial

**Lourdes Guimarães** | Universidade de São Paulo, Brasil

**Maria Auxiliadora Fontana Baseio** | Universidade de Santo Amaro, Brasil

**Maria Cristina Xavier de Oliveira** | Universidade de São Paulo, Brasil

**Maria dos Prazeres Santos Mendes** | Universidade de São Paulo, Brasil

**Maria Zilda da Cunha** | Universidade de São Paulo, Brasil

**Ricardo Iannace** | FATEC/ Universidade de São Paulo, Brasil

**Rita de Cássia Dionísio** | Universidade de Montes Claros, Brasil.

## Comissão Científica

**Angela Balça** | Universidade de Évora, Portugal

**Diógenes Buenos Aires** | Universidade Estadual do Piauí, Brasil

---

---

**Eliane Debus** | Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

**José Jorge Letria** | Associação dos Escritores Portugueses, Portugal

**José Nicolau Gregorin Filho** | Universidade de São Paulo, Brasil

**Pedro Serra** | Universidade de Salamanca, Espanha

**Rosangela Sarteschi** | Universidade de São Paulo, Brasil

**Sérgio Paulo Guimarães Sousa** | Universidade do Minho, Portugal

**Ricardo Iannace** | FATEC/ Universidade de São Paulo, Brasil.

**Rita de Cássia Dionísio** | Universidade de Montes Claros, MG, Brasil.

## **Comissão de Publicação**

**Cristiano Camilo Lopes** | Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil

**Cristina Casagrande de Figueiredo Semmelmann** | Universidade de São Paulo, Brasil

**Lourdes Guimarães** | Universidade de São Paulo, Brasil

**Ligia Regina Maximo Cavalari Menna** | Universidade Paulista, Brasil

**Maria Cristina Xavier de Oliveira** | Universidade de São Paulo, Brasil

**Nathália Xavier Thomaz** | Universidade de São Paulo, Brasil

**Regina Célia Ruiz** | Universidade de São Paulo, Brasil

**Sandra TrabuccoValenzuela** | Universidade Anhembí Morumbi, Brasil

## **Preparação e Revisão da Nona Edição**

**Avani Souza Silva** | Universidade de São Paulo, Brasil

**Cristina Casagrande de Figueiredo Semmelmann** | Universidade de São Paulo, Brasil

**Ligia Regina Maximo Cavalari Menna** | Universidade Paulista, Brasil

**Nathália Xavier Thomaz** | Universidade de São Paulo, Brasil

**Oscar Nestarez** | Universidade de São Paulo, Brasil

**Regina Célia Ruiz** | Universidade de São Paulo, Brasil

---

---

---

---

## Projeto Gráfico

**Bruno de Oliveira Romão** | <https://herkembrand.myportfolio.com/>

## Edição de Arte

**Bruno de Oliveira Romão** | <https://herkembrand.myportfolio.com/>

## Criação do Logotipo

**Silvana Mattievich**

## Ilustração da Capa

**POMB** | <https://www.instagram.com/pomb/>

## Capa

**Bruno de Oliveira Romão** | <https://herkembrand.myportfolio.com/>

## Tradutores

**Cristina Casagrande de Figueiredo Semmelmann** | Universidade de São Paulo, Brasil

**Ligia Regina Maximo Cavalari Menna** | Universidade Paulista, Brasil

**Nathália Xavier Thomaz** | Universidade de São Paulo, Brasil

**Oscar Nestarez** | Universidade de São Paulo, Brasil

**Paulo César Ribeiro Filho** | Universidade de São Paulo, Brasil

**Regina Célia Ruiz** | Universidade de São Paulo, Brasil

---

---

---

---

## **Pareceristas da Nona Edição**

**Adriana Falcato Almeida Araldo** | Universidade de São Paulo, Brasil

**Avani Souza Silva** | Universidade de São Paulo, Brasil

**Cristina Casagrande de Figueiredo Semmelmann** | Universidade de São Paulo, Brasil

**Diana Navas** | Pontifícia Universidade Católica, Brasil

**Flávia Cristina Bandeca Biazetto** | Universidade de São Paulo, Brasil

**Irineia Lina Cesário** | Faculdade Fortium, Brasil

**João Vicente Pereira Neto** | Universidade de Brasília, Brasil

**Ligia Regina Maximo Cavalari Menna** | Universidade Paulista, Brasil

**Luana Antunes Costa** | Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira, Brasil

**Maria Auxiliadora Fontana Baseio** | Universidade de Santo Amaro, Brasil

**Maria Elvira Campos** | Universidade Federal do Piauí, Brasil

**Maria Luzia Carvalho de Barros Paraense** | Universidade de São Paulo, Brasil

**Maria Zilda da Cunha** | Universidade de São Paulo, Brasil

**Nathália Xavier Thomaz** | Universidade de São Paulo, Brasil

**Oscar Nestarez** | Universidade de São Paulo, Brasil

**Paulo César Ribeiro Filho** | Universidade de São Paulo, Brasil

**Regina Célia Ruiz** | Universidade de São Paulo, Brasil

**Ricardo Iannace** | FATEC/Universidade de São Paulo, Brasil

**Sérgio Paulo Guimarães Sousa** | Universidade do Minho, Portugal

**Vilma Aparecida Galhego** | Universidade de São Paulo, Brasil

ISSN: 2316-9826

---

---

# SUMÁRIO

## **Editorial** **9**

Sérgio Paulo Guimarães Sousa

## **Entrevistas**

**Jorge Araújo: literatura, história e política** ..... 12

Avani Souza Silva

**Ondjaki, um apanhador de memórias**..... 18

Flávia Cristina Bandeca Biazetto

## **Artigos**

**Mia Couto: a esperança por princípio** ..... 26

Adilson Fernando Frazin

**As estórias nas *Estórias sem luz elétrica*** ..... 49

Ana Maria Ribeiro

**Mia Couto e Nelson Saúte:**

**o conto moçambicano como registro de um país plural**..... 66

Camila Cesário Lérco

**Lugares e não lugares: travessias em**

***A Terceira Margem do Rio e Terra Sonâmbula*** ..... 82

Cristina Casagrande de Figueiredo Semmelmann

---

---

**Narração post-mortem em *A casa dos mastros*,  
de Orlanda Amarílis: Trauma pela lente marginal  
das mulheres cabo-verdianas ..... 95**

Diana Simões

**Renascimento como metáfora para a assunção da identidade de gênero  
contraposta à heteronormatividade em *Mulher de mim*, de Mia Couto..... 119**

Eliane Cristina Testa, Antônio Carlos Dias Mendonça

**Aspectos da Forma Narrativa em  
*Estória do ladrão e do papagaio*, de Luandino Vieira ..... 131**

Fábio Salem Daie

**Entre Imagem e Palavra: uma análise do foco  
narrativo nos contos *Galo cantou na baía*,  
de Manuel Lopes e *Um ladrão*, de Graciliano Ramos ..... 142**

Luzia Barros

**A banalidade do mal na obra de Lília Momplé ..... 159**

Maria Teresa Salgado

***O desejo de Kianda*, de Pepetela:  
da emersão do mito aos desejos do povo ..... 169**

Vanessa Ribeiro Teixeira

## **Resenhas**

**Da oralidade à escrita: o que nos diz  
*O jovem caçador e a velha dentuça* ..... 184**

Eduardo Quive

---

---

---

---

<b>Uma leitura de <i>Os contos de Ukamba Kimba</i> de João-Maria Vilanova .....</b>	<b>190</b>
Leonardo Barros Medeiros	
<b>Luís Bernardo Honwana, imobilidade e violência sob o olhar infantil .....</b>	<b>198</b>
Marana Borges	
<b><i>O Pátio das Sombras</i>: a representação da morte na releitura de Mia Couto .....</b>	<b>208</b>
Regina Célia Ruiz	

---

---

# EDITORIAL

## Narrativas Literárias de Países Africanos de Língua Portuguesa

Sérgio Paulo Guimarães Sousa<sup>1</sup>

Quem estiver minimamente atento à literatura de língua portuguesa oriunda de países africanos, esteja ou não sob os auspícios da clarividência crítica pós-colonial, constatará, sem custo, a evidência de se tratar de uma literatura que há muito atingiu a sua idade adulta. Uma literatura, convirá acrescentar, que não cessa de nos surpreender. Não apenas pelo seu inegável merecimento estético-literário, visível tanto em termos do virtuosismo técnico-narrativo como ao nível de um poderoso imaginário, mas também, e talvez sobretudo, por saber conjugar reivindicação de autenticidade, que em certos casos se revela etnicidade, com aspiração a universalidade. Aliás, basta ver que muitos dos grandes escritores dos países africanos onde se fala português (Aqualusa, Pepetela, Mia Couto, Paulina Chiziane, entre vários outros), por mais distintas que sejam as coordenadas internas de cada um, são atualmente lidos e estudados em qualquer parte do mundo. E o facto de os estudos africanos se acharem em plena expansão não explica tudo.

O presente número da *Literartes* debruça-se sobre alguns desses autores, tendo como foco de atenção a modalidade narrativa. Ao abrir este nono número da revista, sublinhe-se o privilégio de podermos ostentar uma belíssima ilustração assinada pelo artista POMB, a quem agradecemos a colaboração. Segue-se duas entrevistas de autores decisivos da literatura africana: a primeira concedida pelo escritor cabo-verdiano Jorge Araújo (“Jorge Araújo: literatura, história e política”) à Avani Souza Silva e a segunda concedida pelo escritor angolano

---

1 Departamento de Estudos Portugueses e Lusófonos, Instituto de Letras e Ciências Humanas, Universidade do Minho.

---

---

Ondjaki (“Ondjaki, um apanhador de memórias”) à Flávia Cristina Bandeca Biazetto. Logo a seguir, e em perfeita concordância com os padrões de elevada qualidade científica por que se pauta a *Literartes*, um conjunto de artigos a traduzirem, com rara felicidade, esse processo exegético-analítico pelo qual a releitura de um texto se pode definir como revisão estimulante, porque capaz de iluminar os sentidos desse texto e a sua inteligência ficcional. São, assim, objeto de estudo narrativas, algumas em confronto comparativista com a prosa de escritores brasileiros (Guimarães Rosa e Graciliano Ramos), de Mia Couto, Ondjaki, Nelson Saúte, Orlanda Amarílis, Luandino Vieira, Manuel Lopes, Aldino Muianga, Lília Momplé, Baltasar Lopes, Pepetela. Finalmente, como sucede em todos os anteriores números da revista, esta encerra com a secção dedicada às resenhas, na qual se procedem análises críticas de livros cuja leitura recomendamos: *Os contos de Ukamba Kimba* de João Maria Vilanova, *O jovem caçador e a velha dentuça* de Lucílio Manjate, *Nós matamos o cão tihoso!* de Luís Bernardo Honwana e *O pátio das sombras* de Mia Couto.

A todos os habituais leitores da revista e aos novos leitores, que a cada número justificam a razão de ser de mais uma edição, desejamos uma excelente leitura.

---

---



# *Entrevistas*

# Jorge Araújo: literatura, história e política



FOTO POR JORGE SIMÃO

Avani Souza Silva<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Graduada em Letras pela Universidade de São Paulo, Mestre e doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da mesma instituição. Especialista em Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Membro do Grupo de Pesquisa Produções Literárias e Culturais para Crianças e Jovens (CNPq/USP).

*Agora és o homem da casa – determinou Abdelei, com as palavras vestidas de pólvora.*

**Comandante Hussi**

*O futuro é como um relâmpago.*

**Beija-mim**

*Os olhos eram lâmpadas de medo.*

**Cinco balas contra a América**

Jorge Araújo nasceu em 1959, na cidade do Mindelo, capital da Ilha de São Vicente, no Arquipélago de Cabo Verde. Passou a infância e adolescência nessa cidade, até hoje considerada a capital cultural do Arquipélago, e berço da *Claridade* – revista de arte e letras, criada em 1936, importante veículo de emancipação e de publicação literária e cultural dos intelectuais cabo-verdianos.

Após terminar o Liceu, mudou-se para a Bélgica onde se licenciou em Comunicação Social e Teatro. Iniciou sua carreira jornalística na TV em Cabo Verde, tendo uma passagem rápida pela diplomacia, mas é com reportagens que se realiza. Trabalhou para *O Independente*, para o *Já*, para *TVI*, para a *BBC* de Londres, dirigiu a revista “Domingo”, do *Correio da Manhã*, e atualmente é editor da Revista do Semanário *Expresso*. Como jornalista, venceu o Grande Prêmio Gazeta (1999) e o Prêmio AMI – Jornalismo Contra a Indiferença, em 2002. Como escritor, venceu o Prêmio Gulbenkian, pela qualidade literária, com o livro *Comandante Hussi* (2003), traduzido para o espanhol em 2007.

Detentor de um olhar arguto, o escritor desvela com sensibilidade os mais íntimos conflitos humanos. Questões identitárias, históricas e políticas perpassam a arquitetura narrativa. Construtor de uma linguagem simbólica leve e precisa, sem esquecer a ironia e o humor, resgata a oralidade, utilizando elementos discursivos detidamente elaborados em um fazer poético engenhoso, estabelecendo múltiplos diálogos interculturais. Sua narrativa é densa e fluida ao mesmo tempo. O olhar para a infância, como escritor e jornalista, é dos mais comoventes.

Publicou *Timor, o insuportável ruído das lágrimas* (2000), *Comandante Hussi* (2003), *Nem tudo começa com um beijo* (2005), *Paralelo 75 ou o segredo de um coração traído* (2006), *Cinco balas contra a América* (2007). Essas quatro últimas ilustradas pelo angolano Pedro Sousa Pereira,

jornalista da estação de televisão SIC, que o escritor conheceu em plena reportagem no Timor-Leste durante o massacre de 1999. Seguiram-se: *O dia em que a noite se perdeu* (2008), *Beija-Mim* (2010) e *O cemitério dos amores vivos* (2015), seu último romance.

Abaixo a entrevista, gentilmente concedida por e-mail, em que ele discorre sobre seu processo criativo, mostrando a aproximação entre jornalismo e literatura.

**1. A tua reportagem ampliada, como você nomeia o diário “A noite protege os cobardes”, faz parte do seu livro *Timor: o insuportável ruído das lágrimas*, organizado por você e escrito por mais três colegas jornalistas que estiveram no Timor-Leste por ocasião do massacre de 1999. Essa tua narrativa, aliando História e recursos literários, permeada por uma linguagem simbólica, desde o prólogo do livro, imprime tom dinâmico, denso e dramático à sucessão dos acontecimentos narrados, do horror, da evacuação dos jornalistas estrangeiros, e prova suspense no leitor. Você considera essa a sua primeira experiência literária ou o embrião do jornalismo literário?**

Gosto de contar histórias e acredito que as reportagens para cativarem o leitor têm de ser vividas. Pode-se contar a realidade com recurso a técnicas próprias da literatura. O jornalismo literário é uma escola com bastantes anos e seguidores. É, desde os primeiros passos no jornalismo, a minha casa. Este livro nasce no seguimento de um trabalho jornalístico, de uma longa presença no terreno. Trata-se de jornalismo, jornalismo literário, se assim quiser catalogar.

**2. Você incentiva a prática do jornalismo literário na Revista do Semanário *Expresso*, da qual você é o editor? Como?**

A revista é conhecida pelas suas reportagens e pelo cuidado na forma de contar as histórias. Tento ter jornalismo literário, mas este estilo não só, por requerer muito tempo como também um domínio diferente da escrita. Além disso, não é natural à maioria dos jornalistas.

**3. Como você foi mobilizado internamente para escrever a matéria sobre o golpe militar na Guiné-Bissau, em 1999, em que você conheceu o menino Hussi? Como a matéria resultou no livro *Comandante Hussi*?**

Fui destacado para a Guiné-Bissau logo após o golpe de Estado que destituiu o antigo Presidente Nino Vieira porque era o jornalista mais habituado a cenários de conflito. Entre outros, estivera já em Angola, Moçambique, Bósnia e na África do Sul durante o dramático apartheid. Em relação ao Hussi, ouvi a história pela primeira vez da boca do próprio pai, então soldado das forças rebeldes. Achei a história do menino-soldado tão tocante que decidi seguir-lhe o rasto. Acabei assim por conhecer o Hussi.

**4. A bicicleta é um sonho de consumo das crianças, muitas vezes interdito, e traz consigo a ideia de liberdade e locomoção... Essa simbologia é encontrada em diversas obras literárias. Penso em *O Comandante Hussi*, mas também no livro *A bicicleta que tinha bigodes* (2011), do escritor angolano Ondjaki, e até no conto “O enterro da bicicleta” (2007), do moçambicano Nelson Saúte. Seria a bicicleta a metáfora da infância nos países africanos de língua portuguesa?**

Mais do que a metáfora da infância, é a metáfora da liberdade. Da independência.

5. Sua obra, tanto especificamente do gênero infantil e juvenil (*Comandante Hussi, Cinco balas contra a América, Beija-mim*) bem como os romances escritos para adultos (em que alguns têm ressonância no público juvenil, como é o caso de *Nem tudo começa por um beijo*), revisita os países de língua portuguesa (Portugal, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Angola). Eles aparecem não só como elementos estruturais da narrativa, mas também envolvendo questões sociais específicas, como é o caso dos retornados em *Paralelo 75 ou O segredo de um coração traído*. Como você entende essa diversidade de espaço narrativo: uma denúncia das mazelas do colonialismo/neocolonialismo, uma homenagem aos povos desses países, ou ambas as coisas?

Talvez seja tudo isso e mais um pouco. É uma realidade que conheço bem, que me alimenta a memória. Na verdade, é a minha realidade. Nasci em Cabo Verde, cresci com o colonialismo e experimentei a independência na adolescência. Dos instantes decisivos, ninguém escapa ileso.

6. Outro aspecto singular de suas obras é a linguagem simbólica marcada por deslocamentos semânticos, neologismos, rimas e assonâncias. De que forma você forjou essa linguagem? Quais foram os autores que leu?

O estilo de cada autor vai-se construindo, faz-se fruto do que lê, mas acima de tudo de quem é. De onde vem, de quem ouviu. A linguagem é a soma de todas essas influências e do compasso com que sente a história e com que se encara a própria vida. Escrevo como sinto, como ouvi o meu pai e o meu padrinho narrarem aventuras. É uma escrita fundeada na oralidade.

**7. O livro *Comandante Hussi*, premiado por sua qualidade literária pela Fundação Gulbenkian, foi o primeiro livro da literatura infantil e juvenil cabo-verdiana publicado no Brasil, gerando diversos trabalhos acadêmicos sobre ele. Por que a obra nunca foi publicada em Cabo Verde?**

Creio que essa pergunta deve ser colocada aos editores de Cabo Verde. Mas também é verdade que nunca contatei nenhum.

**8. Como você vê a atual literatura cabo-verdiana produzida no Arquipélago depois de dois prêmios Camões: para o poeta e ensaísta Arménio Vieira, em 2009, e para o escritor Germano Almeida, em 2018?**

Esses prêmios são importantes, dão visibilidade à literatura cabo-verdiana. Mas, confesso, continuo a gostar mais dos autores do movimento Claridade como Baltasar Lopes da Silva, Jorge Barbosa, Manuel Lopes e Teixeira de Sousa.

**9. A sua escrita é essencialmente novelística ou romanesca, você já pensou em escrever narrativas mais breves, como os contos?**

Tenho um livro de contos escrito. Respira na gaveta há mais de um ano. Ao longo de 36 dias, escrevi 36 contos. Talvez um dia se façam livro. Talvez não. Gosto cada vez mais da gaveta.

# Ondjaki, um apanhador de memórias

Flávia Cristina Bandeca Biazetto<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Flávia Cristina Bandeca Biazetto, doutora e mestre em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa (FFLCH /USP), graduada em Letras ( USP) e Jornalismo (Mackenzie). Atua como Ensino à distância na Univesp.

Nascido em Luanda, em 1977, Ondjaki – pseudônimo de Ndalú de Almeida - encanta os leitores por sua sensibilidade em narrar. Suas histórias se apresentam em diferentes formatos: prosa, verso, teatro e documentário, e revelam sua versatilidade como artista. Com delicadeza, suas narrativas convidam a adentrar nos espaços sociais de Angola e a trilhar os caminhos da literatura de seu país e da herança cultural das tradições orais.

Licenciado em Sociologia, o escritor declarou em entrevista ao site União dos Escritores Angolanos<sup>2</sup> que sua formação inicial deu-lhe instrumentos para “outra visão da realidade social”. Isso é notável em seus textos, que trazem questões sociológicas não só talhadas pela linguagem literária, mas também enviesadas por um tratamento que conflui a singularidade do olhar de quem testemunhou, ficcionalizou e analisou, simultaneamente, o fato narrado.

Seu percurso como um artista das palavras iniciou-se muito cedo, em 2000, quando publicou o livro de poemas *actu sanguíneo*, o qual recebeu menção honrosa do Prémio António Jacinto, no mesmo ano. Desde então, foram vários títulos traduzidos para francês, espanhol, italiano, alemão, inglês, sérvio, sueco, chinês, swahili e polaco, e premiados, com os mais recentes reconhecimentos sendo o Prémio FNLIJ 2013 “literatura em Língua Portuguesa”, com *A bicicleta que tinha bigodes* [Brasil], Prémio José Saramago 2013 (Portugal), com *Os transparentes*, Prémio FNLIJ 2014 “Literatura em Língua Portuguesa”, com *Uma escuridão bonita* [Pallas, Brasil, 2013] e Prémio Littérature-Monde [categoria de literatura não francesa], com *Os transparentes* [França, 2016]. Este ano, lançou sua última obra, *bá gente em casa* (Ed. Caminho), marcando mais uma incursão pelos versos.

Nesta entrevista para *Literartes* concedida por email, Ondjaki ilumina pontos sobre seu trabalho de uma maneira poética, indicando não só uma facilidade de transitar entre recursos da poesia e da prosa, mas também aclarando a linha tênue que pode separar os gêneros literários. Suas perspectivas encantam ao dar um toque de singeleza nas imbricações das tradições, das memórias, da ficção, da língua que compõe sua obra.

---

2 Disponível em: <https://www.ueangola.com/entrevistas/item/851-entrevista-a-ondjaki-a-capacidade-de-sobrepor-a-boa-disposi%C3%A7%C3%A3o-%C3%A0s-dificuldades-em-angola>, acesso em 15 de novembro de 2017.

**1. O malinês Hampâté Bâ destaca o papel da memória dentro da tradição oral, como um instrumento de transmissão de um legado cultural de um povo. Podemos pensar que suas histórias, permeadas por memórias, sobretudo aquelas que tematizam os anos 80, podem ser lidas por esse prisma? Ou seja, são memórias angolanas ou memórias individuais do escritor?**

Essa é uma pergunta delicada para ser colocada a mim, enquanto autor. O escritor, que eu saiba, é angolano. Portanto está englobado e misturado, neste caso, o cidadão no escritor. Eu penso que há muita ficção no acto de lembrar. Recontar é recriar, sim, mas é também viver a lembrança de um outro modo. Cada pessoa tem o direito à sua própria memória ficcionada, que eu creio que acontece quase sempre assim. Não sei se há memórias colectivas distintas das memórias individuais... Há histórias à solta no mundo, entre as paredes da noite e a brisa da memória.

**2. A estética das narrativas orais tem suas particularidades e, também, desvelam uma outra visão de mundo entre visível e invisível. Em sua produção, sobretudo para crianças e jovens, o diálogo com a estruturas narrativas de tradição oral é explícito. Diante de novas formas contemporâneas de narrar, em sua opinião, por que as narrativas que representam as tradições orais ainda são fontes de encantamento mesmo para culturas mais letradas e urbanizadas?**

De novo, não sei se essa distinção é tão demarcada. Toda a tradição, como algo que veio do passado, teve que ser repensada no mundo contemporâneo. O oral, o mais tradicional, vai encontrado espaço de contacto ou de fricção com a cultura urbana, académica, digamos. E se há espaço, e eu creio que sim, há, é porque aquilo que se viveu e que é contado pela tradição oral não são apenas ‘coisas de narrar’; são coisas, humanas, que fazem parte da nossa essência. Que constroem a Humanidade todos os dias. A Humanidade renasce todos os dias, portanto. Através das vozes dos mais-velhos, do olhar das crianças e dos erros da maioria dos adultos. Será?...

**3. Daniel Munduruku, escritor brasileiro indígena, uma vez declarou que, para conhecer as literaturas de pessoas que viveram imersas nas tradições orais, seria necessário apresentar, previamente, suas culturas, com intuito de aclarar as diferenças não só culturais, mas também a cosmovisão. Você acha que tal afirmação é apropriada também para que leitores, como nós brasileiros, possamos entender melhor a produção literária angolana contemporânea? Se sim, o que seria interessante conhecer dos angolanos, ao ler suas obras?**

Eu acho que entendo a afirmação do Daniel, um grande autor brasileiro e um ser humano dado a essas profundidades do olhar. Penso também que para receber a literatura angolana, ou outra, basta ter o coração e os olhos abertos, arejados. Não pensarmos tanto o que seria interessante conhecer ‘dos angolanos’, mas sim de ‘um outro povo’. Claro que, se fizer sentido para o povo brasileiro, o que liga o povo brasileiro ao povo angolano tem aspectos de uma matriz antiga e profunda. Estará o Brasil aberto e interessado em conhecer tanto o passado quanto o presente de Angola? Só os brasileiros poderão responder.

**4. Sua obra ficcional e poética propõe mudanças de percepção e de olhar do leitor para o mundo. Ela é uma obra política?**

Quero pensar que é sobretudo uma tentativa modesta de fazer algum tipo de arte. Se um poema não propõe, no mínimo, alguma alteração na sensibilidade do leitor, de onde veio esse poema? E para onde quer o autor do poema que o mundo vá? A arte, digamos, em si, é política. Busca algum tipo de mudança. Nem que seja, pela manhã, quando o leitor termina o poema, um breve suspiro. Ou um outro modo de começar o dia. Ou uma nova maneira de enfrentar o seu mundo e o dos outros. Ou um caminho para uma nova indignação. Ou uma janela para um sonho inesperado. Algo assim.

**5. Em que país se concentra o maior número de seus leitores? Você considera esse leitor/interlocutor na elaboração de suas narrativas?**

Não tenho esses dados. Poderia especular que será sobretudo o público de Portugal que me lê. Mas aí estaremos a falar de números. E leitores não são números, não para mim. São pessoas com olhares singulares e mãos que viram as páginas. São cúmplices, não dos meus livros, mas da vida geral deste planeta. O que eu considero é a arte da literatura na hora de escrever e de contar. O lugar da escrita emocional, o lugar da escrita que celebra a ‘coisa contada’, a ‘coisa sonhada’. Como vê não tenho resposta para isso, estou só a inventar um novo pedaço de mundo.

**6. Em sua obra, tanto a literária como o documentário “Oxalá cresçam pitangas”, Luanda extrapola o papel de cenário. Ela é complexa e interage com os personagens, mostrando sua ligação íntima com sua cidade natal. Como viver tantos anos fora de seu país interferiu em sua relação com Luanda?**

Eu já voltei para Angola. Já moro de novo em Luanda. Sei que a distância afecta, sim. Traz distância, saudade, um brilho mais difuso porque longínquo; uma noção distorcida, para melhor ou para menos melhor. Mas agora, para saber o que os anos fora ‘me fizeram’, eu tenho que esperar pelos novos anos ‘dentro’. Estando em Luanda, para descobrir ‘o que fazer’ com essa bagagem emocional acumulada. Eu sou uma pessoa de espera. Estou à sempre espera. À espera de me reencontrar. À espera de reencontrar o sorriso da minha cidade. À espera de encontrar um personagem que pressinto mas que não chega. Neste exacto momento, por exemplo, estou à espera de saber como os anos que passei fora interferiram (ou não) na minha relação com Luanda...

**7. Em entrevista a WOOK acontece, você destaca seu apreço por seus encontros com as crianças. O que você leva para sua escrita desses encontros?**

**O que gostaria que as crianças levassem deles?**

O que eu levo são os mais verdadeiros pedaços de vida. Alguns dos momentos mais felizes e puros da minha vida foram passados junto de crianças. De algum sorriso, de alguma frase absolutamente carregada de simplicidade. Talvez eu seja capaz de levar alguns ecos disso para a minha escrita, não sei. Nunca saberei. O que eu gostaria que as crianças levassem é um pouco do meu sonho e do meu amor. Se isso fizer sentido. Se isso for bom para elas. Na realidade há uma misteriosa ponte entre infância e velhice, que ainda está por ser explicada emocionalmente. Vejo isso como os extremos (da vida) que se tocam... O velho está sempre a preparar para reencontrar uma criança dentro de si. A criança aguarda que o velho brote e nasça dentro de si. No meio disso, veja bem, passa um tempo quase ridículo a que chamamos de ‘vida adulta’. Mas, para mim, são esses dois extremos que concentram a intensidade da vida. Tanto a inocência quanto a aprendizagem. Tanto a intuição quanto a sabedoria. O meio do caminho, confesso, não me atrai tanto.

**8. O pequeno Ndalú costuma visitar o Ondjaki? Se sim, como são os reencontros? Como interfere em sua escrita?**

O pequeno velho Ndalú anda com muita bagagem (quase no sentido de Adélia...). Às vezes chega, vem, devagar, e vem cansado, entregar bagagem a esse que se chama Ondjaki. E eu aqui com este corpo de anseios, desejos, medos, dores, costumes, amores, sonhos, a negociar essas entregas. Às vezes fico muito cansado. Por vezes choro, por vezes sorrio. Mas tento não interferir muito. Há algo de mais antigo e mais profundo que foge à minha compreensão lógica, e já aceitei isso. É mais importante, sobretudo, o ‘contar’. Não interessa se é o escritor X ou Y. Interessa que conte. Que passe faça esse tráfico de conteúdos entre o passado inexplicável e o futuro por se desenhar. A minha escrita anda muito perto disso. E também dos

olhos das crianças. E das mãos dos velhos. E dos restos das sombras das borboletas depois de pisarem a manhã. Ou não. Quem sabe?



# *Artigos*

# Mia Couto: a esperança por princípio em “A ascensão de João Bate-Certo”

Mia Couto: hope as a principle in  
“The rise of João Bate-Certo”

Adilson Fernando Franzin<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Doutorando em Estudos Portugueses pela Université Paris-Sorbonne, igualmente em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (USP). E-mail: adilsonfranzin@usp.br.

---

---

**RESUMO:** Pouco referenciada pela crítica literária, “A ascensão de João Bate-Certo” é uma narrativa que está presente no livro *Cronicando*, publicado em 1991. Neste estudo, através de um viés comparatista, pretende-se apontar criticamente não apenas os hibridismos engendrados pelo autor, nos limites da crônica e do conto enquanto gêneros literários propensos a novas possibilidades, mas também filia-lo à tradição dos contadores de histórias de Moçambique. Além disso, as reflexões filosóficas que figuram na obra mestra de Ernest Bloch, *O Princípio Esperança*, servir-nos-ão como aporte teórico para compreendermos como o escritor moçambicano articula na trama textual a esperança como princípio que rejeita uma espera passiva em prol de uma reestruturação social concreta diante da precariedade e insuficiências humanas.

**PALAVRAS- CHAVE:** Literatura Moçambicana; Crônicas; Contos; Mia Couto; Princípio esperança.

**ABSTRACT:** Little referred to by literary criticism, “A ascensão de João Bate-Certo” is a narrative that is present in the book *Cronicando*, published in 1991. In this study, through a comparative bias, it is meant to critically point out not only the hybridity generated by the author, within the limits of the chronicle and the tale as literary genres prone to new possibilities, but also to affiliate him to the tradition of the storytellers from Mozambique. In addition, the philosophical reflections in Ernest Bloch’s masterpiece, *The Principle of Hope*, will serve as a theoretical contribution to understand how the Mozambican writer articulates in the textual plot hope as a principle that rejects a passive waiting for concrete social restructuring faced with precariousness and human inadequacies.

**KEYWORDS:** Mozambican Literature; Chronicles; Tales; Mia Couto; Principle of hope.

Da lavra de Mia Couto, “A ascensão de João Bate-Certo” é um dos quarenta e nove textos que compõem o livro *Cronicando*, publicado pela primeira vez sob a chancela lisboeta da Editorial Caminho, em 1991. Não sendo uma de suas narrativas mais celebradas pela crítica literária, através da análise de elementos diegéticos, pretendemos evidenciar aspectos de uma poética peculiar já em plena gestação no âmbito das literaturas africanas de Língua Portuguesa, a qual certamente irá render-lhe uma notável projeção internacional. Dessa forma, para termos a dimensão da importância desse texto na extensa bibliografia de Mia Couto, basta-nos situá-lo anteriormente ao aclamado romance *Terra Sonâmbula*, de 1992, considerado a sua obra-prima até os dias atuais e um dos doze melhores livros africanos do século XX. Dessa forma, o escritor moçambicano, para além das crônicas de *Cronicando* – principalmente com a publicação de narrativas breves tais como *Vozes Anoitecidas*, em 1987, e *Cada Homem é Uma Raça*, em 1990 –, não apenas explorou temas identitários de suas gentes, mas também espraiou incontornavelmente os limites do conto moçambicano, lançando balizas para uma futura prática romanesca em seu país.

Como preâmbulo deste estudo, terá alguma importância salientarmos o papel da imprensa em Moçambique no que tange à constante veiculação e à consolidação de jovens escritores e seus respectivos textos literários, pois, conforme adverte Francisco Noa: “Qualquer tentativa para rastrear o percurso da literatura moçambicana sem passar um olhar circunstanciado pelas páginas da imprensa que a alimentaram, a divulgaram e a consagraram é, à partida, cometer uma profunda falsidade histórica.” (NOA, 1996, p. 125). Logo, é oportuno lembrar que, entre algumas inéditas à época da publicação, a maior parte das narrativas reunidas em *Cronicando* circulou anteriormente como crônicas nos jornais de Moçambique, sobretudo, nos dois últimos anos da década de 1980.

Tal constatação explicaria tanto o caráter conciso desses textos no sentido de ocuparem fisicamente diminutos espaços nas seções dos periódicos moçambicanos, quanto o teor de crítica social e política. Por vezes, este último quesito subjaz voluntariamente numa camada menos aparente da trama textual, o que parece ludibriar os leitores incautos, os quais se prendem a uma contingência da história a que poderíamos chamar de mais atraente, no sentido barthesiano do prazer despertado pelo texto (BARTHES, 1987, p. 28), igualmente a aspectos de cunho linguístico mais evidente. Na verdade, o que está em jogo é a “sedução

das manobras da retórica de contar próprias de escritores com a competência narrativa de Mia Couto” (SANTILLI, 1999, p. 100). Conseqüentemente, a mensagem reivindicatória e de denúncia social deste tipo de texto é alçada a um plano menos importante ou até mesmo é preterida sob os olhos do leitor “seduzido”, como podemos observar a seguir:

Mia Couto s'écarte complètement des thèmes politiques et du style traditionnel pour mêler fiction et peinture de la vie de tous les jours, souvent avec beaucoup d'humour, en faisant entrer dans la langue portugaise les néologismes utilisés au Mozambique, et en intégrant de nombreuses références à la culture africaine traditionnelle. (JOUANNEAU, 1995, p. 175).

Ora, uma coerente leitura da obra do escritor moçambicano e a compreensão de informações contextuais, as quais privilegiem as dinâmicas históricas e sociais de Moçambique, permitir-nos-ia inferir que raramente ele se distanciou do temário político, talvez pontualmente em textos poéticos de cariz intimista. Portanto, há equívocos hermenêuticos no argumento explicitado acima se considerarmos também sua “brinciação vocabular” (CAVACAS, 1999) e demais neologismos como um recurso concatenado exclusivamente para o texto literário, uma vez que o léxico neológico de Mia Couto não faz parte do idioleto dos moçambicanos, sendo antes um artifício estético *tout court*. Assim, desde a publicação de *A Confissão da Leoa*, em 2012, o autor parece ter suprimido, com raríssimas exceções, o uso dos neologismos em sua poética, o qual fora um dos traços marcantes de sua letra durante três décadas de intensa produção literária.

Em *Cronicando*, Mia Couto consegue produzir esteticamente algumas impressões operando o hibridismo genológico no que concerne à fusão do conto na crônica, pois ao tornar estrategicamente menos identificáveis o tempo e o espaço numa linguagem griótica muito mais próxima do universo dos antigos contadores de histórias e de uma atmosfera mítica, a crítica incisiva, própria de um *chroniqueur* engajado, fica atrelada sincronicamente ao jornal e à época na qual circulou. No entanto, essa crítica continua valendo de modo atenuado como denúncia às sevícias sociais graças ao engendramento da linguagem, pois o escritor moçambicano de fato consegue uma espécie de perenização de suas crônicas, moldando-as confor-

me os limites exigidos pelo conto enquanto expressão literária. Tal seria a justificativa para o título *Cronicando*, cujo emprego do gerúndio é relevante, exercendo uma função adverbial na reiteração temporal, concedendo-nos a impressão de uma ação ininterrupta sempre apontada para o futuro, legando a tais crônicas uma suposta e irreversível eternidade.

Em entrevista concedida a Michel Laban, em 1998, ao comentar sobre a feitura do referido livro, Mia Couto mostra-se consciente em querer conduzir engenhosamente sua escrita com o propósito de diluir as fronteiras entre crônica e conto:

*O Cronicando* já é diferente, tem as duas vertentes (experimentalismo e comunicação de ideias). É sobretudo uma coleção de crônicas que foram publicadas no jornal – crônicas que eu sempre quis que fossem mais literárias que jornalísticas –, algumas das quais são o levar ao extremo esta possibilidade de jogo, experimentação e recriação, não diria da língua portuguesa, mas de uma língua que afinal às vezes é só minha, da qual eu tenho que assumir a responsabilidade. Noutros casos, não, não é tanto isso que é mais importante. Há textos em que o mais importante, de facto, é comunicar ideias e não tanto o experimentalismo. (LABAN, 1998, p. 1017).

Sobre o cariz efêmero da crônica, a qual pode rapidamente esboroar-se devido às circunstâncias temporais a que é submetida, bem como de sua troca de suporte comunicacional, das páginas dos jornais às páginas dos livros, Avani Souza Silva aumenta a espessura deste debate e concede-nos seu contributo:

Uma crônica de jornal lida é uma crônica esquecida, ela não tem permanência, pois ela tem urgência em ser escrita, urgência em ser lida. Entretanto, um fato qualquer da vida que poderia passar despercebido é recuperado por ela e ganha contornos literários nas mãos de um cronista. Mas tudo isso não tira o seu caráter de brevidade, de circunstancialidade, emergência e pouca durabilidade, o que não impede que sua permanência seja aumentada quando são reunidas em livro, por exemplo. E tampouco a simples mudança de suporte não implica necessariamente maior visibilidade ao cronista e permanência à crônica. (SILVA, 2006, p. 26).

Todavia, feitas tais observações, é de se ressaltar que a narrativa de “A ascensão de João Bate-Certo” e os demais textos de *Cronicando* podem ser lidos e interpretados como contos, uma vez que este gênero é marcado por certa flexibilidade em absorver outras formas literárias, o que pode servir como diapasão para a poética marcadamente híbrida de Mia Couto e de outros escritores, os quais têm amalgamado em suas respectivas contísticas o *ethos* multifacetado de África ao darem bakhtinianamente azo à polifonia (BAKHTIN, 1981, p. 13) de muitas vozes silenciadas pelos estilhaços de sucessivas guerras, em especial a civil que se arrastou entre os anos de 1977 e 1992. Em vista disso, Maria Fernanda Afonso nos ajuda a lançar luz ao tema:

O conto urde-se como uma trama da existência em que os fios da tradição e os da modernidade se entretecem de forma laboriosa, constituindo um discurso híbrido que permite ouvir várias vozes que se confundem em coro babélico. A singularidade do conto é fazer estilhaçar todo o discurso unívoco: não só o autor não fala em nome próprio como transmite a voz e a palavra de outrem, estabelecendo uma enunciação completamente plural. Numa palavra, o conto torna-se um gênero que se acomoda às convulsões das sociedades africanas, que se faz eco de todas as preocupações e de todas as facetas de países em construção (AFONSO, 2004, p. 99).

Nesse sentido, ao encararmos a pluralidade étnica moçambicana e a coexistência de mais de vinte e cinco línguas nesse território, sabemos que os rongas, povo bantu do sul de Moçambique, utilizam-se da expressão *karingana wa karingana* para iniciar uma contação de história tradicional. Destarte, ocorre que essa fórmula inicial nos leva à palavra “*karingani*”, termo que “tanto pode ser conto, fábula e lenda.” (NHAMONA, 2016, p. 190), pois deriva de um verbo assaz polissêmico, cujos significados são muito amplos como “cantar”, “ser igual”, “suficiente”, “tentar pôr à prova pelo fogo”, entre outras definições.

Apesar de haver similitudes e diferenças entre o que pode ser entendido como conto tradicional e conto literário no contexto moçambicano, sob uma ótica ocidental, o primeiro ainda resente de ares folclóricos que tendem a generalizá-lo a uma prática pedagógica única e exclusiva que só poderia ocorrer ao redor da fogueira. Se for verdade que essa práxis se desenvolve de tal maneira, é possível também conjecturarmos que as manifestações cultu-

rais de África não estão estanques no tempo e no espaço como outrora se propalava através do estereótipo da a-historicidade e do “Eldorado recolhido em si mesmo” (HEGEL, 1928, p.127), que justificaram em partes a pilhagem feita pelos europeus no continente, mas antes essas expressões artísticas estão inseridas na contemporaneidade com suas dinâmicas internas e em permanente diálogo também com os saberes exógenos, como nos explica Mia Couto:

Somos cidadãos da oralidade, mas também da escrita. Somos urbanos e rurais. Somos da nação da tradição e da modernidade. Sentamo-nos ao computador e na esteira, sem nos sentirmos estranhos em nenhum dos assentos. E é assim que terá que ser: partilharmos mundos diversos sem que nenhum desses universos conquiste hegemonia sobre os outros. (COUTO, 2005, p. 93).

Ademais, há que se notar o esforço que alguns escritores têm feito no sentido de trazerem esteticamente para a literatura os traços circunstanciais através dos quais os contos tradicionais são viabilizados, recorrendo para tanto à oratura, aos modos de expressão regionais, aos atos de fala e a tudo que possa de alguma maneira contribuir para o desenvolvimento de uma linguagem performativa (AUSTIN, 1970, p. 42) recriada no seio da literatura. Indubitavelmente, no cânone moçambicano, a figura de Mia Couto vem se firmando como um caso emblemático, pois para além do prisma literário e da experiência jornalística que manteve antes de se sagrar escritor, sua formação de biólogo lhe outorga um olhar científico e privilegiado ao deambular pelas cidades e por lugares recônditos de Moçambique, podendo, assim, observar com agudeza gentes e relevos, culturas e mitos.

Eu vivo num país onde os contadores de histórias têm uma grande importância. Nessas zonas rurais eles são, de fato, os grandes defensores, os grandes reprodutores dessa via antiga dos valores rurais. Os contadores de histórias têm um sistema muito ritualizado de narrar, o que é uma cerimônia muito complicada, com interdições: não se pode contar histórias de dia porque senão fica careca, tem que se contar histórias de noite. E dos rituais, uma das normas é que o contador de histórias nunca se intitule ele próprio de criador; ele está reproduzindo a palavra divina dos antepassados. (COUTO, 1998, p. 13).

Em suma, se pelo lado da cultura ocidental a prática do conto pode se valer de uma predisposição para os hibridismos dos gêneros literários, pelo lado dos povos africanos, neste caso, representados pelos bantus – formados por cerca de quatrocentos subgrupos étnicos distintos ao longo da África subsaariana –, a designação *karingani* pressupõe a narração, a música, o provar dos fatos e, sobretudo, a ressignificação de uma experiência vivencial, coletiva e histórica. De resto, poderíamos depreender que a noção que o Ocidente tem do conto enquanto expressão literária não se aplica integralmente ao fenômeno que ocorre na África, sendo, portanto, do ponto de vista linguístico e semântico um cotejo um tanto quanto redutor.

Diante do papel atribuído preponderantemente aos gêneros literários e na tentativa de relativizar a supremacia da visão eurocêntrica sobre o ofício da literatura, Édouard Glissant tece algumas importantes reflexões sobre essa discussão ao aludir a não conveniência hodierna das divisões genológicas ocidentais, o que poderá ser verificado não apenas na escrita de Mia Couto, mas também em outros nomes da literatura moçambicana:

Ora, a poesia até nossos dias é a única arte que consegue realmente ir além das aparências. Penso ser esta uma de suas vocações. É a vontade de desfazer os gêneros, essa divisão que foi tão lucrativa, tão frutuosa em se tratando das literaturas ocidentais. Penso que podemos escrever poemas que são ensaios, ensaios que são romances, romances que são poemas. Tentamos desfazer os gêneros precisamente porque sentimos que as funções que lhes foram atribuídas na literatura ocidental não convêm mais à nossa investigação, porque ela não abarca apenas o real, mas é também uma investigação do imaginário, das profundezas, do não-dito, das proibições. (GLISSANT, 2005, p. 146).

Digna de menção, a estreia de Mia Couto na seara literária se deu através do livro de poesia intitulado *Raiz de Orvalho*, publicado pela primeira vez em 1983, fato que lhe concede posteriormente certa notoriedade na prosa de ficção, justamente pelo seu cuidado dedicado à palavra, igualmente pelo manuseio criativo de uma linguagem permeada por marcas estéticas próprias, o que não é uma regra, mas pode ser verificável com maior frequência no universo dos poetas e não dos prosadores. Sendo filho do poeta Fernando Couto, podemos dizer que

a poesia faz parte tanto de sua genealogia como de sua genologia, razão pela qual tem experimentado múltiplas expressões literárias ao longo de sua trajetória. Com efeito, sua letra escapa da atmosfera africana para tanger ares universais, onde mulheres, crianças, velhos, loucos e proscritos, para amenizarem a realidade atroz, encontram-se a deambular entre as fronteiras da vida e da morte, num mundo que só é possível pela fantasia e pelo sonho.

Feitas algumas considerações críticas sobre o caráter compósito de *Cronicando*, eis como o narrador de “A ascensão de João Bate-Certo” principia a narrativa:

João, o Bate-Certo. Consta-se: sua teima era a cidade. Queria ir lá, capturar aquelas visões. Queria confirmar os ditos, desses que viajam por distantes poeiras. (...)  
Mais que mais, ele queria ver os edifícios. Apreciar os cimentos escalando altura, pisos e sobrepisos, num andamento de andares. Naquele seu lugar, em contraste, tudo era terrídeo, vizinho da areia. Bate-Certo apostava: se havia rés-do-chão teria que haver o rés-do-céu. (COUTO, 1991, p. 29).

A reafirmar a filiação literária de Mia Couto na tradição do conto moçambicano, esta primeira cena em que o narrador nos apresenta João Bate-Certo nos remete a outra presente em *Godido e Outros Contos*, da autoria de João Dias (1926-1949) – uma das obras basilares da literatura moçambicana escrita provavelmente em meados da década de 1940 e publicada postumamente, em 1952, pela Casa dos Estudantes do Império –, cuja personagem principal também parece estar perplexa diante dos signos que prenunciam o advento da modernidade citadina com sua ostentação material em detrimento da precariedade e pobreza da periferia: “Nos fragmentos de uma noite que a luz elétrica dispersou, Godido sente a primeira embriaguez do Progresso. Automóveis sem pretos a puxar, casas-monstros de cimento e pedra, sem caniços nem barro!” (DIAS, 1952, p. 25).

Ora essa breve digressão nos possibilita acessar o *quid* da literatura moçambicana que, longe de alheamentos, sempre esteve entrelaçada por questões reivindicatórias e de ordem política, pois se por um lado, na primeira metade do século XX, através de sua escrita, João Dias brada contra a espoliação e violência que o salazarismo impunha à “província ultramarina” da costa índica, fazendo pesar a insidiosa estrutura do colonialismo sobre os assimilados

e, principalmente, sobre os indígenas – termo que à época se referia à esmagadora maioria negra – por outro, Mia Couto, em fins do mesmo século e ao seu modo, fará com que aflorem e sejam perquiridas em suas narrativas as crises sociais, políticas, econômicas e culturais, muito em consequência de resquícios coloniais e, sobretudo, das mazelas da guerra civil. Por este viés, ainda como ponto intermediário entre poéticas comprometidas de certa forma com uma reordenação social, poderíamos citar o livro intitulado *Nós Matamos o Cão Tinboso*, de 1964, da autoria de Luís Bernardo Honwana, o qual inscreve definitivamente no universo do conto a memória e a coletividade do povo moçambicano.

Findando esta sucinta comparação entre narrativas breves, há apenas mais um detalhe diegético que pode unir o protagonista de Mia Couto ao de João Dias, pois tal e qual Godido, muito contrariado com a penúria e severidade da vida numa região descentralizada e carente de recursos materiais, João Bate-Certo decide ir em busca de algo que lhe falta: “Pois certa manhã, o moço partiu, faz conta foi. Todos sabiam: ele ia satisfazer suas visões. O João andava muito aborrecido de si, com cara de nenhuns amigos, de tanto lhe apetecer o mundo. Cumprisse, portanto, o sonho a sua desejada viagem.” (COUTO, 1991, p. 29).

Neste ponto, *leitmotiv* explorado de múltiplas maneiras ao longo da obra de Mia Couto, o sonho, bem como seus desdobramentos na diegese de “A ascensão de João Bate-Certo”, possibilita-nos aproximá-lo filosoficamente da esperança e tecer algumas considerações a partir da obra mestra de Ernest Bloch, *O Princípio Esperança*, para compreendermos como o escritor moçambicano articula na trama textual a esperança como princípio que rejeita uma espera passiva em prol de uma reestruturação social concreta diante da precariedade e insuficiências humanas.

Constituído como um gigantesco inventário das imagens do desejo, dos sonhos e das figuras de antecipação utópica, tais como emergiram na história da filosofia, da literatura, da música, nas utopias dos contos de fadas e nas utopias arquitetônicas modernas (MÜNSTER, 1993, p. 20), enfim, a partir dessas elucubrações que surge a matéria reflexiva de que trata densamente Ernest Bloch nos três abastados volumes de *O Princípio Esperança*, cujo fio condutor pode ser resumido muito brevemente da seguinte maneira:

A esperança, muito embora tenha um princípio subjetivo, é fundada na práxis histórica, pois as condições sociais apontam em direção ao futuro que, imaginando, se

torna real a partir da análise do presente e do passado. Partindo-se, portando, da ideia de que a esperança concreta não se esgota em uma realização particular, mas estimula constantemente a ação do homem que constrói o futuro, entende-se o porquê do predomínio do espírito utópico sobre o factual. Não se pode, entretanto, permanecer apenas no aspecto da imaginação, exigindo-se a sua realização, corrigida, posteriormente, por novas realizações. Isso indica que a esperança concreta não realizada deixa um vazio no homem. A esperança aparece nas mínimas atitudes humanas (mesmo naquelas em que o sujeito, conscientemente, não aceita mudança): na busca da alimentação, do vestuário, da habitação, do direito ao trabalho, buscando-se atingir uma sociedade verdadeiramente humana (questão central da ética material da vida). (VIEIRA, 2005, p. 5).

Em vista disso, aquando de seu retorno ao ambiente familiar, após conferir de perto os arranha-céus e toda uma arquitetura que ao mesmo tempo lhe causava estranheza e fascínio, moldada verticalmente na cidade de cimento, João Bate-Certo parece estar reticente e envolto numa aura difusa de passividade e inércia, o que poderia nos levar a deduzir que o protagonista está sonhando acordado: “Ficava a viver devagarinho, sentado, em artes de devaneio. O que fazia? Contemplava a quanta altura, namorava o céu e seus arredores. Se partira num sonho, mais ele regressou sonholento” (COUTO, 1991, p.29).

Tal passagem da narrativa nos dá margem para lembrarmos que Ernest Bloch concebe a esperança como um sonho diurno e consciente, o qual se realiza às claras, diferentemente das interpretações psicanalíticas de Freud sobre o sonho noturno, inconsciente, que nos exigiria implicar o passado para a compreensão do presente. Assim, o sonho desperto não é opressivo, mas é um esforço no qual o eu consciente suspende quando quer. Por essa razão, Bloch afirma: “a casa do sonho desperto só é mobiliada com representações auto-escolhidas, ao passo que quem dorme nunca sabe o que o espera além do limiar do subconsciente” (BLOCH, 2006, p. 90).

Percepções muito distintas dos anseios humanos parecem guiar a construção das respectivas teorias, porém, para o filósofo alemão o “estar de olhos abertos” permite ao homem se projetar para o futuro, buscando o que ainda não existe, mas que poderá existir, sendo,

portanto, o seu engajamento a este sonho diurno um verdadeiro trampolim – ou escada como veremos na figura de João Bate-Certo – para uma realização efetiva e concreta, pois “o que é desejado utopicamente guia todos os movimentos libertários.” (BLOCH, 2006, p. 18).

Personagem indispensável do enredo é a mãe de João Bate-Certo com quem ele forma o núcleo familiar, pois o pai do protagonista falecera, segundo nos conta o narrador. Este último, em razão do ofício da carpintaria, era chamado de Carpintão, o que nos dá a dimensão do quanto importante é o trabalho para este tipo de extrato social retratado. Notemos, portanto, que a mãe não tem nome e isso é um dado interessante se pensarmos em outros contos e mesmo no universo romanesco de Mia Couto, nos quais o escritor moçambicano, geralmente pautado pela inventividade e ironia, batiza suas personagens. Contudo, este esvaziamento onomástico nos diz muito a respeito de um não reconhecimento do papel representado pelas mulheres na sociedade moçambicana, cuja falta de autonomia é condicionada por violências, reais ou simbólicas, como a seguir podemos verificar quando a figura materna, quase sem esperança, receia que João Bate-Certo não volte à sua casa:

*- Meu filho panhou doença de ficar.*

A mãe sacudia uma tristeza. O coitado, pensava ela. (...) Mas a velha julgava entender: seu menino nunca experimentara o degrau, não saboreara nenhuma subidoria. Uma dúvida, às vezes, lhe estremecia: seria que ele se dava de despegar dali, ermigrante? Nem nunca ela lhe dirigiu inquérito. Mulher não foi feita para perguntar. Por muito que estranhasse, ela se enevoava, sumida no parêntesis dos ombros. (COUTO, 1991, p. 30).

No entanto, João Bate-Certo não tomou rumos incertos, a bem da verdade, ele estava a fermentar suas ideias e a querer pô-las em prática na arquitetura de algo que pudesse transformar a triste realidade de ambos. Diante disso, prestando-se à nossa análise, o filósofo alemão esclarece que “é penetrando no fenômeno da esperança do futuro que o mundo, *no focus imaginarius*, na parte mais escondida e inteligível de nossa subjetividade, faz sua aparição.” (BLOCH, 1977, p. 216). Assim, João Bate-Certo, após não apenas ter registrado *in loco* os modelos e os contornos citadinos como também ter maturado seus intentos através de um

sonho diurno aos moldes de Bloch, começar a construir a viragem de sua condição social, a qual também implicará outras transformações na narrativa:

O tempo foi percorrendo os dias. E Bate-Certo sempre igual. No entanto, a mãe foi se assossegando: este menino não tem vocação de estrada. Ele não é de arriscar sua vida numa mala. E se descansava. O filho se mantinha prisioneiro do mesmo chão onde ela se esteirava.

Mais a diante se veio a concluir: afinal, o João nem tanto se desausentara. Ele apenas aguardava a paragem da chuva. Assim que o céu se azulou, ele se ergueu. Foi à caixa das ferramentas e retirou o martelo, serrote, pregos. Tudo herança de seu pai, mestre de carpintaria. (...)

Pois o Bate-Certo naquele dia, fez honra da herança. Começou a construção de uma escada. Ao princípio, se entendia ser distracção. Ele não tinha mão para muita obra. Dias de madeira e engenho se seguiram e já a escada crescia até assentar na copa da mafurreira. Parecia que o acto já cobria a intenção. Puro engano. Pois o João, subindo nos lances, acrescia mais e mais degraus. Na supra-sequência, dia em cima de dia, a escada subira tanto que ninguém mais divisava onde ela, lá no topo, ganhava encosto. (COUTO, 1991, p. 30).

Nesse ponto da narrativa, podemos verificar que Mia Couto, através do narrador onisciente, começa a percorrer as vias de uma situação insólita, ou seja, o fato de os aldeões e nós não mais podermos acompanhar o trabalho desempenhado por João Bate-Certo no alto de sua escada parece sensivelmente nos fazer escapar a verossimilhança da matéria narrada. Com efeito, não se tratará mais de um sonho diurno, mas da passagem de um plano a que poderíamos chamar de “real” a outro marcadamente onírico, como fica esboçado na sequência da história:

A multidão se juntava para o ver subir, risos fechando aquela visão ascendendo ao céu. Até que não se distingvia, perdido entre nuvens e cacimbo. Descia cada vez menos. De quando em quando regressava ao chão, mas era só para encher os bolsos

com areia. Depois, voltava a subir. O murmúrio juntava as bocas, na aldeia. E sempre que o Bate-Certo vinha abaixo, era motivo de mais multidão. Começavam ver, então, que, agarrado às roupas, ele trazia bocados de nuvens, o algodão dos céus. (COUTO, 1991, p. 31).

É através desse tipo de artifício que, por vezes, a escrita do escritor moçambicano tem sido associada ao realismo mágico latino-americano (ABDALA JR., 2012, p. 269), não como apropriação de um reconhecido referencial exógeno ou simples mimetismo, mas possível, sobretudo, como resposta estética em territórios cujas extremas pressões sociais – advindas de guerras, ditaduras, igualmente de violentas práticas coloniais –, fazem com que a literatura se estabeleça como uma ultrajante válvula de escape contra as desumanidades. Desse modo, não por acaso a feitura do texto de “A ascensão de João Bate-Certo” coincide com os últimos anos da guerra civil protagonizada pela Frelimo (Frente de Libertação de Moçambique) e Renamo (Resistência Nacional Moçambicana), da qual resultou a estatística absurda de um milhão de mortos. Enfim, se o retrato esboçado por Mia Couto em sua crônica não se enquadra especificamente num cenário beligerante, colateralmente a escassez material em questão é também reflexo desse conflito e dos desmandos políticos que grassavam à época no país.

Ainda sobre os alicerces da filosofia, consoante às convicções de Ernest Bloch, a esperança encontra-se no limiar da insatisfação humana perante a sua condição histórico-social e uma contradição serve como vetor para a trajetória dos indivíduos: sentirem-se incompletos e, ao mesmo tempo, não saberem para onde ir. Em outras palavras, a insatisfação de ordem pessoal, fruto indissociável também do esgarçamento do tecido social, faz com que o sujeito se direcione para o futuro, pois sem esse sentimento de incompletude a sua vivência se assemelharia a dos animais.

Diante desse aspecto, no âmbito literário, podemos compreender nessas sociedades o porquê da forte presença do espírito utópico, pois através de poéticas engajadas e comprometidas com uma possível transformação social, seus escritores almejam serem capazes de transmitir, para além das questões estéticas, as narrativas obliteradas de suas gentes, as quais foram arbitrariamente ocultadas pela História. Sendo assim, impulsionado pelos estigmas deixados pelos estilhaços de um passado desastroso de guerra e descaso, Mia Couto tenta com

sua escrita mitigar o sofrimento de seus semelhantes, pois “o mundo africano sobre o qual escreve povoa-se de conflitos, é marcado pela dor, é sacudido pela voragem de mudanças que não raro interdita a seus habitantes o papel de agentes.” (CHAVES, 2013, p. 252).

Ora, pressionada pela vizinhança que não se conformava com a obra descomunal de João Bate-Certo, a figura materna resolve tomar providências para acalmar os ânimos e conter os rumores da aldeia. Contudo, não tendo o discernimento do que realmente sucedia ao filho na faina da escadaria, a velha é acometida repentinamente por uma doença que ao leitor não é dada saber:

A mãe recebeu então as muitas aflições: ela que aproveitasse uma das ascensões do filho e escondesse a caixa de ferramentas. A velha até que obedeceu. Foi aos matos e escondeu os antigos utensílios do falecido.

No dia seguinte, o jovem despertou e, como sempre fazia, saiu de casa para revirar a manhã com seus olhos sonhadores. Quando se preparava para subir viu que não havia a caixa. Ele nem se perturbou. Se encaminhou, subiu, cantando com habilidade de ave. Voltou à noite, trazendo um saco bordado, cujas cores e pano jamais se viram iguais. A velha suspeitou o saco e espreitou: brilhavam novas ferramentas. De onde trazia ele os tais objetos? Tanta foi a pergunta que a velha entonteceu caída em doença. Os aldeões acharam que era mazela de família, maldição de antepassados. A velha cedo deixou de versar nas conversas. Os outros pouco se importavam de saber. De toda a volta, soavam era os pedidos: me traga um rádio, parelhagem, bacecola (pequena bicicleta). Me traga, João, por alma de teu pai, saúde de sua mãe. (COUTO, 1991, p. 32).

Em 1975, a independência do jugo português e os seguintes dias de esperança em um futuro menos opressor para a emergente nação não se coadunaram com a experiência socialista, tanto que o projeto do “homem novo” pretendido pela Frelimo – baseado em paradigmas militares e científicos –, não pôde suplantar os ritos tradicionais que as diferentes etnias existentes no território praticavam desde os períodos pré-coloniais. Portanto, esse sistema de governo adotado parece ter sucumbido juntamente com a figura de Samora Machel, em 1986,

num acidente aéreo cuja causa até hoje permanece controversa. Enfim, é nos desdobramentos desse contexto de instabilidade que Mia Couto redigiu a maior parte das narrativas de *Croni-cando*, altura na qual urgia a tentativa de inserção de Moçambique nas malhas do liberalismo econômico em fins da década de 1980, pois a bipolaridade da Guerra Fria chegava a seu termo, conseqüentemente, o Bloco do Leste do qual os moçambicanos eram correligionários se extinguiu com a queda do Muro de Berlim, em 1989, em síntese, uma nova página da História começava a ser escrita com a Nova Ordem Mundial.

Ao lermos o texto por essa perspectiva, inferimos – pelos itens da exígua lista de encomendas solicitadas a João Bate-Certo, exclusivamente de produtos industrializados – que a riqueza, implícita nesses bens de consumo duráveis do país, continuava a não ser partilhada com as camadas populares e tampouco chegava às áreas rurais, onde Moçambique tinha parte significativa de sua população. Ademais, ao expor as carências de suas gentes de modo crítico, seja nos jornais ou nos livros, podemos depreender uma dimensão ética da escrita de Mia Couto amalgamada na esperança de fazer da literatura um instrumento de emancipação e inclusão social, pois o autor tem consciência da seguinte armadilha:

“A esperança é a última a morrer.” Diz-se. Mas não é verdade. A esperança não morre por si mesma. A esperança é morta. Não é um assassinio espectacular, não sai nos jornais. É um processo lento e silencioso que faz esmorecer os corações, envelhecer os olhos dos meninos e nos ensina a perder crença no futuro. (COUTO, 2009, p. 10)

Concebido com traços demiúrgicos, independente de sua origem modesta, João Bate-Certo transita livremente entre planos mundanos e transcendentais, entre o profano e o sagrado, nos limites da visibilidade e invisibilidade, no limiar da vida e da morte. Tal é a razão para a polissemia da palavra “ascensão”, a qual cumpre satisfatoriamente a imagem de um salto social tão estimulado na gramática do *modus vivendi* contemporâneo, além de dialogar intimamente com a figura máxima do cristianismo, igualmente com Maria que, segundo o texto bíblico católico também ascendeu aos céus e, por fim, com José, o qual não por acaso, tal como João Bate-Certo, tinha a carpintaria por profissão.

A depender da competência enciclopédica do leitor (ECO, 1985, p. 96), a trama textual de “A ascensão de João Bate-Certo” abre muitas possibilidades interpretativas, principalmente, porque perfaz ao lado de narrativas de vária ordem uma rede de intertextualidades. Assim, se a designação “Bate-Certo” nos remete de novo para o mundo da carpintaria no gesto simples da martelagem, “João”, o primeiro nome do protagonista, para além de reverberar o elo com o célebre apóstolo do batismo messiânico nas águas do rio Jordão, leva-nos também à tradição dos contos de fada, pois Joseph Jacobs – folclorista e historiador australiano que viveu na Inglaterra do século XIX – compilou três volumes de contos, dentre os quais encontramos *The English Fairy Tales* (1968), publicado primeiramente em 1890, o qual contém a conhecida história – traduzida para o português em *Contos de Fadas Ingleses* (2002) – de “João e o Pé de Feijão”, escrita por Benjamin Tabart, sendo que o personagem principal desse conto também ascende aos céus de maneira fantástica ao utilizar os ramos de um pé de feijão gigante.

Contrariando a expectativa dos aldeões, João Bate-Certo não pode atender aos pedidos, uma vez que começa a perceber o agravamento da doença de sua mãe. Das suas idas e vindas em etéreo ambiente, do sobe e desce na escada que tanto lhe custara engenho e suor, o protagonista apenas traz nacos de nuvens para fazer de sua casa um lugar com ares celestiais, mais aprazível e confortável para sua mãe. Ora, simbolicamente como ente da natureza, a nuvem significa transformação e fertilidade, separação de mundos cósmicos, esperança para quem vive do cultivo da terra, fonte de vida e presença divina. De certa forma, esses signos são mobilizados subjacentemente no poético e encantador desfecho da narrativa:

(...) única coisa que João trazia eram nuvens, braços cheios de nuvens em rama. Com elas foi enchendo sua casa, onde a mãe sofria as dores do desnascer. Quando se espreitava pela janelinha, parecia ali se completava o planeta. A mãe, pouco em pouco, foi sentindo a leveza de uma infância. Uma noite, ela prendeu o braço do filho e malbuciu:

- *Diga, meu filho lá em cima, é bonito mais que aqui?*

Ele sorriu sem jeito, perdidas que lhe estavam as palavras. E, com os dedos feitos mais para ternurar madeiras, fechou os cansados olhos de sua mãe. Dizem essa noite: único sítio que choveu foi dentro da casa de João Bate-Certo. (COUTO, 1991, p. 32).

À guisa de conclusão, podemos arguir que através da breve narrativa de “A ascensão de João Bate-Certo” Mia Couto tece em filigrana um firme elo com os tradicionais contadores de histórias de Moçambique, sobretudo, ao tentar verter para sua letra certos traços da oralidade, a qual pode ser depreendida no texto pelas falas da mãe do protagonista em discurso direto. É de se relevar que o autor de *Cronicando* faz desse substrato narrativo um verdadeiro palimpsesto no qual podemos entrever alguns quadros sociais que dialogam com outras narrativas moçambicanas que tensionam a conduta do Estado e suas contradições. Além disso, a referida crônica esteticamente travestida em conto por estratégia e desiderato autoral, para além das balizas locais, parece estar em permanente confluência com saberes alógenos.

É notório que nos contos tradicionais africanos haja sempre um efeito moralizante para cada história no sentido de regular a vida comunitária, porém, ao entendermos a narrativa de “A ascensão de João Bate-Certo” como um texto genologicamente híbrido, isto é, também como conto não apenas como crônica, as preocupações literárias do escritor recaem de igual modo na expansão das potencialidades do imaginário de suas gentes, como bem pontua Tania Macêdo ao tocar, de modo amplo, no cerne da contística de Mia Couto, servindo-nos como uma espécie de síntese analítica da história das proezas de Bate-Certo:

Se na forma breve do conto encontra-se a condensação que melhor permite a poeticidade do relato e o final por vezes surpreendente, o autor moçambicano a utiliza de forma extremamente competente, explorando o território do imaginário de seu país, a construção de situações aparentemente insólitas e personagens plenas de humanidade, mas marginais à sociedade de consumo desenfreado. (MACÊDO, 2018, p. 313).

Por fim, a esperança de João Bate-Certo em seu sonho diurno a vislumbrar um futuro mais digno é um exemplo ficcional bem acabado do que Ernest Bloch preconizou em termos filosóficos como sendo o princípio esperança, pois a personagem, imaginando, concatenou um plano e conseguiu materializar seus desejos utópicos através de seu empenho. Com efeito, se o escritor moçambicano oscila culturalmente na fronteira entre o literário e o tradicional, e se há no desfecho uma moral da história ao sabor de *karingani* – como vimos acima, simultaneamente conto, fábula e lenda – nós podemos apreender da narrativa que para criarmos

as condições para uma almejada ascensão, basta lançarmos mão das ferramentas que estão ao nosso alcance e erigir, degrau por degrau, a escada para nossos sonhos, pois quem tem a esperança por princípio sempre faz de seu ofício um meio para prolongá-la.

## Referências Bibliográficas

ABDALA JR., Benjamin. *Literatura Comparada & Relações Comunitárias, Hoje*. 1 ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2012.

AFONSO, Maria Fernanda. *O Conto Moçambicano: Escritas Pós-Coloniais*. 1 ed. Lisboa: Caminho, 2004.

AUSTIN, John Langshaw. *Quand dire, c'est faire*. 1ed. Paris: Seuil, 1970.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 1 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. Trad. J. Guinsburg. 1 ed. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BLOCH, Ernest. *L'esprit de l'utopie*. Paris: Gallimard, 1977 (versão de 1923, revista e modificada).

BLOCH, Ernest. *O Princípio Esperança*. Vol. I, II e III, 1 ed. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. UERJ, 2006.

CAVACAS, Fernanda. *Mia Couto: Brincadeira Vocabular*. 1 ed. Lisboa: Mar Além e Instituto Camões, 1999.

CHAVES, Rita. Missanga em firme fio: o conto em Mia Couto. In: CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania. (orgs). *Mia Couto, um convite à diferença*. 1 ed. São Paulo: Humanitas, 2013.

COUTO, Mia. *A Confissão da Leoa*. 1 ed. Lisboa: Caminho, 2012.

COUTO, Mia. *Cada Homem é Uma Raça*. 1 ed. Lisboa: Caminho, 1990.

COUTO, Mia. *Cronicando*. 1 ed. Lisboa: Caminho, 1991.

COUTO, Mia. *E se Obama fosse africano? E Outras Interinvenções*. 1 ed. Lisboa: Caminho, 2009.

COUTO, Mia. *Nas pegadas de Rosa*. Revista Scripta, Belo Horizonte, 1998. Seção Artigos.  
Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/10213/8318>.  
Acesso em: 07 set. 2018.

COUTO, Mia. *Pensatempos*. 1 ed. Lisboa: Caminho, 2005.

COUTO, Mia. *Raiz de Orvalho*. 1 ed. Lisboa: Caminho, 1999.

COUTO, Mia. *Terra Sonambula*. 1 ed. Lisboa: Caminho, 1992.

COUTO, Mia. *The Blind Fisherman*. Translated by David Brookshaw. 1 ed. South Africa: Penguin Books, 2012.

COUTO, Mia. *Tradutor de Chuvas*. 1 ed. Lisboa: Caminho, 2011.

COUTO, Mia. *Vozes Anoitecidas*. 1 ed. Lisboa: Caminho, 1987.

DIAS, João. *Godido e Outros Contos*. 1 ed. Lisboa: Casa dos Estudantes do Império, 1952.

ECO, Umberto. *Lector in fabula: le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*. 1 ed. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle, 1985.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Trad. Eunice Albergaria Rocha. 1 ed. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Filosofia de la historia universal*. Madri: Revista de Occidente, 1928, t. I.

JACOBS, Joseph. *Contos de Fadas Ingleses*. 2 ed. São Paulo: Landy, 2002.

JACOBS, Joseph. Jack and the beanstalk. In: JACOBS, Joseph (org). *English Fairy Tales*. Suffolk: Penguin Books, 1968.

JOUANNEAU, Daniel. *Le Mozambique*. 1. ed. Paris: Karthala, 1995.

LABAN, Michel. *Encontro com Escritores: Moçambique*. Vol. 3. 1 ed. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1998.

MACÊDO, Tania. Mia Couto: o intelectual e suas escolhas. In: FILHO, Silvio de Almeida Carvalho & NASCIMENTO, Washington Santos. (orgs). *Intelectuais das Áfricas*, 1 ed. Campinas: Pontes, 2018.

MÜNSTER, Arno. Ernest Bloch: *Filosofia da Práxis e Utopia Concreta*. 1 ed. São Paulo: Editora Unesp, 1993.

NHAMONA, Elídio Miguel Fernando. *Dialética das formas literárias: uma interpretação de O Livro da Dor, Godido e Outros Contos e Chitlango, Filho de Chefe*. 2016. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

NOA, Francisco. Da literatura e da imprensa em Moçambique. In: RIBEIRO, Fátima & SOPA, António. (orgs). *140 anos de imprensa em Moçambique: estudos e relatos*. 1 ed. Maputo: AMOLP, 1996, p. 125-129.

SANTILLI, Maria Aparecida. *O fazer-creer, nas histórias de Mia Couto*. In: Revista Via Atlântica, São Paulo, 1999. Seção artigos. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/49010/53088>. Acesso em: 05 set. 2018.

SILVA, Avani Souza. *Guimarães Rosa e Mia Couto: ecos do imaginário infantil*. 2006. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

VIEIRA, Antonio Rufino. *Princípio esperança e a “herança intacta do marxismo” em Ernest Bloch*. V - Colóquio CEMARX – IFCH – Unicamp, Campinas, 2005. Disponível em: [http://www.unicamp.br/cemarx/anais\\_v\\_coloquio\\_arquivos/arquivos/comunicacoes/gt1/ses-sao6/Antonio\\_Rufino.pdf](http://www.unicamp.br/cemarx/anais_v_coloquio_arquivos/arquivos/comunicacoes/gt1/ses-sao6/Antonio_Rufino.pdf). Acesso em: 08 set. 2018.

# As estórias nas *Estórias sem luz elétrica*

The *estórias* in *Estórias sem luz elétrica*

Ana Ribeiro<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Doutora em Ciências da Literatura. Universidade do Minho.

---

---

**RESUMO:** Este estudo centra-se na natureza metaficcional das “Estórias sem luz elétrica”, de Ondjaki. Enquanto em *A bicicleta que tinha bigodes* (2011) e *Uma escuridão bonita* (2013) ouvir e contar estórias faz parte das experiências noturnas vividas pelos protagonistas infantis, em *O convidador de pirilampos* (2017) é feita a apologia da conservação do património narrativo oral, elo entre gerações e pilar da sobrevivência da comunidade, filosofia esta que subjaz igualmente à série em apreço.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ondjaki; “Estórias sem luz elétrica”; Memória; Estória; Metaficção

**ABSTRACT:** This study focuses on the metafictional component of “Estórias sem luz elétrica”, by Ondjaki. While in *A bicicleta que tinha bigodes* (2011) and *Uma escuridão bonita* (2013) listening and telling *estórias* is part of the night experiences lived by child protagonists, *O convidador de pirilampos* (2017) makes the apology of the oral narrative patrimony, which binds together generations and sustains the community. This philosophy also underlies the series in question.

**KEYWORDS:** Ondjaki; “Estórias sem luz elétrica”; Memory; *Estória*; Metafiction

*Alto mistério da noite*

*E de novo a maravilha*

Alberto de Lacerda

## 1. Era uma vez...

“Noite, aurora, Lua, estrelas – palavras carregadas de sentido, de magia, de emoção, vindas das profundezas do tempo, de que os nossos antepassados se libertavam pela catarse artística, mormente poética” (SERRÃO, s/d, p. 29). De facto, para além de mitos, crenças e cultos seculares, também a poesia e a literatura em geral, como Joel Serrão comprova, guardaram testemunho do relacionamento do Homem com as trevas, ao mesmo tempo que contribuíram para a criação de um imaginário ligado à noite.

Se o fogo, sob a forma de fogueira, vela ou candeeiro, ajudou sem dúvida a aplacar temores noturnos, apenas a eletricidade trouxe a “revolução da iluminação doméstica e pública” (SERRÃO, s/d, p. 22). Graças a ela, a noite ganhou novos contornos e o Homem passou a (vi) vê-la de outra maneira. A este propósito, não sem algum exagero, considera Lucien Febvre que “Para nós, a noite deixou existir, a não ser quando há uma avaria na electricidade” (FEBVRE, 1954, p. 164 *apud* SERRÃO, s/d, p. 27). Percebe-se, pois, que a luz elétrica sobressai no pano de fundo que é a noite, como se torna bem patente quando as lâmpadas deixam de brilhar.

É precisamente para um cenário de “noite natural”, como lhe chama Joel Serrão (s/d: 16), decorrente do corte de energia, que nos transportam as “Estórias sem luz elétrica” publicadas por Ondjaki: *A bicicleta que tinha bigodes* (2011), *Uma escuridão bonita* (2013) e *O convidador de pirilampos* (2017).

Experiências pessoais do autor, oriundo “de um cenário urbano, alimentado pelas constantes faltas de água, de luz, e pelas referências a todas as guerras que aconteciam muito mais a Sul de Luanda” (ONDJAKI, 2008, p. 52), terão estado na origem desta série, cujos dois primeiros volumes mantêm afinidades com outras obras de inspiração autobiográfica do escritor, designadamente *Bom dia camaradas* (2003) e *AvóDezanove e o segredo do soviético* (2008). À semelhança destes romances, o protagonismo das “Estórias sem luz elétrica” compete aos mais novos, aos

quais a noite de lâmpadas desempregadas propicia experiências singulares, seja o contacto com a misteriosa caixinha do tio Rui, a satisfação do desejo de um beijo ou o convívio com pirilampos. Independentemente da diversidade de situações decorrentes do denominador comum adotado, das opções narrativas escolhidas e das linguagens que lhes dão corpo<sup>2</sup>, em todas as estórias a cumplicidade entre noite e narrativa manifesta-se de diversas maneiras: o cenário noturno propicia a partilha de estórias e é também fonte de estórias, tudo isto sem excluir um certo grau de autor-reflexividade. É esta particularidade da trilogia em causa que abordaremos nas páginas seguintes.

## 2. À noite, apetece estórias

Em qualquer uma das obras, a narração de estórias anima a noite “deseletrificada”. Sem televisão para ver, as pessoas vêm para a rua conversar, sendo que ouvir e contar estórias integra naturalmente este convívio:

Quando a luz vai, as conversas de rua ficam mais mágicas: os olhos tipo que brilham de outra maneira, as pessoas saem à rua e ficam a imaginar o que poderia estar a acontecer na telenovela, (...) a minha Avó fica no muro a rir das nossas estórias e conta também uma estória de antigamente (...). (ONDJAKI, 2011, p. 52)

No convívio intergeracional que esta passagem atesta, há uma partilha de estórias que aproxima pessoas e tempos, proporcionando a transmissão de um legado aos mais novos e participando da criação de novas memórias. Este património local preenche a lacuna deixada pela telenovela, cuja popularidade reflete a apetência por estórias. Implicitamente, a telenovela e a televisão, de que cada um desfruta em sua casa, tornam raros estes momentos que agregam e reforçam a comunidade.

---

2 Referimo-nos à combinação de texto e imagem em *Uma escuridão bonita* e *O convidador de pirilampos*. Ana Natacha Duarte ÁLVARO, no seu original estudo *Das caixas de Manuel Rui ao apagão de Ondjaki: as imagens possíveis* (2017), aborda competentemente o contributo da ilustração no primeiro título.

Em *Uma escuridão bonita*, há um cenário mais intimista, habitado praticamente apenas por um casal de adolescentes. Também aqui a noite apagada surge como ambiente propício à narração e audição de estórias:

- É uma estória muito comprida.

- A luz ainda não voltou, temos tempo.

Era verdade, tínhamos tempo. A falta de luz também inventava mais tempo para as pessoas estarem juntas, devagar. (ONDJAKI, 2013, p. 51-52)

Curiosamente, a falta de luz elétrica não faz da noite algo ameaçador, transmitindo antes uma sensação de tranquilidade (contrastante com a agitação interior do protagonista). No final, quando o pequeno responde que inventa estórias “Para a nossa escuridão ficar mais bonita” (ONDJAKI, 2013, p. 105), continuamos longe do *locus horrendus* romântico, sem prejuízo dos poderes transfiguradores da ficção.

Para as crianças de *A bicicleta que tinha bigodes*, a noite também não tem nada de assustador, bem pelo contrário: “(...) quando a luz vai na minha rua, as crianças afinal reclamam de não ver novela mas no fundo no fundo, ficamos contentes porque podemos fazer mil coisas fora do ritmo normal das nossas vidas”. (ONDJAKI, 2011, p. 53).

A noite é, pois, potenciadora da transgressão. Por esse motivo, em *Uma escuridão bonita*, é a coberto de uma noite de lâmpadas desligadas que o protagonista adolescente ganha coragem para pedir um beijo à menina que está com ele na varanda. Através das suas estratégicas aparições, a Avó, adjuvada pelo clarão de uma vela, parece querer contrariar tal efeito noturno.

Em *A bicicleta*, associamos a visão encantada da noite ao facto de os cortes de luz elétrica serem recorrentes. Assim, depois de logo na página de abertura se mencionar, como que casualmente, que “nesse dia na nossa rua não havia luz” (ONDJAKI, 2011, p. 11), o narrador infantil, como que reproduzindo o inesperado corte de luz, declara abruptamente no início do que pode ser considerado o terceiro capítulo: “Depois do jantar, a luz foi” (ONDJAKI, 2011, p. 19). Quase de seguida, a análise do CamaradaMudo sobre o “apagão” indicia que esta não é uma situação invulgar. Novo corte de luz elétrica é referido mais adiante, quando as crianças se preparam para espiar o ritual barbeiro no quintal do tio Rui: “A Edel foi nossa amiga e a luz

foi” (ONDJAKI, 2011, p. 52). Este corte providencial será longo, pois, como o narrador declara algumas páginas depois: “De manhã, a energia ainda não tinha voltado” (ONDJAKI, 2011, p. 67). Pela importância de que se reveste, tal assunto chega mesmo a merecer honras de noticiário:

(...) falaram também da falta de água e de uma falta de luz que também poderia acontecer devido aos combates perto de Cambambe. (ONDJAKI, 2011, p. 45)

Ainda o locutor falou da falta de luz que ainda não tinham encontrado uma explicação muito boa (...). (ONDJAKI, 2011, p. 78).

A primeira passagem associa os problemas elétricos à situação de guerra, localizando a ação de *A bicicleta que tinha bigodes* no período da guerra civil angolana, mais propriamente antes de 1990, já que em um dos noticiários “(...) falaram do tal Á-Éne-Cê da África do Sul e do coitado do camarada Mandela que continuava só preso” (ONDJAKI, 2011, p. 78). Também em *Uma escuridão bonita* a guerra se faz presente:

- Desejo que o meu pai não tivesse morrido na guerra.

- E eu desejo que os homens nunca mais inventem guerras novas. (ONDJAKI, 2013, p. 22)

Em contrapartida, não se encontra em *O convidador de pirilampos*, o terceiro elemento da trilogia, qualquer referência a este ou outro acontecimento da história angolana. O seu pano de fundo é um tempo impreciso e um local, a Floresta Grande, que, apesar de nomeado, só tem existência ficcional<sup>3</sup>, ao contrário da Luanda de *A bicicleta* (ONDJAKI, 2011, p. 32). Do seu elenco não fazem parte personagens provenientes dos dois volumes anteriores ou de outros títulos de Ondjaki, sendo que a AvóDezanove dá lugar a um Avô anónimo. O protagonista continua a ser um menino sem nome, mas que perde o estatuto de narrador, papel

---

3 É também na Floresta Grande que decorre a ação de *O leão e o coelho saltitão* (2008), escrito por Ondjaki e ilustrado por Rachel Caiano.

desempenhado por uma voz alheia ao enredo. Estes diversos elementos conferem à narrativa em causa uma indeterminação que a aproxima do conto oral (cf. REIS; LOPES, 1987, p. 83).

Contudo, e uma vez que estamos perante outra “estória sem luz elétrica”, o mundo onde o pequeno se movimenta é igualmente afetado pela falta de eletricidade. Neste caso, há, no entanto, duas situações distintas. O primeiro confronto do pequeno com a noite escura dá-se na Floresta Grande, depois de o sol se pôr. Tanto a noite como a floresta simbolizam o inconsciente e qualquer uma delas pode inspirar temor e angústia (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1994, p. 330-331 e p. 473-474). Assim, esta combinação não pode deixar de afetar uma criança, para a qual o Avô representa a tábua de salvação:

- Posso segurar a tua mão, Avô?

- Podes.

- É que a esta hora a Floresta fica muito escura... E eu fico com medo.

(ONDJAKI, 2017, p. 18<sup>4</sup>)

A imaginação infantil povoa o cenário noturno de seres monstruosos que transformam um local apazível num *locus horrendus*:

- Para mim o escuro é um lugar que não tem graça nenhuma e que não parece o mesmo lugar, e até acho que no escuro aparecem outras coisas mais.

- Como quais, senhor inventor?

- Como monstros ou criaturas que só aparecem no escuro – o menino dá uma corrida.

- Ainda bem que chegámos a casa. (ONDJAKI, 2017, p. 19)

A experiência da noite no meio da natureza tem efeitos bem diferentes daqueles que suscita no ambiente urbano de *A bicicleta que tinha bigodes* e *Uma escuridão bonita*.

Mesmo no lugar acolhedor que a casa é, em contraposição com a ameaçadora floresta

---

4 Nas referências a esta obra, a numeração de página é nossa, já que o livro não tem paginação.

noturna, o menino voltará a enfrentar o escuro. Desta feita a eletricidade falha devido a fenômenos naturais (uma forte chuvada), detalhe que mais uma vez favorece “a generalização de situações” (REIS; LOPES, 1987, p. 83) típica do conto oral.

Nesta altura, no entanto, o miúdo não precisa do Avô para se sentir seguro:

- Não estás com medo do escuro?

- Não – sorriu o menino - Porque estou a olhar para os brilhos dos pirilampos.

(ONDJAKI, 2017, p. 26)

É na relação do pequeno com os pirilampos que as estórias entram na estória. Não porque ele procure desesperadamente uma, como em *A bicicleta que tinha bigodes*, ou seja um inventivo contador, como em *Uma escuridão bonita*. Graças aos insetos brilhantes, o protagonista de *O convidador de pirilampos* não só perde o medo do escuro, como descobre o papel determinante das estórias na vida de uma comunidade. Podemos, pois, pensar esta narrativa como um episódio de um *Bildungsroman*.

### 3. Estória, precisa-se

Na trilogia em estudo, entendemos *A bicicleta que tinha bigodes* como uma metaficção, uma vez que, como afirma Patricia Waugh (2003, p. 2), desenvolve “a *theory of fiction through the practice of writing fiction*”. Ela acompanha a demanda do narrador-protagonista por uma estória, de forma a vencer um concurso lançado pela Rádio e ganhar uma bicicleta. Esta, de tão cobiçada, invade os sonhos do rapaz, enfeitada com um bigode à Tio Rui, o vizinho escritor que fornece algumas “dicas” ao candidato, preocupado com a falta de ideias: “Eu sabia, no fundo o problema era mesmo esse: a ideia. Escrever a estória, com um bocadinho de esforço, talvez dois ou três podem conseguir, mas a ideia é como uma raiz invisível que faz crescer a planta”. (ONDJAKI, 2011, p. 45-46).

Em “Poéticas do conto em “Manhã perdida” e *A bicicleta que tinha bigodes* (RIBEIRO, 2017, pp. 185-195), abordámos já a conceção de criação literária perfilhada pelo rapaz, con-

ção essa que o mestre contesta ao afirmar que “estórias não são ideias” (ONDJAKI, 2011, p. 61) e que “As boas ideias nascem no coração” (ONDJAKI, 2011, p. 63).

Estamos, pois, no domínio do escrito e da autoria infantil, retirando as crianças do papel passivo de meros consumidores de estórias. Esta iniciativa transforma-as em agentes e concede-lhes uma voz. Como diz o abalizado Tio Rui, “Acho que esse concurso é para conhecer as vossas estórias” (ONDJAKI, 2011, p. 62), o que é também uma maneira de afirmar que a atualidade e o que se passa com todos os angolanos têm interesse literário. Nem sequer é preciso ir para longe procurar o que contar: “Acho que a nossa rua tem boas estórias” (ONDJAKI, 2011, p. 63).

Para além do vizinho escritor, também a AvóDezanove aplaude o concurso dinamizado pela Rádio, pois ele “Faz as crianças pensarem e imaginarem estórias” (ONDJAKI, 2011, p. 42). Parece que estórias nunca são de mais e imaginação também não.

O concurso destinado ao público infantil, os incentivos do Tio Rui e a observação da AvóDezanove fazem pensar numa sociedade que valoriza os seus mais novos e que se confia à literatura para memória futura.

#### 4. Estória na noite escura

Numa sugestão que faz ao seu pupilo, o Tio Rui diz-lhe que ele podia escrever sobre a vontade de ganhar a bicicleta colorida destinada ao vencedor do concurso de estórias. Esta orientação, materializada em *A bicicleta que tinha bigodes*, parece aplicar-se a *Uma escuridão bonita*, já que o seu motor é o desejo de um beijo. A recusa inicial da menina e a persistência do rapaz fazem pensar no poema “Namoro”, de Viriato da Cruz.

Desta estória de um beijo faz parte uma das tais estórias inspiradas na realidade envolvente. Trata-se do relato oral da mutilação da AvóDezanove. A noite, porque privada de luz elétrica, favorece, como vimos acima, esta atividade, já que aparenta dilatar o tempo. O protagonista, no papel de contador de estórias, corresponde ao pedido da sua companheira, a qual representa a ouvinte interessada. Para cativar a sua escassa mas importante plateia, o rapaz inventa um pequeno e involuntário crime passional para explicar a amputação sofrida pela sua familiar.

- A minha avó Dezanove mudou de ideias, disse ao soviético que não ia para o «tão longe» com ele. O soviético ficou muito chateado, veio a casa da minha avó, partiu todas as garrafas que lhe tinha oferecido. Ele estava muito zangado. A última garrafa escapou-lhe da mão e partiu-se no pé da minha avó, cortou-lhe um dedo. (ONDJAKI, 2013, p. 55)

Entrando no jogo do “faz de conta”, a menina, depois de um carro iluminar uma parede branca, dando origem ao “Cinema Bu”, diz ter visto projetada nela a imagem da avó “quando ainda tinha vinte dedos!” (ONDJAKI, 2013, p. 86).

Contrariamente ao contador tradicional, no entanto, o pequeno sente-se um mentiroso<sup>5</sup>. Valorizando a honestidade acima do efeito na sua interlocutora, o protagonista repõe a verdade: “A estória verdadeira do dedo – comecei – é que ela tinha uma infeção e o médico teve que lhe cortar o dedo” (ONDJAKI, 2013, p. 88). No entanto, a menina alinha no pacto ficcional e considera a ficção mais fascinante do que a verdade, o que redundava em favor da capacidade imaginativa do amigo (e dos seus intentos): “Eu também gosto mais da tua estória com o soviético nela” (ONDJAKI, 2013, p. 88). A terminar, é ainda de estórias que os dois falam, representando mais uma vez a personagem feminina o papel da curiosa:

- Porquê que inventas estórias? – ela perguntou.

- Para a nossa escuridão ficar mais bonita. (ONDJAKI, 2013, p. 105)

Seja “a nossa escuridão” alusiva à noite apagada que os envolve ou uma metáfora do contexto histórico em que crescem, dominado pelo conflito bélico nacional, as estórias são

---

5 A confusão entre ficção e mentira surge também em *A bicicleta que tinha bigodes*, em que é utilizada pelo protagonista para censurar o camarada presidente: “Devia dar bicicletas sem ser preciso uma pessoa estar a inventar estórias. Ainda pode acontecer que as crianças fiquem mentirosas” (ONDJAKI, 2011, p. 42). É o desabafo de quem se sente incapaz de escrever uma estória (cf. ONDJAKI, 2011, p. 12) e, portanto, frustrado no seu desejo de ganhar a bicicleta. Corrobora a famosa tese rousseauiana da bondade natural do ser humano.

concebidas como uma forma de tornar a realidade mais agradável, desempenhando por isso uma função estética. A cumplicidade entre escuridão e ficção sai, deste modo, reforçada.

Por outro lado, se articularmos a resposta do rapaz com as palavras finais da obra, “a beleza às vezes é um lugar onde o olhar/já sabe aquilo que não quer esquecer”, as estórias, enquanto versão melhorada da realidade, ajudam a preservar da noite do esquecimento aquelas coisas que o nosso “olhar” elegeu.

## 5. Estórias com História

Em tom de fábula, é também da utilidade e da necessidade de estórias que nos fala *O convidador de pirilampos*. Desde o início que acompanhamos a dupla formada pelo Avô e o seu neto, o engenhoso menino que tem medo da noite privada de eletricidade e por isso inventa um conjunto de aparelhos para capturar pirilampos, de forma a criar um candeeiro natural e alternativo.

Esta divisão geracional tem correspondência no mundo dos pirilampos, composto pelos “pirivelhos”, “Aqueles que não devem ser encontrados (...) Porque eles são os contadores das estórias muito muito antigas” (ONDJAKI, 2017, p. 40-41), e pelos “pirilampos cintilantes” (ONDJAKI, 2017, p. 6), que, ao contrário dos mais velhos, brilham e são jovens. Inexperientes, estes sucumbem ao encanto do “convidador de pirilampos” engendrado pelo menino, designação eufemística para ‘armadilha’, como nota o Avô (ONDJAKI, 2017, p. 22), estratégia que põe duplamente em causa a natural bondade e ingenuidade infantis. Edison, a única personagem com nome nesta “estória sem luz elétrica”, pertence a esta última categoria. Apesar da sua pouca idade, ele vai ensinar várias coisas ao pequeno inventor, desempenhando um papel típico dos mais velhos. Diga-se a propósito que, na narrativa, o Avô é uma personagem peculiar, pois nunca impõe nem a sua autoridade nem a sua lógica de adulto ao neto. Também não conta estórias e ouve mais do que fala. É o neto que anuncia “Agora é hora de saberes alguns segredos” (ONDJAKI, 2017, p. 32) ou pronuncia frases sentenciosas como “há pessoas que olham sempre a ver muito pouco!” (ONDJAKI, 2017, p. 33), parecendo que os papéis de Avô e neto estão invertidos. O mais velho transmite ao rapaz saberes a partir dos quais

este desenvolve as suas invenções, designadamente o código Morse e a história da luz elétrica, surgindo a solidariedade entre gerações como ponto de partida para novos desenvolvimentos.

Depois do “iluminão” que o neto promove e deixa o Avô extasiado (ONDJAKI, 2017, p. 47), o companheiro do menino desaparece de cena, e o palco fica entregue ao pequeno e ao pirilampo, isto é, aos dois representantes da geração mais nova. É o inseto luminoso que explica ao rapaz o alcance do seu ato: “Sim, temos de voltar. O brilho dos pirilampos não vem da força dos corpos, vem da força das estórias. E são os pirivelhos que as contam. Eles não estão aqui” (ONDJAKI, 2017, p. 51). O menino veio, pois, perturbar as relações entre gerações, imprescindíveis para a sobrevivência da comunidade, pois delas depende a transmissão de elementos em que assenta a identidade dos pirilampos. Não nos parece ser diferente o que representam as estórias de antigamente narradas pela AvóDezanove de *A bicicleta que tinha bigodes*. Metaforicamente, umas e outras têm o mesmo estatuto do *makèzú* do poema homónimo de Viriato da Cruz: assim como o pequeno-almoço tradicional, ameaçado pelo forasteiro “pão com chouriço” ou “café com pão” (FERREIRA, 1988, p. 165), é responsável pela longevidade da avó Ximinha e do mano Filisberto, as estórias são o alimento espiritual de que depende a vida (luz) dos pirilampos jovens e a sobrevivência da comunidade como tal. Repare-se, a propósito, que à “força das raízes” sublinhada pelo pirilampo, corresponde, no poema “a força do makèzú” apontada pela Avó Ximinha.

As estórias dos pirivelhos são um bem inestimável porque, para além do mais, representam um património imaterial, coletivo e imemorial: “(...) as estórias da nossa gente vão se perder para sempre. E as estórias não são de ninguém. São da Floresta Grande. São do tempo” (ONDJAKI, 2017, p. 52). Tal intervenção tem, evidentemente, propósitos didáticos, que se prendem com a salvaguarda do património oral tradicional, no qual assenta a identidade cultural dos pirilampos

É curioso que a defesa de tal legado parta de um mais novo, isto é, uma personagem com poderes persuasivos acrescidos junto a eventuais leitores mais jovens desta obra sem público-alvo identificado, ao contrário de *Ynari, a menina das cinco tranças* (2004) ou *O leão e o coelho saltitão* (2008), classificadas, respetivamente, como “infanto-juvenil” e “infantil”.

Interessa ainda salientar o facto de a literatura escrita participar na defesa deste outro tipo de texto literário, como se o lema “Vamos descobrir Angola!” deva estar sempre presente.

Embora, diferentemente do que sucede em *A bicicleta que tinha bigodes*, nada haja em *O convidador de pirilampos* que ligue esta narrativa especificamente a Angola, nada impede a associação entre a valorização da tradição oral e este país, sobretudo quando se conhece o que Manuel Rui escreveu sobre as relações entre o texto oral e a identidade literária angolana em “Eu e o Outro – o invasor ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto” (MONTEIRO, 2008, p. 27-29).

Por outro lado, literatura oral e literatura escrita não são campos opostos e em conflito, mas sim sistemas solidários e em diálogo. Enfim, a literatura escrita não deve fazer calar a oral, assim como a luz e tudo o que ela representa não deve ofuscar outros mundos, sob pena de descaracterização<sup>6</sup>.

Sublinhe-se, no entanto, que a apologia da tradição, em *O convidador de pirilampos*, não repele a inovação. Assim, esta experiência trouxe “algumas coisas novas” (ONDJAKI, 2017, p. 54) aos pirilampos, com as quais será possível acrescentar o património narrativo existente: “- Vou convidar os pirivelhos a conhecerem mais cores. Penso que novas estórias podem ser criadas quando eles assistirem a esta dança colorida” (ONDJAKI, 2017, p. 55). Da mesma forma que a comunidade iluminada, à semelhança de qualquer outra, não estagnou, também a tradição não é um corpo cristalizado, mas um *work in progress* aberto a novos contributos. Em suma, as tradições não nascem, fazem-se, ou melhor, vão-se fazendo. Como obra do Homem que são, elas não são intocáveis, mas retocáveis e renováveis. Por esse motivo, a tarefa dos mais velhos não se reduz, como se depreende da passagem antes citada, à simples reprodução do património recebido. Ela implica também a produção de novo material, de forma a guardar memória do que se vai passando na vida da comunidade, ou seja, todas as estórias têm História e uma história:

(...) Edison também já é um pirivelho. Quando há Lua Nova, os pirilampos cinti-

---

6 A respeito da importância identitária da contiguidade entre literatura oral e literatura escrita, vem a propósito referir novamente *O leão e o coelho saltitão*, obra que, como informa uma nota final, deriva do “relato de David Yava Mwau, “Ciximo Ca Ndumba Na Mbwanda” (Estória do Coelho e do Leão), publicado no livro *Viximo, contos da oratura Luvale*”.

lantes sabem que o podem encontrar sentado, no velho convidador de pirilampos, contando uma estória sua. Uma estória antiga. E que começa assim:

Perto da nossa Floresta Grande havia uma casa, onde vivia um menino e o seu avô e o seu canivete e as suas laranjas. Era um menino muito curioso, que cientistava pirilampos. E que aprendeu a ser amigo do escuro. (ONDJAKI, 2017, pp. 58-59)

Novas gerações trazem novas estórias que a repetição ao longo do tempo fará antigas. Da mesma forma, objetos perigosamente atraentes como o convidador de pirilampos convertem-se em banais e inofensivos adereços, integrados na rotina do grupo. Por outro lado, ouvintes tornam-se contadores e personagens de episódios de outrora transformam-se em narradores. A renovação é condição de continuidade.

Como o último parágrafo da citação anterior torna patente, também *O convidador de pirilampos* exibe uma estória dentro da estória. Estamos, neste caso, perante uma *mise en abyme* e, por conseguinte, perante uma metaficção, atestada pelos evidentes pontos de contacto com uma passagem do início da narrativa principal:

Início (versão narrador)	Final (versão Edison)
<p><b>Perto da Floresta Grande, vivia um menino e o seu Avô. Era um menino muito curioso</b> e adorava passear na Floresta mesmo quando já fazia quase-escuro. Ou quando era noite de lua nova. (ONDJAKI, 2017, p. 8. Negrito nosso).</p>	<p><b>Perto da nossa Floresta Grande</b> havia uma casa, onde <b>vivia um menino e o seu avô</b> e o seu canivete e as suas laranjas. <b>Era um menino muito curioso</b>, que cientistava pirilampos. E que aprendeu a ser amigo do escuro. (ONDJAKI, 2017, p. 59. Negrito nosso)</p>

Enquanto fecho do que pode considerar-se uma narrativa circular, a versão do pirilampo acrescenta a moralidade da estória, à boa maneira das narrativas exemplares. O ensinamento que Edison transmite aos seus jovens ouvintes, representantes intradieгéticos de possíveis leitores infanto-juvenis desta estória, não esgota as potencialidades didáticas de *O convidador*

*de pirilampos*, obra ao serviço de outras causas, como antes vimos.

## 6. Para além das trevas

A trilogia “Estórias sem luz eléctrica” não deriva de um simples exercício de imaginação do tipo “E se faltasse a luz à noite?”, o que não significa uniformidade na abordagem, nem ausência de criatividade. De facto, Ondjaki explora de diferentes maneiras as potencialidades narrativas oferecidas pela noite privada de eletricidade. Se *A bicicleta que tinha bigodes* e *Uma escuridão bonita* se apresentam como mais verosímeis, *O convidador de pirilampos*, mais próximo dos contos populares e de algumas narrativas infantis, integra uma componente fabulosa como suporte dos propósitos claramente doutrinários que lhe subjazem.

Independentemente desta e doutras diferenças que assinalámos, o aspeto comum em que nos detivemos, a estória dentro da estória, parece-nos remeter para a memória como causa extensiva aos três volumes, embora também neste domínio se mantenha a bipartição atrás assinalada. Em *A bicicleta que tinha bigodes* e *Uma escuridão bonita*, a infância e a adolescência dos narradores-protagonistas são indissociáveis do dia a dia de Angola após a independência. É irónica a incapacidade do narrador-protagonista da primeira para encontrar em uma rua tão *sui generis* como a sua o assunto para uma estória. O seu congénere da segunda narrativa é mais expedito e contamina o episódio da amputação da sua avó com notações de natureza epocal, fazendo-o transcender a esfera meramente familiar. Além disso, não concebe a ficção e a realidade como mundos em conflito. Em *O convidador de pirilampos*, de localização espaço-temporal mais vaga do que os dois volumes anteriores, sublinha-se a necessidade de preservação do património oral, o qual não é, contudo, encarado como algo cristalizado, condenando ao esquecimento acontecimentos mais recentes. Talvez Ondjaki seja o Edison que, de ouvinte atento dos mais velhos, se converteu no contador do tempo que passou.

## Referências Bibliográficas

ÁLVARO, Ana Natacha Duarte. *Das caixas de Manuel Rui ao apagão de Ondjaki: as imagens possíveis*, 2017. Disponível em <https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/37129>. Acesso em 30 julho 2018.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos símbolos*. Lisboa: Teorema, 1994.

FERREIRA, Manuel. *No reino de Caliban II*. 2ª ed. Lisboa: Plátano Editora, 1988.

MONTEIRO, Manuel Rui. Eu e o Outro – o invasor ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto. In PADILHA, Laura Cavalcante; RIBEIRO, Margarida Calafate (orgs.). *Lendo Angola*. Porto: Edições Afrontamento, 2008, p. 27-29.

ONDJAKI. *O convidador de pirilampos*. Ilustrações de Jorge António Gonçalves. Lisboa: Caminho, 2017.

ONDJAKI. *Ynari, a menina das cinco tranças*. Ilustrações de Danuta Wojciechowska. 5ª ed. Lisboa: Caminho, 2015.

ONDJAKI. *Uma escuridão bonita*. Ilustrações de Jorge António Gonçalves. Lisboa: Caminho, 2013.

ONDJAKI. *A bicicleta que tinha bigodes*. Lisboa: Caminho, 2011.

ONDJAKI. *O leão e o coelho saltitão*. Ilustrações de Rachel Caiano. Lisboa: Caminho, 2008.

ONDJAKI. «As raízes do arco-íris» (Ou: O camaleão que gostava de frequentar desertos). In PADILHA, Laura Cavalcante & RIBEIRO, Margarida Calafate (orgs.). *Lendo Angola*. Porto: Edições Afrontamento, 2008, p. 51-53.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M.. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina, 1987

RIBEIRO, Ana. Poéticas do conto em “Manhã perdida” e *A bicicleta que tinha bigodes*. In FERREIRA, António Manuel; MORAIS, Carlos; BRASETE, Maria Fernanda; COIMBRA, Rosa Lúcia (eds.). *Pelos mares da língua portuguesa 3*. Universidade de Aveiro: UA Editora, 2017, p. 185-195. Disponível em <https://ria.ua.pt> > Departamento de Línguas e Culturas > DLC – Livro.

SERRÃO, Joel. Noite natural e noite técnica. *Temas oitocentistas II. Para a história de Portugal no século passado*. Lisboa: Livros Horizonte, s/d, p. 13-58.

WAUGH, Patricia. *Metafiction. The theory and practice of self-conscious fiction*. London/New York: Routledge, 2003.

# Mia Couto e Nelson Saúte: o conto moçambicano como registro de um país plural

Mia Couto and Nelson Saúte: the Mozambican short story as a record of a plural country

Camila Cesário Lérco<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Mestre em Letras (Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) pela Universidade de São Paulo. E-mail: camila.lerco@gmail.com

---

---

**RESUMO:** Leitura comparada das narrativas “O cachimbo de Felizbento”, presente na obra *Estórias Abensonhadas* (1994), de Mia Couto e “O enterro da bicicleta”, de Nelson Saúte, do livro *Rio dos Bons Sinais* (2007), tendo em vista o conto moçambicano. Os dois autores se valem do conto como um campo possível para retratar a conjuntura sócio-histórica e a pluralidade de Moçambique.

**PALAVRAS-CHAVE:** Conto; Moçambique; Mia Couto; Nelson Saúte; Pluralidade.

**ABSTRACT:** Comparative reading of the narratives “O cachimbo de Felizbento”, present in the book *Estórias Abensonhadas* (1994), by Mia Couto, and “O enterro da bicicleta”, by Nelson Saúte, of the book *Rio dos Bons Sinais* (2007), in view of the a Mozambican tale. The two authors use the story as a possible field to portray the socio-historical conjuncture and the plurality of Mozambique.

**KEYWORDS:** Short story; Mozambique; Mia Couto; Nelson Saúte; Plurality.

## Introdução

“O cachimbo de Felizbento”, de Mia Couto e “O enterro da bicicleta”, de Nelson Saúte, fazem parte de dois importantes livros desses autores, *Estórias Abensonbadas*, 1994, do primeiro, e *Rio dos Bons Sinais*, 2007, do segundo. E, ainda que haja mais de uma década separando essas narrativas, elas podem ser aproximadas na medida em que nelas encontramos o apreço à terra de origem, um dos temas recorrentes nas obras desses escritores, que procuram destacar a realidade moçambicana do ponto de vista deles, que é local. A ficção que produzem busca trazer para a discussão aspectos que nos deem uma imagem mais apurada de Moçambique e de suas populações, sobretudo em relação aos problemas enfrentados, mas também às suas potencialidades de transgredir a realidade constituída, para abrigar outras formas de ser e de estar no mundo.

Para tanto, o conto, gênero narrativo próximo e familiar das práticas tradicionais relacionadas à oralidade, que permite a referência, sobretudo, às culturas locais, é explorado por esses autores como um campo possível, em que as particularidades são ficcionalizadas no ritmo de uma “contação de estórias” da vida da “gente moçambicana”.

## Leitura crítica

O tema do apreço à terra de origem é construído por meio da história de duas figuras de resistência – Felizbento, no primeiro texto, e o deputado, no segundo. Os dois personagens surgem para demarcar a tentativa de valorização do território moçambicano em detrimento do sufocamento provocado pela guerra. Por esse propósito, os autores procuram mostrar as manifestações desses sujeitos dentro de um mundo que lhes é próprio.

Nesse sentido, Felizbento mantém-se agarrado ao amor à terra natal mesmo após ter sido expulso de sua casa e deseja levar consigo não apenas seus pertences pessoais, mas também tudo o que tem relação com a sua existência no lugar – tem o intuito de levar as árvores que fazem parte da área onde mora.

Notamos o apego do personagem em relação àquilo que faz parte de sua história de

vida e que, assim, fixa seu lugar em seu espaço original. Como forma de resistência, Felizben-  
to rebela-se e contradiz a atitude do “outro”, do invasor, ao tomar uma posição diferente da  
esperada. Ao apontar as árvores, indica a importância daquele território para ele e, por isso,  
mostra-se realmente disposto a levá-las consigo, não se preocupando com as consequências.  
Então, começa um trabalho árduo e contínuo de desenterrá-las.

O nacional funcionário economizou paciência e lhe disse que, mais semana, eles  
voltariam para o carregarem, nem que fosse à bruta força. No dia quente, o homem  
pôs-se a desenterrar as árvores, escavando pelas raízes. Começou pela árvore sagrada  
do seu quintal. Trabalhou fundo: lá onde ia cavando já se desabria um escuro total.  
Para dar seguimentos na fundura passou a levar petromax, desses que trouxera de  
Johnne. E tempo após tempo, se demorou nesse serviço. (COUTO, 1994, p. 66).

Por seu turno, o deputado do conto de Nelson Saúte, considerado, pela comunidade  
local, “figura da aldeia”, em virtude de sua participação na guerra de independência, também  
é homem nascido na terra. Na juventude, abandona a sua aldeia para se juntar à luta e, agora,  
suas ações indicam que realmente acredita no valor de sua origem.

Teve que abandonar a sua aldeia e rumar a Norte, para juntar-se à luta. Regressou  
com a independência e não quis experimentar a vida da grande cidade, não que tem-  
messe seus perigos, as tentações que devoravam os revolucionários, a miragem que  
viu soçobrar muitos dos seus companheiros. Retornou à sua aldeia porque acreditava  
que era um homem do campo e lá tinha uma missão. (SAÚTE, 2007, p. 25).

Tal personagem se manifesta como figura importante de estima pela terra natal, pois,  
embora a tenha deixado por causa da luta armada, retorna e tenta melhorá-la, acreditando que  
ainda há muito que se fazer, mesmo com a conquista da independência. Além disso, apesar de  
ir sempre à cidade e conhecer os seus luxos, ele tem claro que essas “tentações” são miragens  
que distorcem as pessoas, desviando-as de seus objetivos primordiais. Então, opta por uma  
vida modesta e pacata na sua aldeia. Apesar de seu posto de deputado, homem de poder e de

influência, podendo usufruir do luxo e da riqueza, procura usar sua posição para o bem de sua aldeia, terra que lhe deu abrigo quando jovem.

Assim, podemos observar que os dois indivíduos constituem perspectivas fundamentais de oposição ao sistema que viola e degrada e procuram destacar o que faz parte de suas realidades, de suas histórias, de seus modos de viver, acionando-se contra aquilo que não concordam no mundo em que vivem. Mesmo que Felizbento pudesse carregar apenas seus bens materiais, ele se preocupa com as árvores, pois trata-se de sua mata, da mata que compõe o seu quintal e que, portanto, compõe o personagem. Igualmente, embora o deputado do relato de Saúte pudesse aproveitar o luxo da capital, ele escolhe retornar à sua vila e lá viver, porque se considera parte dela.

É essa ideia de pertencimento que sustenta os dois contos, na medida em que tematiza formas de olhar o mundo que não são concebidas a partir do exterior, por meio de uma visão consolidada, antes são olhares da “gente moçambicana”, que, apesar de ter um cotidiano difícil, é valente e procura melhorá-lo. É a busca da afirmação de seus valores, de seus interesses e de seus desejos que faz aquilo que são e que desenha suas sequências de vida. Do mesmo modo, é das experiências decorridas da vontade dos personagens de manter suas raízes com o espaço de origem que as narrativas vão se formando.

Palavra a palavra, a trama vai se estabelecendo e encontra no conto a tensão de que necessita. De totalidade menor, esse gênero acumula a ação principal, permitindo, ao mesmo tempo, o destaque às partes – na medida em que o conto dá relevo à dificuldade de se afirmar como sujeito em uma terra em que a guerra tenta desvanecer o sentido natural de se pertencer a um território natural, revela pouco a pouco a vida dos personagens, mostrando suas heterogeneidades. Também por sua brevidade, ele é capaz de concentrar um tema específico, dando destaque àquilo que se deseja, sem deixar que se perca o clímax do acontecimento.

O gênero remonta à época dos irmãos Grimm, filólogos que fizeram uma recolha de narrativas populares, juntando-as em uma coletânea nomeada *Contos para Crianças e famílias* (*Kinder-und Hausmärchen*), que, segundo André Jolles (1976), foi o que propiciou que o conto ganhasse o sentido de forma literária. “É costume atribuir-se a uma produção literária a qualidade de Conto sempre que ela concorde mais ou menos [...] com o que se pode encontrar nos contos de Grimm” (JOLLES, 1976, p. 182). De acordo com o autor, essa coletânea serviu

de base para inúmeras obras posteriores do gênero e estimulou muitos estudos e concepções a respeito. Uma delas, a que Jacob Grimm e Achim von Arnim se opunham, conforme Jolles (1976), trazia a distinção entre narrativa popular e narrativa artística. Para Grimm, as narrativas populares eram puras, naturais e espontâneas, frutos de um impulso inato de exteriorização, e tinham a ver com o todo – “poesia popular (*narrativas populares*) sai do coração do Todo; o que entendo por poesia artística (*narrativas artísticas*) sai da alma individual” (JOLLES, 1976, p. 183) –, enquanto que as narrativas artísticas eram “elaboração”. Achim, por sua vez, não via diferença entre os conceitos, pois acreditava que não existia poesia popular e sim poetas, estes realmente populares, que tinham a habilidade de criar, “graças a um cérebro”, poemas sobre um povo. Para ele, o sentido do conto estava ligado à invenção.

Muito intrigado com essa oposição e preocupado em arranjar uma solução para ela, Jolles apresenta uma nova formulação, que serviu a um arranjo moderno dessas formas. A poesia popular passou a ser enquadrada nas *Formas Simples* e a poesia artística ou artificial, como também era chamada, foi para as *Formas Artísticas*. O conto, então, pela manutenção de sua essência, “um fundo”, que mantém uma fidelidade com as fontes originais, “[...] que pode manter-se perfeitamente idêntico a si mesmo, até quando é narrado por outras palavras” (JOLLES, 1976, p. 188), passa a ser tomado como uma forma simples.

O supracitado autor acrescenta que o conto serve a um princípio determinante dele mesmo, moldando-se de acordo com o universo representado. “As leis de formação do conto são tais que, sempre que ele é transportado para o universo, este se transforma de acordo com um princípio que só rege esta Forma e só é determinante para ela.” (JOLLES, 1976, p. 194). Ao contrário das formas artísticas, que seriam sólidas, peculiares, únicas e fechadas, pois encerrariam o universo, enquadrando alguns de seus aspectos em determinadas configurações, o conto lidaria abertamente com o universo, tendo mobilidade para abarcar a “pluralidade”. (JOLLES, 1976).

No conto, que enfrenta abertamente o universo e o absorve, o universo conserva, pelo contrário, apesar dessa transformação, sua mobilidade, sua generalidade e – o que lhe dá a característica de ser novo de cada vez – sua pluralidade. (JOLLES, 1976, p. 195).

Desse modo, o conto ganha um caráter mais aberto, podendo absorver um universo em conflito, garantindo a autenticidade do que é contado.

Costuma-se dizer que qualquer um pode contar um conto [...] “com suas próprias palavras”. [...] Forma artística ou Forma simples, poder-se-á sempre falar de “palavras próprias”; nas Formas artísticas, todavia, trata-se das palavras próprias do poeta, que são a execução única e definitiva da forma, ao passo que, na Forma Simples, trata-se das palavras próprias da forma, que de cada vez e da mesma maneira se dá a si mesma uma nova execução. (JOLLES, 1976, p. 195).

Por se tratar de uma forma mais maleável, o conto consegue retirar do universo suas ações e contá-las a seu modo, à maneira de sua forma, atualizando-se sempre, adquirindo, portanto, um “caráter fluido, genérico, sempre renovado”. (JOLLES, 1976, p. 196).

Ainda a propósito desse gênero, Maria Fernanda Afonso, em um importante estudo sobre o conto moçambicano – *O Conto moçambicano: Escritas Pós-Coloniais* (2004) – fruto de sua tese de doutorado, traça um percurso do gênero ao longo dos séculos, chegando às formulações sobre ele em Moçambique. A autora, entre muitos aspectos, compartilha das teses apontadas por André Jolles, chamando a narrativa popular de “o conto popular tradicional”, com origem nas narrativas orais que circulam na coletividade, e a narrativa artística de “o conto literário”, que, por sua mobilidade ficcional, é capaz de absorver a tradição oral ao mesmo tempo que abre espaço aos elementos da modernidade:

Por um lado, esta apetência febril pelo conto, esta riqueza excessiva que faz da narrativa curta um gênero rebelde, refractário a todas as definições [...] exemplifica a criação plurívoca, a fragmentação episódica e comunicativa, características da modernidade; por outro, a transgressão deliberada de modelos estereotipados, a violação da língua, a mestiçagem de culturas e de discursos, decorre necessariamente da sensibilidade e da problemática de espaços caracterizados pela coexistência e negociação de diferentes códigos culturais. (AFONSO, 2004, p. 60).

[...] o conto popular representa um mundo estereotipado – opondo os bons aos maus, os que ajudam aos que dificultam –, enquanto a “forme savante” escapa a todo tipo de convenção, cultivando cada vez mais a transgressão e simultaneamente a depuração de todos os elementos que poderiam impedir a percepção exaustiva de uma certa realidade, logo, exigindo um perfeito domínio da forma. (AFONSO, 2004, p. 55).

[...] o conto literário depende da vontade do autor, sendo este que determina de forma definitiva a organização do texto, na “forma simples”, a linguagem é móvel, varia com frequência e sem qualquer embaraço. (AFONSO, 2004, p. 55).

Afonso (2004), ainda partilhando considerações com André Jolles, aponta que os primeiros contos literários teriam origem europeia, pois seriam herdeiros das antigas novelas toscanas, como *Decameron*, de Bocaccio. Conforme André Jolles (1976), as novelas toscanas, narrativas curtas do século 14, foram escritas com características familiares às dos Grimm, sendo chamadas narrativas de moldura, pois eram ligadas por um quadro que indicava onde, em que momento e por quem essas novelas eram contadas. Elas se esforçavam para “anotar o maior número possível de expressões populares e descrever o máximo de costumes populares do seu tempo” (JOLLES, 1976, p. 190). Nesse sentido, os primeiros contos literários, apesar de escritos, ainda tinham a preocupação da tradição oral de contar histórias, guardando bem a relação “alguém conta algo a alguém”.

E já diante dessa aproximação inicial do oral e do escrito, o conto literário passou, ao longo do tempo, a se confundir com o conto oral, criando uma forma escrita com raízes na oralidade. Segundo Afonso (2004), o conto literário adquiriu força no mundo ocidental, no século 19, com a expansão da imprensa, conquistando um caráter ambíguo que permitiu que ele muito se confundisse com o conto oral:

Em português e espanhol, “conto” e “cuento” significam simultaneamente o conto popular, anónimo, que circula oralmente, de geração em geração, e o conto literário escrito, produzido por um escritor que o concebe segundo a sua sensibilidade e experiência de vida. No caso da língua francesa, até o século XIX, usou-se quase

sempre o termo “conte”, mas hoje dois vocábulos, “conte” e “nouvelle”, distinguem claramente os dois tipos de narrativa, conforme se trata de um texto popular ou de autor. As línguas germânicas identificam de maneira objectiva os dois conceitos: o alemão utiliza os vocábulos “märchent” e “erzählungen” e o inglês “tale” e “short story” para nomear respectivamente o conto popular e o conto literário.

Por seu lado, os formalistas russos manifestam a sua preferência pela designação de “short story” para identificar o conto literário porque, segundo eles, o termo subentende sempre uma história, organizada em função de duas premissas: a brevidade do texto e o acento posto sobre a conclusão. Sublinham, porém, o carácter oral do conto literário e estabelecem como origem desta forma narrativa o conto tradicional. (AFONSO, 2004, p. 55-54).

Então, chegamos ao conto literário misto, que estabelece as características das narrativas de moldura, mantendo os traços distintivos da tradição oral de contar histórias, mas em formato escrito. Esse conto, ao mesmo tempo que garante os valores tradicionais, é útil aos propósitos da modernidade, atingindo espaços não europeus que precisavam lidar com as convulsões de uma terra em conflito:

É [...] nos continentes do sul, América e África, que o conto literário ocupa lugar privilegiado, absorvendo problemas do homem moderno, reflectindo o imaginário e as tradições de culturas míticas. Nestes espaços que se viram obrigados a forjar novos valores no seio da maior revolta contra o colonizador, o conto ocupa um lugar de grande prestígio. (AFONSO, 2004, p. 58).

Seguindo essa esteira, em Moçambique, por sua vez, esse conto literário se torna meio de destaque para os escritores manterem vivos os valores do país e estabelecerem um contra-discurso frente ao colonial. Também, em muitos outros países africanos, a tradição oral foi e ainda é uma forma de ver o mundo e de se relacionar com ele, então, esse conto literário pode permitir a mistura das fronteiras entre oralidade e escrita, assumindo, portanto, as características do funcionamento da região. Em outros termos, tal gênero, por conta de seu diálogo

com a tradição oral, em que narrar experiências é preservar e transmitir a cultura e os valores de grupo, se utilizará desse caráter distintivo de contar histórias por meio da oralidade para destacar as particularidades da terra, estabelecendo uma alteridade para ela.

Ao elegerem o conto como gênero privilegiado, os escritores moçambicanos tomam partido por uma forma proveniente do Ocidente, mas sabem que se trata de um tipo de enunciado que se deixa hibridizar facilmente, onde cabem figuras como o pastiche e a paródia, mas igualmente as técnicas da tradição oral, o irracional, a incorporação dos mitos africanos. Preocupados em explicar a vontade que os anima de descobrir a perspectiva literária eurocentrista, de engendrar um novo campo literário, os contistas moçambicanos rodeiam o texto de formas preliminares que sustentam um contradiscurso, defendendo a opção de uma estética caracterizada por estratégias discursivas que subvertem o cânone europeu, facilitando o hibridismo, a metamorfose dos contributos europeus, o estabelecimento de novas redes de significação. (AFONSO, 2004, p. 171).

Assim, o conto serve muito bem às narrativas moçambicanas, pois, ao apresentar um contexto social que, por meio da ficção, se coloca na posição tradicional também africana de contar “estórias”, herança da cultura oral, vai construindo um movimento de dentro para fora, em que cada um dos envolvidos nos enredos contribui para o desenho do panorama social.

Segundo Edgar Allan Poe (1981), o propósito do conto é entusiasmar ao máximo do início ao fim, dosando os ápices de “excitação”, de maneira a propor um final único e impactante. A “totalidade ou unidade de efeito” de que ele trata indica que cada parte da narrativa seja minuciosamente pensada, de modo a garantir, em alto grau, o resultado esperado. O ideal, segundo o autor, é pensar, inicialmente, a intencionalidade do conto e, a partir disso, seguir um percurso excitante sem delongas para não desorientar a atenção do leitor. Tudo que não esteja de acordo com o efeito pretendido deve ser evitado.

Na mesma linha, Julio Cortázar, ao examinar a questão das fronteiras do gênero, exprime: “fixando-lhe determinados limites, mas de tal modo que esse recorte atue como uma explosão que abra de par em par uma realidade muito mais ampla”. (CORTÁZAR, 1993,

P.151). Por isso, o conto, ao concentrar um fato, tem o caráter de se ampliar para fora do evento, tocando a realidade. Ao contrário do romance, em que há uma sequência de eventos que se englobam para o preenchimento da matéria, o conto faz supor uma limitação, em que há um recorte de um fragmento da realidade. Segundo o autor, ao contista se faz necessário esboçar temas que sejam significativos dentro dos limites, mas que transcendam a proposta escrita:

[...] o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam significativos, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de abertura, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto. (CORTÁZAR, 1993, p. 151-152).

Para Cortázar, a escolha da temática que fuja das linhas escritas é o que garante a tensão esperada pelo leitor e a “abertura” para a realidade. O autor acrescenta que o conto deve esboçar, desde suas primeiras palavras, essa tensão profunda que transborda para além da história contada, abrindo uma totalidade de ação que garante as experiências individuais, também escapando destas, chegando até aos problemas maiores que são comuns a todos.

Tendo isso em relação aos textos analisados, até mesmo a morte, ápice dos dois contos, torna-se categoria constitutiva importante. Como componente da trajetória da existência, ela é inevitável, contudo não surge como um elemento negativo e sim como um momento necessário para marcar a (espera)ança da transformação.

Nataniel Ngomane (1999) afirma:

E mesmo quando o amor à terra natal supera o medo das bombas e metralhadora, impelindo à desobediência da ordem de abandoná-la [...], a morte aparece. Mas já não fulminante [...], mas serena e consciente, “promovida” a forma única e admissível de se apropriar, derradeiramente, do espaço sagrado que sempre é o nosso. (NGOMANE, 1999, p. 287).

Como forma de apoderação do espaço que lhes é próprio, mesmo com a presença da opressão e da morte, os personagens reivindicam seu universo, de maneira a recusar uma realidade com a qual não concordam.

O supracitado autor acrescenta:

[...] são estórias que surgem entre as margens da mágoa e da esperança. Da mágoa, por toda a roupagem escatologizante de que se reveste o fenómeno guerra, com toda a sua violência calamitosa; da esperança, por outro, porquanto o sonho, sempre presente em casa episódio, é o próprio pulsar do porvir, esse lugar nenhures onde se pretende que se salem as feridas abertas pelo conflito<sup>2</sup>. (NGOMANE, 1999, p. 287).

Seria nessa fronteira entre a mágoa e a esperança de que trata o autor, que a morte dos dois personagens não poderia ser considerada o fim, mas o início de uma vigília. Quer dizer, o término de suas vidas seria o instante da fusão entre os homens e a terra, proporcionando, de fato, a apropriação do espaço de origem e a espera pela mudança. E, como alternativa para guardar e deixar a marca da vida, não são seus corpos que restam ao fim, mas seus objetos mais utilizados. O cachimbo de Felizbento e a bicicleta do deputado seriam, a nosso ver, extensões de seus donos, metonímias, que serviriam para ocupar o espaço vazio deixado por eles.

Eis como essa representação aparece na narrativa de Mia Couto (1994):

O cachimbo lá ficou, remoto e esquecido, meio enterrado na areia. Parecia a terra aspirava nele, fumando o utensílio. Felizbento ingressou no buraco, desaparecendo. (COUTO, 1994, p. 68).

---

2 Aqui o estudioso refere-se a *Estórias Abensonhadas*, mas me servi do excerto para, também, fazer alusão à narrativa em exame de *Rio dos Bons Sinais*, por acreditar que o argumento defendido seja igualmente pertinente ao texto analisado dessa última obra.

Os que voltaram ao lugar dizem que, sob a árvore sagrada, cresce agora uma planta fervorosa de verde. Trepando em invisível suporte. E asseguram que tal arvorezinha pegou de estaca, brotando de um qualquer cachimbo remoto e esquecido. E, na hora dos poentes, quando as sombras já não se esforçam, a pequena árvore esfumaça, igual uma chaminé. Para a esposa, não existe dúvida: em baixo de Moçambique, Felizbento vai fumando em paz o seu velho cachimbo. Enquanto espera a maiúscula e definitiva Paz. (COUTO, 1994, p. 68).

E em Nelson Saúte (2007):

Só havia a bicicleta para testemunhar a violência da refrega. Mesmo a bicicleta, havia quem asseverasse, já vinha muito desfigurada. A peleja tinha sido de meter medo. Mas tinha que haver um funeral. Porém, não havia corpo para enterrar”. (SAÚTE, 2007, p. 29).

Estava decidido: seria sepultada a bicicleta, far-se-ia uma urna, que seria velada e enterrada como se do próprio dono se tratasse”. (SAÚTE, 2007, p. 32).

Assim, esses contos caminham propositalmente em direção a esse encerramento. No sentido de estabelecer um propósito claro para as narrativas breves, como estabelece Poe (1981), desde o início, o intuito dos autores foi a construção de duas narrativas que mostrassem e valorizassem o local, e isso fica claro nesse final, em que ocorre a fusão dos personagens com a terra, restando uma parte deles, seus objetos, que continuam a ocupar uma posição naquele espaço, o que indica que não é possível separá-los do seu lugar, de suas convicções, de seus modos de ser, ainda que o que se apresente em contraposição ao tradicional, como a guerra e a modernidade, tenha tentado. A ênfase que os escritores desejam dar às condições materiais de vida dos personagens consegue ser proporcionada pelo conto, que, por seu formato compacto, cria a sensação do inesperado, do revés súbito, mas também impressiona, como fala Poe, ao mesmo tempo que escapa dos seus próprios contornos, chegando a algo maior, à realidade, como menciona Cortázar.

E como forma de garantir aos contos o tom de uma contação de estórias locais, nessa busca de consolidar o que é próprio, o foco narrativo dos dois textos é construído em terceira pessoa. Encontramos dois narradores de onisciência absoluta que conhecem o presente e o passado dos personagens e circulam pela mentes e sentimentos de todos os envolvidos, além de ter conhecimento sobre o contexto social, por ser alguém da terra. Por essa perspectiva, tudo depende do que o narrador quer nos trazer e de suas decisões a respeito dos personagens.

Esses narradores de que falamos, por estarem inseridos no território, conhecem muito bem as regularidades do lugar e, para destacar aquilo que desejam, valem-se do princípio de “ter ouvido dizer” a história que narram de alguém em alguma parte de suas andanças pela vida. Trata-se de um narrador de experiências (essa ideia vem de Walter Benjamin) que se coloca como “alguém que vem de longe” (BENJAMIN, 1996, p. 198) e que busca narrar o que sabe (ou lembra?) a um público indefinido.

É como se esse tipo de narrador fizesse uma seleção, na memória, de muitas histórias ouvidas e guardadas e escolhesse uma delas para contar. O próprio Walter Benjamin estabelece: “A experiência que passa de pessoa para pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores”. “[...] O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes”. (BENJAMIN, 1996, p. 198-201). E, por fim, costuma fazer uma espécie de introdução para aprontar o ouvinte para o relato: “[...] O que aqui vou relatar se passou em terra sossegada, dessa que recebe mais domingos que dias de semana” (COUTO, 1994, p. 65). “A aldeia foi sacudida com a notícia da morte do deputado. Todas as mortes são notícia em nossa terra, mas aquela foi invulgar”. (SAÚTE, 2007, p. 23).

Logo, ao apresentar os elementos que compõem os dois personagens e como eles lidam com as circunstâncias da vida que se lhes apresentam, os narradores delineiam a força dessas figuras, as quais procuram lutar contra uma situação conflituosa, não sendo submissas a essa situação.

## Algumas considerações

As circunstâncias específicas da vida de Felizbento e do deputado testemunham o panorama geral da problemática de se viver em um país devastado pela miséria e pela guerra, herdeiro da opressão, recém-independente, se considerarmos os poucos mais 40 anos de independência de Moçambique perto de outras nações com mais de séculos, e que procura questionar esse passado para compreender o presente e poder enxergar as possibilidades de um futuro como nação autônoma. Observamos que o destaque aos assuntos particulares de cada sujeito permite a cada um deles estabelecer uma identidade própria, destacando suas especificidades, deixando sobressair, juntamente, a constituição da comunidade moçambicana.

Por meio da estrutura breve e impactante do conto, utilizada pelos autores em questão, emergem das narrativas aspectos fundamentais voltados para as lógicas culturais locais, suas tradições, resgatadas de dentro das experiências da sociedade moçambicana. Esse tratamento dado à realidade interna do país coloca-se, então, de certo modo, em oposição às organizações políticas, históricas e sociais mobilizadas pelos arcabouços dominantes de um mundo globalizado e capitalista, o qual, dentro de suas lógicas de funcionamento, procura refazer as relações sociais, substituir valores e referências, alterar visões de mundo das mais diversas ordens sociais. Assim, a estrutura sintética do conto, em sua medida e forma, acaba também intensificando as reflexões em torno dos modelos sociais que pretende abarcar.

Nessa linha, observamos que os textos literários estudados são portadores de diversos aspectos que procuram situar o leitor no interior do espaço moçambicano, aproximando-o de algumas de suas lógicas culturais específicas. Os autores abrangem, na estrutura do conto, o universo dinâmico e dialético dentro do qual se encontram e fazem isso a partir de uma configuração social marcada pela pluralidade e por seus diferentes modos de ser e estar no mundo.

## Referências Bibliográficas

AFONSO, Maria Fernanda. *O conto moçambicano: Escritas Pós-Coloniais*. Lisboa: Caminho, 2004.

BENJAMIN, Walter. O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 10. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996. (Obras Escolhidas, v. 1).

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

COUTO, Mia. O cachimbo de Felizbento. In: COUTO, Mia. *Estórias Abensonhadas*. Lisboa: Caminho, 1994.

JOLLES, André. *Formas Simples: Legenda. Saga. Mito. Adivinha. Ditado. Caso. Memorável. Conto. Chiste*. São Paulo: Cultrix, 1976.

NGOMANE, Nataniel. Entre a mágoa e o sonho... nas Estórias Abensonhadas de Mia Couto. In: *Via Atlântica*, São Paulo, n. 3, p. 284-288, dez. 1999.

POE, Edgar Allan. A Filosofia da composição. In: *Edgard A. Poe, ficção completa, poesias e ensaios*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981.

SAÚTE, Nelson. O enterro da bicicleta. In: SAÚTE, Nelson. *Rio dos bons sinais*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007.

# Lugares e não lugares: travessias em *A Terceira Margem do Rio e Terra Sonâmbula*

Places and non-places: crossings in *The Third Bank of  
the River and Sleepwalking Land*

Cristina Casagrande  
de Figueiredo Semmelmann<sup>1</sup>

---

1 Cristina Casagrande é doutoranda em estudos comparados de literaturas de língua portuguesa na FFLCH-USP.

---

---

**RESUMO:** O artigo tem por objetivo estabelecer uma análise comparativa entre o conto *A Terceira Margem do Rio*, de Guimarães Rosa, e *Terra Sonâmbula*, primeiro romance do moçambicano Mia Couto. O tema central da análise são as travessias, lugares e não lugares presentes em ambas histórias; tanto no que diz respeito à recriação da linguagem e da construção narrativa quanto à mensagem proposta em cada uma das histórias contadas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Terra Sonâmbula, A Terceira Margem do Rio, Travessias, Lugares, Não Lugares.

**ABSTRACT:** This article aims to establish a comparative analysis between the tale *The Third Bank of the River*, by Guimarães Rosa, and *Sleepwalking Land*, the first novel by the Mozambican writer Mia Couto. The theme that the analysis focuses on is crossings, places and non-places in both stories; as related to remake the language and the narrative structure as to the message proposed in each one of the stories.

**KEYWORDS:** Sleepwalking Land, The Third Bank of the River, Crossings, Places, Non-places.

## Introdução

A angústia de uma família cujo pai nem parte, nem fica; um menino e um velho que caminham em círculos em meio a uma guerra civil. Uma realidade estática que gera movimento e uma narrativa em círculos que – a princípio – sempre remete ao mesmo lugar. As travessias, os lugares e não lugares de *A Terceira Margem do Rio* e *Terra Sonâmbula* têm muitas semelhanças e dessemelhanças que nos movem a repensar nosso espaço no mundo.

Por travessia, entende-se o caminhar, atravessar a nado, mergulhar, gerando uma transformação no indivíduo e no grupo, desembocando em cisões, sínteses e fusões. Ora de maneira estática, ora dinâmica, a travessia sempre propicia mudança. Nessa perspectiva, abrem-se portas para o novo, para a recriação de si e do conjunto que nos cerca. No conto de Guimarães Rosa, o rio transparece imutável, mas absurdamente atraente e transformador. Por meio do linguajar complexo misturado à oralidade, com erudição e neologismos, o autor compõe a mística do conto, em que o sentido da vida e das nossas escolhas fala alto.

Em *Terra Sonâmbula*, a travessia é quase uma obrigação. Em um estado de guerra, depredação e morte sempre presente, para o velho Tuahir e o menino Muidinga, a única saída é continuar buscando um refúgio. Nesse contexto, a terra anda por si só, enquanto os dois andam em círculo para não se perder.

Ao contrário do conto, a terra é, a princípio, um palco maior que a água no romance do moçambicano, mas nem por isso o mar é menos atraente e transformador. O fluxo das águas é colocado com fonte de esperança e ocasião de busca pela identidade.

Por meio da comparação entre as obras, é possível conhecer esses dois autores tão importantes na construção do imaginário de Moçambique e do Brasil, falando de sua própria gente para si e para o outro. Percebemos mais sobre nós mesmos e nos descobrimos em novas culturas.

Guimarães Rosa fala de um país já independente há mais de um século, com culturas e raças miscigenadas, o arcaico e o novo colocados lado a lado. Utiliza-se da linguagem para reconstruir a identidade de um país tipicamente mestiço. Mia Couto, por sua vez, viveu a independência de seu país, que desembocou numa guerra civil e busca sua identidade em meio à multiplicidade cultural, assim como o Brasil.

A travessia aparece nas duas obras como uma consequência natural da busca de identidade, em contato com a natureza e o povo locais. Nessa busca, o lugar e o não lugar se confundem com o objetivo de conhecer quem é o “eu” e quem é o seu povo.

A literatura se propõe a mostrar que a travessia da vida leva o povo de ambos os países ao conhecimento de si mesmo, ainda que a realidade não os leve a um lugar específico. O imaginário construído por cada personagem os leva a lugares metafísicos e sonhados, mas, nem por isso, irreais.

## Para onde levam as travessias

Ao lermos o conto *A Terceira Margem do Rio* e o romance *Terra Sonâmbula*, podemos notar as diferentes travessias apresentadas em cada obra. Na primeira, existe o rio, que transpõe uma realidade estática, angustiante, como uma opção do pai que resolve abandonar a família para viver no rio, mas sem deixá-los completamente.

No romance de Mia Couto, a terra é quem caminha. Em uma realidade sofrida pelos efeitos da guerra, andar é a única saída em busca de esperança. Em ambos os casos, de maneira mais introspectiva e estática, ou de forma coletiva e em movimento, a caminhada é ocasião de transformação. O não se decidir já é optar por algo. A travessia não depende nem sequer da realidade: estar acordado ou sonhando leva cada personagem a novas possibilidades.

As obras representam a nossa realidade, híbrida e contraditória, seja no cotidiano ou em contexto de guerra, estamos sempre vindo a ser. Ao mesmo tempo, há a busca pela nossa própria essência, seja pela identificação com os pais, ou, na esfera coletiva, pela identidade nacional.

Conforme propõe Benjamin Abdala Junior (2005), em seu texto “Fluxos comunitários: jangadas, margens e travessias”, no mundo moderno, com navegações reais e virtuais, o navegador precisa obter o conhecimento dos rumos. Na literatura e em outras manifestações artísticas como cinema, o rio é o símbolo da diversidade das misturas que nos envolvem, diante disso é mister ter critério diante da demanda múltipla e frequente.

De acordo com o texto de Abdala Junior, há muitas formas de travessia na realidade e na arte: mais tranquilas, mais problemáticas, etnocêntricas, comunitárias, imaginário-míticas,

históricas etc. Todas elas trazem novas possibilidades, transportando cada indivíduo a situações diferentes, a sonhos particulares ou a utopias sociais.

A travessia nos leva a lugares distintos, ou, até mesmo a não lugares, que configuram ambientes de passagens, locais imaginados. Segundo Marc Augé (1994), o lugar, na modernidade, sob a óptica antropológica, pode se definir como identitário, relacional e histórico, já o não lugar pode ser designado por “duas realidades complementares, porém, distintas: espaços constituídos em relação a certos fins (transporte, trânsito, comércio, lazer) e a relação que os indivíduos mantêm com esses espaços”(AUGÉ, 1994, p. 87).

Apesar de a palavra utopia, originária do grego, significar “não lugar”, para o etnólogo francês, “o não-lugar é o contrário da utopia: ele existe e não abriga nenhuma sociedade orgânica” (AUGÉ, 1994), ou seja, ele pode ser um sonho individual, uma experiência pessoal. Já a ideia de utopia, segundo ele, remete a um ideal coletivo, a uma transformação social.

Ainda para Augé, a modernidade – e Guimarães e Couto fazem parte dela – produz não lugares, e eles não existem sob uma forma pura, misturando-se com lugares. “O lugar e o não-lugar são, antes, polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente” (AUGÉ, 1994, p. 74).

Em ambas as obras rio e mar aparecem como continuidades, assim como a terra no romance de Mía Couto, ao mesmo tempo que rompe com o velho e abre espaço ao novo. O espaço aquático e a terra ferida pela guerra são lugares onde há mais chance para o sonho e o mundo imaginário, podendo ser configurados, de acordo com a concepção de Augé, como não lugares.

Nas duas obras que vamos analisar a seguir, mostradas como travessias, lugares e não lugares, o que permanece é o entendimento sobre nós mesmos e a realidade que nos cerca. Como propõe Benjamin Abdala Junior “as muitas margens registradas na travessia são janelas abertas para as margens do conhecimento” (ABDALA JUNIOR, 2005, p. 21).

## Onde está a terceira margem?

A interrogação não aparece aqui por acaso. O conto *A Terceira Margem do Rio*, de Guimarães Rosa, é cheio de dúvidas e reticências. Mas não são indagações que nos enchem de esperança e da ideia de amplidão do mundo. São dúvidas que angustiam e que nos tornam mais introspectivos.

O conto começa com “nosso pai”, fazendo-nos lembrar imediatamente da oração cristã “Pai-nosso”, que remete ao universo religioso e reforça a ligação familiar entre pai e filho. O pai, personagem principal do conto, resolve sair de casa, mas não propriamente abandonar a família. A angústia se dá principalmente pela *não* decisão: ele pega sua canoa encomendada, vai até o rio e por lá fica, não se despede de vez da família, nem retorna a ela. “Nosso pai não voltou. Ele não tinha ido a nenhuma parte” (ROSA, 2001).

O narrador-personagem é o filho mais apegado ao pai, pois se coloca na pele dele. Nessa relação, o amor passa a dar lugar a um sentimento de culpa que não se sabe exatamente por quê. O que se sabe, é que o pai parece carregar um fardo que está ali, naquele rio, dentro daquela canoa. E que o filho passa, por hereditariedade, tal qual o pecado original, segundo a teologia cristã, a ser responsável por aquele triste fardo também.

Se tem o dever de expiar alguma culpa, o pai não cumpre a tarefa, tampouco a negligência. Não vai para a margem da volta, do arrependimento, nem para a da fuga: a terceira margem do rio é o próprio rio, que faz aquele homem ter um encontro consigo mesmo e com seus próprios “eus”, frutos da transformação que gera aquele universo fluvial.

Naquela situação, as palavras já não tinham mais lugar, só o silêncio e os gestos diziam algo. Com o olhar, o pai chama o filho para mostrar aonde vai, para que ele já sabe a via-sacra pela qual vai passar. Mas com o mesmo olhar, pede para que o filho fique, o pai vai cumprir a sua pena sozinho.

A travessia é, paradoxalmente, estática, pois o pai não se move tampouco o rio onde ele passa a habitar, mas, ainda assim, causa mudanças. Se o pai não volta nem parte, a família acaba se mudando, um a um, até sobrar o filho, que narra a história. Cada um se esvazia de si: ao abandonar o pai, ocorre uma cisão com a família, um prenúncio da morte. Segundo Walnice Galvão (2008), no texto “Do lado de cá”, que traz uma análise do célebre conto rosiano,

a terceira margem vai além do mistério da morte, própria de cada um, mas que ninguém partilha essa experiência, pois é única e intransferível.

O mistério do rio propicia o encontro com o próprio eu e sua existência. A terceira margem, o rio, é a eterna busca por um sentido da vida. Recorda a ensaísta que “na linguagem cifrada das religiões é frequente o símbolo da praia, ou margem, ou terra firme aonde se chega quando se morre” (GALVÃO, 2008, p. 43).

No entanto, a experiência é constante angústia, o rio se torna um beco sem saída. “Nada aqui, neste texto, de promessa de uma outra vida depois da morte, nem de vida eterna, nem de recompensas para os bem-comportados. Apenas o espanto e o pânico ante o que não é” (GALVÃO, 2008, p. 43). O rio, portanto, leva o pai e o filho a um não lugar, não tem onde ficar, nem onde partir. O restante da família, por sua vez, se muda, busca uma identidade, longe da figura paterna, um ente conflituoso.

O pai, ao não tomar uma decisão, porém, já faz a sua escolha: não querer mudar e, com isso, muda a si mesmo e tudo à sua volta. No momento em que o pai envelhece, o filho sente que chega a sua hora de trocar de lugar com ele. Naquela situação de solidão e abandono, ambos estão, cada qual, em um não lugar. A mudança, então já não se faz mais necessária. Tal como o pai, o filho não fugiu nem ficou, deixou que a maré da vida o guiasse. De acordo com Walnice Galvão, tal decisão ou indecisão corresponde ao fato de não querer encarar a vez de morrer.

Ambos, pai e filho, se assemelham em quase tudo, mas se diferenciam fortemente em um ponto crucial: o pai deixou descendentes e a ideia de continuidade de sua história – tem filho e tem neto, fruto do casamento de sua filha. O filho, no entanto, se não casou, nem teve filhos.

O pai, tal como rio, escolheu a continuidade como seu não lugar existencial. O filho é como a canoa fabricada do pai, escolheu a descontinuidade e ficou à deriva das decisões silenciosas e inexplicáveis de seu progenitor. Nesse desfecho, a relação pai e filho se dá pela imitação (a não decisão) e pela ruptura, ao negar as decisões do pai, como a canoa descontínua, por optar por não deixar descendentes, nenhum legado da sua miséria<sup>2</sup>.

---

2 Referência à famosa frase de Brás Cubas, personagem de Machado de Assis: “Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria”. (in *Memórias Póstumas de Brás Cubas*).

## Palavras que cruzam os sonhos

“Perguntar pra onde se está indo é típico de quem não sabe onde está” (AUGÉ, 1994, p. 105). Já no início de *Terra Sonâmbula*, o menino Muidinga pergunta ao velho Tuahir onde estão e para onde vão. O velho e o garoto não estão em lugar nenhum – em um não lugar – e tampouco sabem aonde vão.

Mas o quadro angustiante não para por aí: Muidinga não sabe quem ele é, quem são seus pais, de onde veio, qual a sua relação com o “tio” Tuahir, nem mesmo qual seu verdadeiro nome. Além de estar em um não lugar, o menino tem uma não identidade, sem passado, presente ou futuro certos. Essa aflição não tem fim, enquanto ele não tiver um porto onde ancorar. “O passageiro dos não lugares só encontra sua identidade no controle da alfândega no pedágio ou na caixa registradora” (AUGÉ, 1994, p. 95).

Em seu itinerário, encontram um machimbombo (ônibus), símbolo da viagem, que está queimado, cheio de cadáveres carbonizados. O velho, que toma o menino como seu próprio filho, pois já não tem mais família, resolve enganar o garoto. Finge que estão indo adiante, mas resolve andar em círculos, sempre retornando ao ônibus queimado. Isso ocorre para que eles não se percam, embora nunca encontrem um lugar certo – “a volta ao lugar é o recurso de quem enfrenta os não-lugares” (AUGÉ, 1994, p. 95).

Próximo ao machimbombo, Muidinga encontra um corpo morto há pouco tempo, que fora atingido por armas de fogo. Com ele, existem alguns cadernos de anotações, contando sua história. Assim o garoto e Tuahir conhecem o cadáver de Kindzu, um jovem que deixou a casa após a morte do pai e desejava se tornar um naparama, um guerreiro de paz.

Nesse momento, os cadernos de Kindzu passam a ser companhia e sonho de Muidinga – mais tarde, de Tuahir também. O acesso a outro mundo alheio ao seu, traz esperanças a Muidinga. A partir de então, o garoto frequenta dois não lugares: o da terra ferida por onde caminha ao léu e o das anotações de um homem recém baleado. Mundo real e imaginário se confundem e se fundem, até trocarem de posição: ao final do livro, o autor sugere que Muidinga é Gaspar, o filho de Farida, amante de Kindzu.

De acordo com a tese de doutorado de Rejane Vecchia da Rocha Silva (2000), *Romance e Utopia – Quarup, Terra Sonâmbula e Todos os Nomes*, as lembranças só aparecem em sonhos,

espaço da utopia. Assim, Muidinga e Tuahir, ao sonhar com os cadernos de Kindzu apresentam uma fuga diante da impossibilidade da vida. “O sonho é o espaço em que o lugar ideal se apresenta” (SILVA, 2000, p. 127).

O romance é escrito ao final da guerra civil moçambicana, seguida da guerra da independência. No romance, Mia Couto, segundo Silva, tem o sonho da construção da verdadeira história de Moçambique, um país miscigenado e dolorido pelas guerras, que busca sua identidade.

“Moçambique, ao mesmo tempo em que é descrito com espaço de perdas, de abandono e da ausência do humano, também se coloca na região de utopias e sonhos” (SILVA, 2000, p. 134). Um pouco diferente da concepção de Marc Augé sobre utopia, Silva discorre sobre essa ideia do ponto de vista da narrativa. “A utopia, que é o desejo do sonho e da vida, surge dentro de uma narrativa que, às vezes, recorre ao fantástico para mostrar a brutalidade da realidade frente aos maiores absurdos criados pela ficção” (SILVA, 2000, p. 132).

Mas o sonho está imbricado à realidade, o próprio título do romance nos leva a essa conclusão, *Terra Sonâmbula*, dando a ideia de que o lugar onde eles estão caminha sonhando. Assim a travessia é quem protagoniza esse mundo de sonhos. “O problema não é o lugar e sim o caminho” (COUTO, 2007, p. 31).

No romance, as duas histórias levam a caminhos distintos que se convergem. Assim, o caminho a se preocupar é tanto o da terra ferida pela guerra, quanto o das letras descritas por Kindzu. Em seus cadernos, o aventureiro descreve traços da cultura de seu país. Ironicamente, o mundo real parece menos tangível que o mundo da literatura para Muidinga.

Os cadernos de Kindzu são não lugares sonhados para Muidinga e o Tuahir, espaço para utopia, tornando-se mais real que a própria realidade que os cerca. “A palavra, aqui, não cava um fosso entre a funcionalidade cotidiana e o mito: ela cria a imagem, produz o mito e, ao mesmo tempo, o faz funcionar” (AUGÉ, 1994, p. 88).

Kindzu, por sua vez, também trazia sonhos consigo, como virar um naparama, guerreiro da paz, ou trazer o filho de Farida, Gaspar, de volta. Sonhando os anseios de Kindzu, Muidinga larga tudo para viver aquela história, até descobrir que faz parte dela, como sugere o livro no final. “Então, as letras, uma por uma, se vão convertendo em grãos de areia e, aos poucos, todos meus escritos vão se convertendo em páginas da terra” (COUTO, 2007, p. 204), diz o desfecho de *Terra Sonâmbula*.

A terra proporciona sonhos e a água, o mar, é símbolo da fusão entre o sonho e realidade. Ao buscar um feiticeiro sábio em sua terra, Kindzu ouve que sua cura se dará pelo mar, justamente para onde seu pai se foi e não mais voltou. Tuahir também buscou o mar como redenção e libertação, pedindo a Muidinga que o empurrasse dentro de um barco – cujo nome era Taímo, como se chamava o pai de Kindzu – para as ondas do mar.

No encontro com Nhamataca, amigo de Tuahir, que quer construir um rio, há um prenúncio sobre os feitos da água, símbolo da esperança, em ambas as histórias contadas. “As águas haveriam de nutrir as muitas sedes, confeitar peixes e terras. Por ali viajariam esperanças, incumpridos sonhos. E seria o parto da terra, do lugar onde os homens guardariam, de novo, suas vidas” (COUTO, 2007, p. 86).

## Através do Atlântico

Segundo Silvana Núbia Chagas (2006), tanto Guimarães Rosa quanto Mia Couto têm o projeto estético de recriação da tradição oral na estrutura narrativa. Brasil e Moçambique, de onde se originam e se ambientam o conto de Rosas e a novela de Couto respectivamente, são países distintos e distantes, mas com algumas características comuns, como a língua portuguesa oficial, a presença de outras línguas que se misturam com o português e compõem o vocabulário, além de serem ambos altamente miscigenados, sem uma identidade nacional evidente. Isso posto, nas obras em questão, os autores buscam a literatura como forma de recriação da linguagem, mais do que um resgate à tradição ou à identidade.

Reforçando a questão, conforme relata Rita Chaves (1997), Couto conheceu Rosa por meio do ficcionista angolano Luandino, e segundo o autor moçambicano, a obra do mineiro confirmaria a legitimidade do caminho que Couto percorria.

Pode-se dizer que, nas trilhas do autor do *Grande sertão* e do cantador dos musseques de Luanda, o contista moçambicano viu na reinvenção da língua portuguesa uma fonte para contar o mundo vasto e movimentado de um país onde a noção de identidade se nutre nas águas caudalosas de uma impressionante diversidade cultural (CHAVES, 1997, p. 243).

Ambos autores, de lugares e épocas distintas teriam como outro fato incomum estar inseridos na modernidade. “Como se sabe, a escritura de Guimarães Rosa é pautada pelo que se postulou chamar ‘modernidade’ (...) e os países africanos não se pautam nessa cultura. No entanto, sabe-se que Mia Couto rompe com a estética literária de seu país, a sua escrita faz parte da literatura moderna” (CHAVES, 1997, p. 14).

Não se pode falar de comparação entre Couto e Rosa sem falar de oralidade. “Os dois autores remetem ao hibridismo cultural que permeia os dois países. A única diferença (...) é que, para Rosa, a tradição oral já fazia parte do passado e, para Mia, é algo que faz parte do cotidiano” (CHAVES, 1997, p. 89).

Ao comparar, especificamente, *Terra Sonâmbula* e *A Terceira Margem do Rio* sob a óptica de travessia, lugares e não lugares, já observamos algumas semelhanças e diferenças. No conto do modernista brasileiro, a travessia, embora se dê, preponderantemente, pelas águas, é estática e metafórica. O lugar é um não lugar, pois nunca é definitivo. Em *Terra Sonâmbula*, a travessia é ambulante e circular, com preponderância na terra (embora o contato com o mar seja frequente), um meio estático, o não lugar (cadernos de Kindzu), é lugar definitivo no imaginário de Muidinga.

Em ambas as obras, há a angústia do ir e do ficar. No conto, a aflição se dá pelo abandono (não definitivo) do pai, que carrega um fardo inexplicável sozinho. No romance, a discussão entre o ir e ficar é explicitada na interação Kindzu – que quer partir – e Farida – que quer ficar. “As personagens sofrem com o distanciamento de suas origens, com a possibilidade de perder seus poucos referenciais. Há um sentimento ambíguo entre ficar e fugir” (SILVA, 2000, p. 135).

Kindzu é o típico personagem que não pertence a lugar nenhum, por isso está sempre em busca de si mesmo. Ele representa a humanidade, mais do que um povo sem pátria. A relação com Surendra Valá, o indiano, é fluida e sincera, porque cada um enxerga no outro um sujeito, uma pessoa, sem competitividade, nem desmerecimento. Diz o indiano ao aspirante a naparama: “Eu gosto de homens que não têm raça, é por isso que eu gosto de si, Kindzu” (COUTO, 2007, p. 28).

Dentre as semelhanças entre os contos, a mais óbvia é a ausência da figura paterna, ao desaparecer rumo ao fluxo das águas. A figura paterna está intrinsecamente ligada à travessia,

pois o pai simboliza a origem de onde partimos, nos faz lembrar quem somos, e é o modelo de quem seguir os passos, de saber aonde vamos.

O personagem de Rosa não morre, mas abandona a família para morar no rio, causando uma amargura na família maior do que se tivesse morrido. Taímo, pai de Kindzu, morre de desgosto, depois do sumiço do filho mais novo, Junhito, agarrado ao barco, junto ao mar. Tuahir, que acompanha Muidinga desde o início da narrativa, também exerce uma figura paterna, e assim como os outros, entrega-se ao mundo das águas.

O pai, no conto, é constante presença – pela ausência – ao narrador-personagem. Taímo se faz presente a Kindzu pelo sonho, e é ele que guia o rapaz em buscas de mudanças, ao mesmo tempo em que o repreende da fuga de casa. Em busca pela cura no mar, Kindzu sabe que não pode se esgotar nele, se ainda quiser estar em contato com a realidade. “A terra está carregada de leis, mandos e desmandos. O mar não tem governador. Mas, cuidado, filho, a pessoa não mora no mar” (COUTO, 2007, p. 32).

Ambas as histórias — ou estórias — deixam o seu recado frente às travessias da vida. No habitar da terra, Tuahir e Kindzu estão à margem, assim como a família está em *A Terceira Margem do Rio*. Na ficção moçambicana, o andar é primordial para voltar sempre ao mesmo ponto, enquanto no conto brasileiro, ficar parado já é trocar de lugar, que é um não lugar.

Diferente do conto de Guimarães Rosa, *Terra Sonâmbula* termina com ares de esperança — a travessia abriu-se para o novo. O jovem Kindzu cumpre sua missão ao tornar-se um naparama e aparentemente ter encontrado o menino Gaspar (Muidinga), ainda que tudo possa ter acontecido na esfera onírica. No conto, a angústia permanece do início ao fim, restando-nos apenas nos consolarmos com a imaginação, na hipótese de que tudo fosse diferente — a travessia do rio era um fardo pesado e inexorável.

E se o narrador, filho do homem que larga a família para permanecer no rio, tivesse trocado de lugar? Será que somos todos fadados à covardia? Foi covarde o pai? O romance de Mia Couto via em um sentido diverso. A morte de Kindzu não é uma tragédia típica, pois que permite haver um novo começo, de um país – Moçambique – que finalmente estaria para nascer. Ao passo que o Brasil, já independente há anos, estaria ainda em busca de uma tomada de decisão mais ativa e menos estática, com novos rumos para a construção de nossa história.

## Referências Bibliográficas

ABDALA JUNIOR, Benjamin. Fluxos comunitários: jangadas, margens e travessias in *Literatura comparada relações comunitárias hoje*. São Paulo: Revista Via Atlântica, 2005.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas, SP: Papirus, 1994.

CHAGAS, Silvana Núbia. *Nas Fronteiras da Memória: Guimarães Rosa e Mia Couto, olhares que se cruzam*. São Paulo: Tese de Doutorado FFLCH-USP, 2006.

CHAVES, Rita. Mia Couto: Voz nascida da terra. *Novos Estudos*, n. 49, p. 243-256, nov. 1997.

COUTO, Mia. “Rosa em Moçambique” in *E se Obama fosse africano?* São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

COUTO, Mia. *Terra Sonâmbula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SILVA, Rejane Vecchia da Rocha. *Romance e Utopia – Quarup, Terra Sonâmbula e Todos os Nomes*. São Paulo: Dissertação de Doutorado FFLCH-USP, 2000.

# Narração post-mortem em *A casa dos mastros*, de Orlanda Amarílis: trauma pela lente marginal das mulheres cabo-verdianas

Postmortem narration in *A casa dos mastros*, by Orlanda Amarílis: trauma through the marginal lens of cape-verdean women

Diana Simões<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Doutoranda do programa Luso-Afro-Brazilian Studies and Theory do Departamento de Português da Universidade de Massachusetts Dartmouth.

---

---

**RESUMO:** Em 1989, a escritora cabo-verdiana Orlanda Amarílis publica *A Casa dos Mestros*, coletânea em que dois dos sete contos, *A Casa dos Mestros* e *Laura*, são narrados por mulheres defuntas, ambas com finais trágicos: uma suicidou-se saltando de uma varanda, e a outra foi atropelada ao atravessar a rua. Quem são essas mulheres? Por que morreram? Por que são as suas histórias importantes? Defendo que as narradoras póstumas dos contos de Amarílis, enquanto figuras transcendentais, têm a autoridade de falar a verdade, podendo, por fim, expressar-se livremente acerca dos seus próprios traumas ou dos de quem as rodeiam. A sua posição marginal de mulheres defuntas dá-lhes, no entanto, a agência ativa que lhes fora recusada em vida, tempo em que foram silenciadas pela sociedade pelo fato de serem mulheres. Elas resistem a partir da margem, ainda que seja uma margem tão intransponível como a morte. Este artigo explora a necessidade de contar a sua história post-mortem, bem como as implicações sociais e políticas das suas ações.

**PALAVRAS-CHAVE:** Fantástico; Narração Póstuma; Marginalidade; Mulheres; Cabo Verde.

**ABSTRACT:** In 1989, Cape-Verdean writer Orlanda Amarílis publishes *A Casa dos Mestros*, a collection of seven short stories, of which two — *A Casa dos Mestros* and *Laura* — are narrated by dead women, both with tragic endings: one commits suicide by jumping off a balcony, and the other is hit by a car while crossing the street. Who are these women? Why did they die? Why are their stories important? I argue that the posthumous narrators of Amarílis's short stories have the authority to speak the truth, as transcendent figures. They can, at least, speak freely about their own traumas and the ones of those around them. Their marginal position as dead women provides them with the active agency that had been denied to them when living — this was a time when society muted them for being women. They resist from the margin, albeit such margin is as insurmountable as death. This article explores the need of these women to tell their story postmortem, as well the social and political implications of their actions.

**KEYWORDS:** Fantastic; Posthumous Narration; Marginality; Women; Cape Verde.

## 1. Literatura fantástica e narração póstuma

Num cenário mimético, a narração post-mortem apresenta-se como uma impossibilidade: se os mortos não falam conosco, certamente também não escrevem livros. A morte é uma experiência definitiva e indescritível, uma espécie de estrada de sentido único, porque aqueles que passam por ela não voltam para contar como foi. Logo, se uma história nos é apresentada do ponto de vista de um narrador póstumo, não podemos ignorar o fato de essa ser uma figura ficcional que se enquadra no âmbito da literatura fantástica, e que o autor que criou essa figura pertence ao mundo dos vivos. Elisabeth Bronfen e Sarah Goodwin argumentam, em *Death and Representation*, que a morte só poderá ser representada e que, por isso, qualquer que seja essa representação é sempre uma deturpação do ato em si (BRONFEN, 1993, p. 20). E, no entanto, na narrativa ficcional, a voz dos mortos pode ser representada e reveste-se de autoridade. Em geral, acreditamos na sua superioridade cognitiva e aceitamos o que tem para nos dizer como sendo a verdade. As autoras afirmam que dar voz ao cadáver é uma forma de representar as necessidades dos que outrora estavam vivos (BRONFEN, 1993, p. 7).

Dar voz aos mortos é uma decisão deliberada: a de revelar segredos que os vivos desconhecem. Este estudo pretende demonstrar que, tal como argumenta Erwin Snauwaert, o narrador póstumo possui uma grande capacidade crítica advinda do seu distanciamento físico, espacial e temporal. A morte transforma o narrador numa figura de autoridade que assina um contrato de autenticidade e se compromete a garantir a veracidade do relato (SNAUWAERT, 2013, p. 188-192). As narradoras dos contos de Amarílis são as vozes que nos descrevem acontecimentos trágicos, que deveriam ter ficado em silêncio, porque a sua divulgação perturba a ordem estabelecida socialmente — são, por isso, figuras transgressoras.

O narrador póstumo tenta lidar com o paradoxo da representação entre vida e morte. De acordo com Jan Alber e Heinze Rüdiger (2011), apresenta-se como categoria da narratologia antinatural; esta tem como objeto de estudo as narrações efetuadas de maneira não convencional e que infringem as normas do discurso ou que funcionam segundo guiões impossíveis no mundo físico e lógico, sendo por isso antimiméticas. A premissa básica é a de que as narrativas antinaturais não se contentam em reproduzir mimeticamente o mundo que conhecemos; vão

mais além, confrontando-nos com mundos ficcionais estranhos que dependem de princípios que pouco ou nada têm a ver com o nosso mundo.

A narratologia antinatural mostra como as narrativas sobre as quais se debruça podem desconstruir radicalmente o narrador antropomórfico, a tradicional personagem humana e as mentes a eles associadas, para além de poderem afastar-se de noções miméticas de tempo e de espaço, levando os leitores aos mais remotos territórios de possibilidades conceituais de caráter fantástico. Um dos exemplos sugeridos para a narração antinatural é, precisamente, o narrador póstumo, uma vez que seria impossível de existir de acordo com as leis físicas e lógicas do mundo em que vivemos.

A narração post-mortem tem uma longa tradição na literatura. Desde a herança grega dos *Diálogos dos Mortos*, de Luciano de Samósata, datados do século II, passando por Gil Vicente e os *Autos das Barcas* (Inferno, Purgatório, e Paraíso); no século XVI, até obras mais recentes, como alguns dos poemas de Emily Dickinson; no século XIX (“I Heard a Fly Buzz”), ou de Sylvia Plath (“Lady Lazarus”); especialmente no século XX, em que vários são os textos literários que apresentam vozes póstumas.

Atualmente, a cultura popular também se tem mostrado prolífera em apresentar narradores póstumos quer em séries televisivas, como *Desperate Housewives* (2004–2012) ou *Six Feet Under* (2001–2005), quer em filmes, como *Sunset Boulevard* (1950), *American Beauty* (1999) ou o filme brasileiro *Redentor* (2004). Mas foi no Brasil que Machado de Assis tornou famosa a temática da narração póstuma em língua portuguesa, com a publicação do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881). Aí, o autor apresenta-nos um narrador defunto que deseja escrever a sua autobiografia, incluindo também as cerimônias fúnebres e os acontecimentos que levaram à sua morte.

A narração autobiográfica é veículo para temas mais abrangentes e problemáticos. Nas *Memórias Póstumas*, esses temas incluem a escravatura ou a degradação social, política e filosófica vivida no Rio de Janeiro de finais do século XIX. Cem anos mais tarde, em 1989, Orlanda Amarílis publica a coletânea *A Casa dos Mastros*, onde se incluem os contos *A Casa dos Mastros* e *Laura*, focados no papel da mulher numa sociedade patriarcal que a explora e a silencia. À semelhança de Assis, também Amarílis se serve da autobiografia das suas narradoras defuntas para trazer à tona algumas injustiças nas comunidades cabo-verdianas, como ficará claro aquando da análise dos seus contos.

A figura do narrador póstumo insere-se no contexto mais abrangente da literatura fantástica, que atingiu o seu auge no século XIX, mas que extrapolou barreiras temporais e ganhou adeptos nos séculos XX e XXI. Os narradores póstumos causam assombro nos leitores e provocam a inquietude típica do que Sigmund Freud, no ensaio “Das unheimliche” [The Uncanny] (1919), chama de *unheimlich*, ou “inquietante estranheza.” O termo designa a classe do que é assustador porque nos conduz de volta ao que é conhecido e, há muito tempo, familiar (FREUD, 1997, p. 195). Esse efeito de estranheza é facilmente produzido quando se apaga a linha que distingue imaginação de realidade. Por não se submeter ao teste do real, o *unheimlich* da literatura é um terreno mais fértil para expressar a inquietude de mitos e tabus que, de outra forma, seriam reprimidos ou julgados enquanto manifestações de doença mental — o reino da fantasia acontece pela licença imaginativa do escritor, mas essa mesma licença está vedada a todos os outros comuns mortais (FREUD, 1997, p. 226). Amarílis explora, nesses dois contos, tabus como o a sexualidade feminina, incesto, a violação e a quebra do celibato religioso, pela voz das narradoras póstumas, que estão já num plano imune à repressão a que os vivos estão sujeitos.

Quando se trata do fantástico, Tzvetan Todorov é referência incontornável: *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre* é um dos textos base para o estudo deste tipo de literatura. Para o autor, o fantástico ocupa a duração da incerteza provocada pela ocorrência de um evento inexplicável dentro de um universo verossímil, que não cabe nas leis desse mundo (TODOROV, 1973, p. 25). Segundo Todorov, uma das condições para que o fantástico ocorra é a hesitação do leitor. Hesitamos em relação a um narrador póstumo, porque nem sempre nos é dado conhecimento imediato da sua condição de defunto, como acontece no conto *Laura*, em que a narradora só dá a conhecer a sua condição de defunta no meio da história. Uma outra condição essencial é que, para a ambiguidade ser criada em quem lê, o mundo literário deve ser considerado verossímil pelo leitor, levando-o assim a hesitar entre uma explicação lógica (natural) e outra inexplicável (sobrenatural) para os eventos misteriosos — a identificação acontece porque o narrador é, geralmente, de primeira pessoa, criando uma maior proximidade entre leitor e texto (TODOROV, 1973, p. 32–33).

Quando se trata do narrador póstumo e, mais concretamente, das narradoras dos contos de Amarílis, há momentos de hesitação entre essa explicação lógica (uma biografia nar-

rada na primeira pessoa) e a sobrenatural (as mulheres estão mortas e, mesmo assim, narram a sua história e chegam mesmo a reencarnar, vivendo várias vidas). Uma vez que a hesitação acaba por resolver-se, e a explicação sobrenatural prevalece, os contos não fariam parte do que Todorov designa por fantástico puro, mas caberiam sim na categoria do maravilhoso. Concordo com Ana María Barrenechea quando identifica essa categorização como um problema: de acordo com as condições propostas por Todorov, só um escasso número de obras pertenceria ao fantástico puro, porque a maioria se resolveria em maravilhoso ou estranho, quando a explicação dos eventos fosse introduzida (BARRENECHEA, 1972, p. 395–396). Assim, quando me refiro à literatura fantástica, faço uso da sua definição mais abrangente, a que inclui acontecimentos impossíveis de explicar segundo as leis do mundo mimético — como é o caso dos narradores póstumos.

Outros conceitos de Todorov são posteriormente questionados, incluindo o fato de descartar a teoria do *unheimlich* de Freud e de classificar o fantástico como literatura escapista, alheada da realidade e dos problemas da condição humana. Barrenechea defende o fantástico como um instrumento produtivo para veicular sentimentos de estranheza e deslocamento em relação aos sistemas políticos e sociais opressores e condenatórios (BARRENECHEA, 1972, p. 402), como é o caso das sociedades patriarcais em que as narradoras de Amarílis são obrigadas ao silêncio.

Nessa mesma linha, Rosemary Jackson aponta em Todorov uma lacuna premente: a de deixar de lado qualquer implicação social ou política das formas literárias, por confinar a sua atenção aos meios operativos da narrativa (JACKSON, 1981, p. 6). A autora sugere que a função original do fantástico é exercer pressão contra os sistemas hierárquicos dominantes (JACKSON, 1981, p. 17) e afirma ainda que a valia da fantasia está na abertura à desordem, à ilegalidade, ao que está para lá da lei e fora dos sistemas dominantes de valores. O seu valor está no ato transgressor de traçar o indizível e o invisível da cultura e dar destaque ao que tinha sido silenciado, trazendo à luz o que estava escondido e ausente, à semelhança do *unheimlich* de Freud (JACKSON, 1981, p. 64–67). Vistas por esse prisma, as narradoras póstumas de Amarílis são figuras transgressoras que quebram o silêncio e se tornam visíveis por meio das palavras na página, ganhando finalmente voz para combater o sistema de valores dominante nas sociedades em que se inserem.

## 2. Orlanda Amarílis e a arte do conto — *A Casa dos Mestros*

Orlanda Amarílis (1924–2014), originária de Assomada, Santa Catarina, em Cabo Verde, é conhecida pela perspectiva feminina da sua ficção, em que retrata vários aspectos da vida das mulheres cabo-verdianas no seu país de origem e nas várias geografias da diáspora. Nas suas obras, aborda o tema da diáspora e o sentimento de desadequação social com a legitimidade de alguém que, à semelhança de algumas das suas personagens, viveu uma vida de itinerância, escrevendo fora das fronteiras físicas de Cabo Verde.

Podemos afirmar então que Amarílis escreve a partir da margem. Nos seus contos explora a oralidade, numa escrita que cruza o português-padrão com versões do crioulo das diferentes ilhas, assumindo a africanidade da cultura cabo-verdiana. Para a autora, o escritor tem um dever para com a sua terra: o de preservar, pelo registro escrito, as tradições culturais do país — “Quando surge um país novo e se esse país é o nosso, há deveres aos quais não podemos negar o nosso contributo. Além de que esses registros podem vir a contribuir para o espólio cultural do futuro” (LABAN, 1992, p. 278).

Amarílis escolhe contar as suas histórias em forma de conto. O gênero narrativo do conto apresenta-se como o veículo ideal para traçar, como dito anteriormente, o indizível e o invisível da cultura de que fala Jackson e tornar visível o que até então tinha estado oculto, como no *unheimlich* de Freud. Pela sua brevidade, o conto permite uma visão panorâmica e abrangente de todo da narrativa. No entanto, por ser uma narrativa pouco extensa, faz uso parcimonioso das palavras, pelo que são mais os silêncios e as interrogações que provocam do que as respostas que dá. Também por isso, todos os pormenores são importantes, porque cirurgicamente utilizados.

Edgar Allan Poe, mestre das narrativas breves de horror, exerce um papel de ponte entre a tradição gótica do século XIX e os relatos mais recentes, ao louvar a condensação discursiva do conto e a sua superioridade em relação ao romance. Para Poe, só as leituras breves, feitas de uma assentada, possuem a capacidade de preservar a unidade de efeito ou de impressão, aspecto de suma importância para o entendimento da narrativa. Como o romance não pode ser lido de uma só vez, devido à sua extensão, perde a força derivada da totalidade (POE, 1842, p. 568–588). Nem sempre é possível que assim seja, mas a ideia central de unidade é mais rapidamente atingida no conto do que no romance.

Apesar do realismo pungente da maioria dos contos de Amarílis, o universo do fantástico atravessa pontualmente a sua obra, materializando-se no tropo da narração póstuma nos contos *A Casa dos Mastros* e *Laura*, da coletânea *A Casa dos Mastros* (1989). Mas por que escolher narradoras póstumas para contar essas histórias específicas? Uma das razões é apontada por Brian Norman no volume *Dead Women Talking*: afirma o autor que as mulheres mortas foram sendo associadas não só ao silêncio, mas também a histórias de injustiça, razão pela qual o seu estatuto de defuntas e o seu discurso são tão poderosos (NORMAN, 2013, p. 9).

De forma semelhante, Sharon Patricia Holland argumenta que a morte, enquanto espaço da margem, pode ser empoderadora, apesar de perigosa: falar a partir das margens implica um estatuto altamente denegrido, mas é também sinônimo de rompimento do silêncio. Assim, os encontros literários com os mortos preparam-nos para ouvir os que foram silenciados e para devolver a voz aos mudos (HOLLAND, 2000, p. 12–15). A morte transforma-se então no espaço usado por essas mulheres para corrigirem as injustiças de que foram vítimas, não aceitando a passividade do seu estatuto de mortas, por oposição ao que tinham feito em vida. Infelizmente, como bem lembra Norman, a morte é o pré-requisito necessário para atingir esse estatuto de agente e ganhar voz própria (NORMAN, 2013, p. 6).

*A Casa dos Mastros* é segundo conto do livro com o mesmo nome. As temáticas do pai castrador e do poder patriarcal que silencia as mulheres são de suma importância para o entendimento das diversas narrativas da coletânea. Na epígrafe do conto, pode ler-se “O mastro é um sinal, é um signo... [que] surge como cenário de uma transgressão no quotidiano de uma pacata cidade” (AMARÍLIS, 1989, p. 39). O espaço da narrativa é então a casa dos mastros, assim conhecida na cidade por ter um mastro em cada ponta: o da ponta esquerda, o original, hasteara em tempos a bandeira monárquica; o segundo, mandado erguer pelo pai da personagem principal da história, Violete, quando casou com a dona da casa, tinha içada a bandeira maçônica da loja onde exercia um cargo de gabarito.

Estamos no espaço físico de um dos territórios que pertenceu ao domínio de Portugal até a queda do regime salazarista em 1974. A casa dos mastros representa a burguesia de ascendência europeia e ostenta orgulhosamente a superioridade do seu dono, homem de estatuto na pequena comunidade cabo-verdiana. A transgressão mencionada na epígrafe acontece de várias formas: o desabrochar da sexualidade feminina, ligada a um padre que não respeita o celibato,

a um homicídio involuntário e a um caso de incesto entre pai e filha, episódios narrados por uma voz defunta que paira sobre a casa e observa as andanças da família, ao mesmo tempo que revela ao seu interlocutor — e, por extensão, a nós leitores — as causas da sua própria morte.

Não lhe conhecemos o nome nem uma relação aparente com a família da casa dos mastros, mas essa voz feminina explica como perdeu o seu eu, a sua presença: escolhera deliberadamente saltar do terraço de um segundo andar depois de ter sido vítima de abusos por homens sem escrúpulos como Alexandrino, primo de Violete. Ao tomar a decisão de acabar com a própria vida, põe fim ao sofrimento e volta a pertencer a si mesma. A vingança tardia “dos [seus] desfalecimentos, da [sua] entrega, do [seu] desflorar sem romance” (AMARÍLIS, 1989, p. 43) acontece quando sabe que, devido a remodelações no cemitério, os seus ossos irão repousar em cima do caixão de Alexandrino, falecido na véspera. Finalmente vai conseguir estar numa posição de poder acima da dele (figurativa e literalmente falando). A morte dá-lhe a autonomia identitária que não possuía em vida e permite-lhe um posto de observação privilegiado sobre os acontecimentos da família de Violete.

Violete vivia com o pai, nhô Jul Martins, e com a madrastra, D. Maninha, na casa dos mastros. Ocupava o tempo a ler romances e a cultivar o ócio próprio da sua condição burguesa. No início da história, tem um noivo arranjado. Ao contrário do primo de Violete, Alexandrino — carismático e persuasivo —, a personalidade submissa de Augusto faz com que, perante a ameaça de ter de escolher entre os desejos da noiva (que quer uma casa longe da sogra) e os da mãe (que quer que o filho construa uma casa ao lado da sua), escolha a fuga. Augusto desaparece sem nunca mais dar notícias, depois que Violete, influenciada pelo primo, o enfrenta e ameaça não mais casar-se. O abandono pelo noivo é o primeiro de muitos, que nos são dados a conhecer pela narradora defunta: seguem-se o do primo e do próprio pai. Todos os episódios trágicos se desenrolam num crescendo, contribuindo para a espiral descendente que termina com a sua morte.

Numa cidade pequena, onde todos se conhecem, o estatuto elevado da família alia-se à necessidade de manter as aparências, pelo que Violete se vê na obrigação de guardar segredo acerca das aventuras extraconjugais do pai que, quando bebia, gostava de ir “espairecer as febres em casa da pandcha arranjada para os lados de Fonte Doutor” (AMARÍLIS, 1989, p. 45). O temperamento violento do pai, exacerbado pela bebida em excesso, faz com que, durante

um jantar, ele decida sair de casa num rompante, usando como pretexto os ruídos da filha a sorver o caldo da cachupa. Sorver esse tipo de caldo não é uma atitude refinada e pode ser entendida como o distanciamento de Violeta da educação europeia burguesa e a conseqüente aproximação aos costumes da terra. A fúria do pai deve-se não tanto ao barulho, mas ao fato de essa ação colocar Violeta numa posição semelhante à das mulheres negras que ele procurava nas noites de bebedeira, motivo que talvez explique o derradeiro ato de vingança masculina do conto: uma noite incestuosa entre pai e filha, que termina em tragédia.

Quando, à mesa, D. Maninha tenta impedir o marido de abrir a porta, Violeta coloca-se a seu lado no que, à primeira vista, seria uma união feminina contra o despotismo de um pai tirano, irascível e mulherengo. No entanto, a situação toma outro rumo: Violeta arranca a bengala das mãos do pai e ameaça gritar para que toda a vizinhança ouça o que de fato se passa em casa. Depois, sem que nada se fizesse prever, projeta a sua ira contra a madrasta e começa a bater-lhe com fúria — nem o pai a consegue controlar. D. Maninha, inconsciente por vários dias, acaba por morrer em consequência dos ferimentos.

A narradora questiona este comportamento aparentemente imprevisível e desnecessário de Violeta: “Porquê o ódio desbotado, a sanha de virgem conventual, este desassossego de raiva?” (AMARÍLIS, 1989, p. 46). Na impossibilidade de desrespeito e manifestação de violência à autoridade patriarcal, Violeta não vê outra alternativa senão transferir toda a hostilidade acumulada por anos de silêncio contra a madrasta, o elo mais fraco, por ser também mulher. De certa forma, a eliminação da madrasta é, ainda que atabalhoada e com conseqüências graves, o primeiro passo para a conquista de uma voz própria. A violência do ataque à madrasta representa a decisão de não continuar um ciclo de obediência cega ao poder masculino. Agora sente-se livre das amarras do seu antigo e submisso eu, e o seu corpo começa a despertar para os impulsos sexuais até então adormecidos.

O que fez a D. Maninha, no entanto, atormenta-a profundamente: provoca-lhe pesadelos e sente a necessidade de vocalizar o seu desespero. Para isso, vai confessar-se com o jovem pároco da vila, o padre André. Na sacristia tem lugar uma outra transgressão que marca profundamente Violeta. Débil e fraca, a moça desfalece nos braços do padre, que rapidamente se aproveita da situação:

Sabia bem o que estava a fazer, mas não recuou. Ajoelhou-se e beijou-lhos [os seios de virgem]. Tornou a beijá-los. Quando deu por si, estava em cima dela sobre o comprido banco do minúsculo gabinete. Os lábios moviam-se-lhe e ele quase a violara (AMARÍLIS, 1989, p. 48-49).

Entretanto Violete voltou a si e decidiu entregar-se a esse homem que acalmava o seu recém-descoberto ardor sexual. O desrespeito do padre pelo voto de castidade e celibato merece a reprovação da narradora, que classifica o ato de heresia e ignomínia. O ato subversivo da entrega ao padre teve nela um efeito de alívio e paz, sente-se finalmente livre e mulher: a menina submissa transforma-se em “predadora despojada das roupas de vestal” (AMARÍLIS, 1989, p. 49), cujos instintos têm forçosamente de ser satisfeitos.

O tempo passa, mas os remorsos de Violete pela morte da madrasta misturam-se ao descoberto desejo sexual e à necessidade de partilhar o seu segredo, o que muito a atormenta. Esse desejo só consegue ser brevemente saciado nos encontros clandestinos com o primo Alexandrino. Sem escrúpulos por se aproveitar da fraqueza da prima, Alexandrino cedo se cansa das provocações da prima: uma mulher decidida que sabe o que quer e procura a satisfação sexual não é algo a que esteja habituado. Alexandrino conseguiu o que queria: conquistar a prima e passar com ela um bom bocado; agora, sentia falta da adrenalina da conquista às meninas da Ribeira Bote, jovens da vida, de falar desbragado. Entediado, desaparece sem dar notícias — Violete é abandonada uma segunda vez.

Alexandrino regressa alguns meses depois, e Violete decide fazer-lhe uma surpresa, deixando-lhe a porta do quarto aberta para que ele a possa visitar de noite. A ânsia do desejo desencadeia o último dos acontecimentos trágicos que transformam para sempre a existência de Violete: o encontro sexual que tanto esperava finalmente acontece: “O êxtase foi longo e doloroso. A tranquilidade tomou-a, a lassidão abençoada, o frémito desvanecido” (AMARÍLIS, 1989, p. 53). Contudo, a quietude da satisfação não dura muito, pois apercebe-se que a figura que sai do quarto escuro não é Alexandrino, mas o próprio pai. O choque provoca-lhe espasmos, vômitos, e o trauma é tanto que ela emudece — até ao dia da sua morte, trinta anos depois, nunca mais profere uma palavra.

Tal como Alexandrino, o pai também desaparece depois da noite transgressora do

incesto: a vingança contra a ousadia da filha em insurgir-se contra o poder silenciador do pai e contra as normas da sociedade é bem-sucedida. Violete fica mais uma vez sozinha e acaba por morrer na mais profunda solidão, o seu corpo ressequido e mumificado, tendo por única companhia a narradora defunta.

Muitos anos depois, o pai, que tinha estado todo esse tempo escondido de tudo e de todos, reaparece, mas encontra apenas o corpo da filha mumificado, sentado a uma cadeira, esperando por algo ou alguém que nunca tinha aparecido. Os homens deste conto – o noivo Augusto, o padre André, o primo Alexandrino e, por último, o seu próprio pai –, educados numa sociedade patriarcal que lhes dá todas as vantagens, não aceitam a ousadia de uma mulher dona do seu próprio corpo e das suas próprias ideias. A rebeldia de Violete não tem lugar nessa sociedade governada por homens, que a rotula de figura transgressora que necessita de ser castigada.

O castigo vem sob a forma do silêncio e da solidão em que foi forçada a viver o resto da sua vida. A narradora póstuma, solidária com Violete, desempenha um papel essencial no conjunto dos narradores e narradoras da obra contista de Amarílis: essa menina defunta é a única testemunha capaz de narrar as atrocidades sofridas pelas mulheres da narrativa, funcionando, em última análise, como um *alter ego* que pretende devolver a voz a Violete e revelar finalmente as injustiças de que ambas tinham sido vítimas.

### 3. *Laura*

Ao contrário da narradora de “A Casa dos Mestros,” que descreve a vida dos membros de uma família a que não pertence, no conto *Laura*, a narradora – voz anônima — e amiga de Laura assume o papel de autobiógrafa, narrando-nos a sequência de eventos que antecederam a sua morte e continuando a contar o que aconteceu depois da passagem a um outro plano. A curiosidade dos leitores é aguçada logo na epígrafe:

Se adivinhasse o que estava para me acontecer, por certo teria adiado o meu encontro com a Laura... Sempre gostou de me pregar umas partiditas, e a última foi, decerto, a mais bem concebida: o nosso encontro na Praça de Londres (AMARÍLIS, 1989, p. 75).

A curiosidade provocada nos leitores continua em toda a narrativa, porque a informação providenciada pela narradora sobre a sua própria vida é escassa e deixa demasiadas lacunas por preencher; no final, temos mais perguntas que respostas. Tal como Violete, a narradora de *Laura* vive uma vida de ócio burguês, que inclui tardes de chás com as amigas, idas ao cinema, passeios e conversas com o seu cabeleireiro e confidente, Raulinho. Tem dois filhos já crescidos e um marido de alta posição, que, nesse dia, se encontra em missão *top secret* em Nova Iorque. Desta vez, o cenário não é uma pequena cidade de uma ilha cabo-verdiana, mas a Praça de Londres, em Lisboa.

A narração começa com a marcação de um encontro entre a narradora e Laura, uma amiga de infância com quem deixara de ter contato há mais de vinte anos. Quando se veem, a narradora espanta-se ao se deparar com a mesma menina que parecia não ter envelhecido. A inquietante estranheza descrita por Freud – um misto entre o que é estranho e, ao mesmo tempo, familiar — é sentida pela narradora quando se apercebe de que a amiga está gélida e a tremer quando a abraça (indício que posteriormente confirma a sua condição de defunta). A narradora tem agora trinta e seis anos, por oposição a Laura, que mantém a aparência de adolescente. Deduzimos que, se já não se viam há mais de vinte anos, a narradora teria cerca de dezesseis quando perdeu a comunicação com a amiga, que provavelmente morreu poucos anos depois.

Laura, que dá título ao conto, é uma personagem fulcral à criação de suspense e de incerteza, elementos importantes nas narrativas de teor fantástico, como as descreve Todorov. O seu passado é muito vago, mas a narradora conta que, na escola, ambas gostavam de assumir o papel de outras pessoas: enquanto a narradora era Leila Hatkinson, nome inventado de uma personagem sobre cuja vida tinha total controle, Laura escolhia ser Marilyn Monroe, cuja existência é real. Monroe foi uma icônica atriz dos anos cinquenta do século XX, que teve um fim trágico: foi encontrada morta em sua casa vítima de *overdose* de barbitúricos, depois de uma vida privada conturbada com dois casamentos falhados, abuso de substâncias, depressão e ansiedade. A escolha de Monroe como *alter ego* da adolescente Laura é deliberadamente usada por Amarílis para que, enquanto leitores, possamos fazer a justaposição das duas, questionando-nos como poderá ter morrido a amiga da narradora — nunca nos é dito no conto, mas um caminho de autodestruição que culmina em suicídio é uma forte possibilidade.

A narradora descreve como Laura provocou a sua morte por atropelamento, ao puxá-la para atravessar a rua no meio do trânsito caótico de Lisboa: “Na minha cabeça um estrondo, um trovão. Não me apercebi bem mas devo ter sido atirada para o ar e não senti mais nada. Julguei ouvir gritos, insultos, apitos, buzinas nos breves segundos seguintes. A escuridão tomou conta de mim” (AMARÍLIS, 1989, p. 80). Laura e os cinco jovens (a que se refere como os *punk ones*) que a acompanham como que deslizam no ar e avançam até ao outro lado da rua incólumes — pelo que a narradora se sente compelida e afoita o suficiente para fazer o mesmo.

O atropelamento foi mortal, fato que só é revelado pela narradora quando Laura lhe diz que estão ambas no astral, confirmando assim que a perda de contato entre as duas se deveu à morte de Laura. A técnica de narração faz com que os leitores e narradora se apercebam da nova condição em simultâneo: a narradora acorda no que parece ser um normal quarto de hospital e nada na história indica que não tenha sobrevivido ao impacto. Laura leva-a depois por infundos corredores escuros, até chegarem a um salão iluminado: a esfera nove. Para grande surpresa da narradora – e nossa, enquanto leitores —, Laura revela-lhe a verdade: estava já num plano diferente do mundo dos vivos, e confirma que a perda de contato entre as duas se deveu à sua morte enquanto jovem, vinte anos antes.

A morte é encarada como passagem e Laura tinha a missão de ajudar a amiga a purificar-se para poder atingir uma esfera superior. Tal como tinha sido parte da sua missão ir buscar os *punk ones*, todos mortos com uma *overdose*, agora à sua guarda para se expurgarem dos erros terrenos. Laura é uma espécie de “anjo da morte,” uma entidade que se materializa para garantir o cumprimento de um destino pré-programado, onde todas as decisões foram já tomadas: “tudo estava predestinado para ti, para mim, para os teus. Como aliás para toda a humanidade. O universo é um computador sem competidores. Tudo já vem programado de há milhares de séculos” (AMARÍLIS, 1989, p. 82).

Todo o processo que envolve a morte/passagem tem como objetivo a sublimação. Para isso, a pessoa é colocada em determinada esfera consoante a vida que levou, e tem a oportunidade de trabalhar com vista à purificação e conseqüente mudança de patamar. A narradora está na esfera nove de trinta e três. Por que foi colocada num patamar tão baixo? O conto nunca nos dá uma resposta, mas podemos especular que a sua vida de burguesa, com dias passados entre chás, compras e idas ao cabeleireiro, tenha sido vivida frivolamente, o que não

é suficiente para a equiparar a outras figuras em esferas superiores que, pela sua contribuição ao mundo, são agora guias astrais.

Laura permite-lhe ter acesso a várias esferas para perceber como é feita a seleção: na esfera doze encontra-se Camilo Castelo Branco, um guia astral com poder suficiente para mudar o mundo, se assim quisesse. Depois de duas reencarnações, o marido da narradora, que começou por estar na esfera quatro, ter-se-á redimido das suas falhas e conseguido atingir a esfera catorze, onde também estão Bento de Jesus Caraça e António José d’Almeida. Na vinte e seis, encontram-se o padre António Vieira e Joana d’Arc, também eles são guias espirituais. Amarílis terá escolhido estes nomes para exemplificar o poder das esferas, por serem figuras históricas reais que, de alguma forma, se insurgiram contra o poder vigente e o criticaram.

O acesso às esferas superiores é feito de duas formas: ou ajudando outros a purificarem-se e, como consequência, purificarem-se e mudarem para uma esfera superior, como é o caso de Laura; ou reencarnando e usando a nova vida para corrigir erros de vidas anteriores e acabar de cumprir a sua missão no planeta. Esta última opção é a sugestão que Laura dá à narradora, uma vez que a teimosia em aceitar a sua condição de passagem já a fizera perder muito tempo (séculos), que poderia ter sido usado de forma mais produtiva.

A nova vida será uma espécie de tábua rasa, e todas as experiências anteriores serão esquecidas. Contudo, percebemos mais tarde que o esquecimento não atinge todas as camadas do ser: há resquícios inconscientes que permanecem na pessoa, mesmo depois de várias vidas, manifestados, neste caso, por meio da escrita — quem nos diz que a ficção não é mais que a passagem ao papel da vivência de vidas anteriores dos seus autores?

O tempo do astral não corresponde ao tempo terreno: a narradora informa-nos que três minutos no astral correspondem a seis ou sete meses na Terra, e de que a morte é encarada como passagem. Desde que a narradora passa ao astral até que acorda, decorrem sessenta anos terrenos, e mais quarenta se passam na discussão com Laura. O tempo passado a espreitar para as outras esferas corresponde à passagem de vinte anos, pelo que Laura adverte a narradora: “não percas este milésimo de tempo da tua vida no espaço. O tempo aqui tem um valor incalculável” (AMARÍLIS, 1989, p. 84).

A desconstrução do antropomorfismo dessa narradora e de sua amiga, que flutuam entre um corpo físico e um corpo imaterial, alia-se ao afastamento da noção mimética de

tempo e de espaço típicos das narratologias antinaturais, de acordo com os pressupostos de Alber e Rüdiger. A um nível mais básico, a narratologia antinatural interessa-se por narrativas que provocam um efeito de desfamiliarização ou estranhamento, por serem transgressivas ou fora do comum. O uso do termo “antinatural” a que me refiro diz respeito a uma definição mais restrita, a de cenários e eventos impossíveis não só fisicamente, de acordo com as leis que governam o mundo físico, mas também os logicamente impossíveis, de acordo com os princípios aceites da lógica (ALBER, 2011, p. 2–4).

No momento da reencarnação, numa sala da maternidade Alfredo da Costa, uma briga entre as duas amigas faz com que seja Laura a reencarnar no bebê que está prestes a nascer, e não a narradora. Vingada, está livre para escolher o seu próprio destino, mas continua perdida e não sabe como voltar ao astral, porque já não tem guia. Decide então materializar-se, dar um giro pela cidade para observar as mudanças sofridas nos dois séculos em que esteve no astral.

A incorporação permite-lhe voltar ao mundo como aquela que tinha sido em vida. Senta-se depois numa esplanada a tomar um café (que, numa nota bem-humorada, diz chamar-se agora bichaninha) e invade-a um súbito impulso de registrar a sua história para a posteridade: “Num milésimo de segundo escrevinhei numa dúzia de folhas o meu percurso desde o último dia de vida na terra té hoje. Ajeitei as folhas, enrolei-as e deixei-as sobre a mesa” (AMARÍLIS, 1989, p. 87). Assim termina a primeira parte do conto. Essa necessidade de escrever as memórias ecoa a de Brás Cubas que, depois de defunto, e tendo toda a eternidade à sua frente, decide tornar-se um defunto escritor. O manuscrito acabará nas mãos de Aninhas, que nos é apresentada na segunda parte do conto.

A nova seção já não é narrada na primeira pessoa, mas na terceira. A voz estabelece uma quebra com o que até então fora descrito pela narradora póstuma. A segunda parte parece tratar-se de uma história diferente, com personagens distintas, distanciadas dos acontecimentos experienciados pela amiga de Laura. Contudo, a inquietante estranheza de Freud começa a perturbar-nos quando Aninhas, uma estudante que tinha começado a escrever um romance, encontra uns papéis velhos numa gaveta que a mãe tinha descoberto na cave de uma casa onde trabalhara a fazer limpezas, pertencente a uma família muito antiga já desaparecida.

Deduzimos, pelo desenrolar dos posteriores acontecimentos da história, que esses papéis velhos são os mesmos que a narradora da primeira parte escreveu, na mesa da espla-

nada. Se os papéis foram encontrados numa cave poeirenta de uma família já desaparecida, significa que passaram muitos anos terrenos (quantos?) desde aquele dia na esplanada. Quem os encontrou? Como foram parar à cave da casa? Esses e outros fatos, como o que a narradora fez nesse interlúdio, não nos são revelados — o conto transforma-se num quebra-cabeças com peças soltas que é preciso encaixar para fazer sentido da história. Tendo em conta essas peças, uma forte possibilidade é de que a narradora, que estava perdida e sem guia astral na altura em que decide escrever a sua história, terá conseguido voltar ao astral e posteriormente reencarnado em Aninhas.

Quando a jovem começa a ler os papéis, procurando inspiração para a história que está a escrever, Aninhas tem uma desagradável surpresa: descobre que o manuscrito é um decalque fiel do seu esboço de romance:

“Não há uma vírgula, não há uma palavra a menos. Mãe, eu não copieei nada, eu nunca vi estes papéis antes. Juro que não os copieei!” Confusa com a agitação da filha, a mãe — cujo nome, Etelevina, só é revelado no final do conto — pede-lhe que leia o que já escreveu e tem uma revelação: “Filha, filha, eu sou a Laura!” (AMARÍLIS, 1989, p. 88).

Enquanto leitores, esta revelação é mais uma manifestação da inquietante estranheza que reforça a relação entre a primeira e a segunda parte do conto — começamos a perceber como encaixar as peças desconexas do puzzle. Mas ainda há demasiadas perguntas por responder: terá sido nesta mulher que Laura reencarnou naquele dia na maternidade? Ou já se passaram várias gerações e esta é uma reencarnação posterior? De quantas reencarnações precisaram Laura e a narradora para chegar aos corpos de Aninhas e da sua mãe? Mais uma vez, as respostas não estão no conto, que se limita a narrar os acontecimentos como grossas pinceladas, limitando-se aos elementos essenciais necessários à progressão da história.

A mãe entra numa espécie de transe e repete constantemente, aos gritos, ser Laura. Aninhas dá-lhe uma bofetada para tentar que reaja, mas a violência do impacto fá-la perder os sentidos e entrar em coma, acabando por morrer daquilo que é depois diagnosticado como derrame cerebral. Esse episódio faz lembrar o fim da madrasta de Violete, D. Maninha, de

*A Casa dos Mestros*. Também como Violete, Aninhas fica perturbada com a consequência do seu gesto descontrolado, andando pela casa falando sozinha e tendo de tomar comprimidos para evitar os pesadelos.

Apesar do choque, ganha coragem para ler o manuscrito até ao fim e queima-o. No dia seguinte, a mãe morre. A sequência de acontecimentos estabelece uma ligação entre a existência do manuscrito e a vida da mãe de Aninhas: quando os papéis são queimados, deixa de haver necessidade para a presença de Etelvina (encarnação de Laura), porque os acontecimentos que irão levar ao trágico desfecho de Aninhas (encarnação da narradora) foram já desencadeados. Novamente, somos testemunhas do pré-determinismo do universo, em que Laura tem o papel de ajudar a amiga a fazer a passagem para o astral.

Depois do funeral, num táxi com uma amiga, ainda perturbada pela confusão entre a identidade da sua mãe, Etelvina, e Laura, de quem nunca ouvira falar, vê, na fita de um ramo de homenagem à defunta, escrito “Laura Bettencourt de Castro Madeira”. O que lê deixa-a fora de si. O ciclo fecha-se quando chega à Praça de Londres, espaço onde, tal como numa vida anterior, termina a sua existência terrena: “pôs-se muito direita no banco, abriu a porta do táxi e saltou. O carro em andamento. Caiu. E não viu a camioneta. Atropelada mortalmente” (AMARÍLIS, 1989, p. 89). Essas personagens não têm possibilidade de fugir ao destino. O atropelamento é uma das últimas peças do puzzle que nos permitem concluir que Aninhas e Etelvina são, respectivamente, as reencarnações da narradora e de Laura. O conto termina com esta segunda passagem de Aninhas que, ao acordar, tem, ao seu lado, Laura, os *punk ones* e o cabeleireiro Raulinho, nomes que conhecemos da primeira parte da história, contada pela narradora póstuma.

#### 4. A importância das vozes póstumas

Diana Fuss propõe uma interessante interrogação, em *Corpse Poem*: em que circunstâncias e quando é que a voz defunta é mais apropriada que a voz dos vivos (FUSS, 2003, p. 2–3)? Depois da análise destes dois contos, podemos concluir que a narração póstuma de Amarílis permite às mulheres protagonistas das duas histórias a criação de uma plataforma segura em

que a voz feminina pode finalmente ser ouvida sem interrupções e ser levada a sério na busca pela justiça que não teve em vida.

A grande maioria dos contos de Amarílis é narrada na terceira pessoa. Quando, como é o caso de *A Casa dos Mestros* e *Laura*, é feita na primeira pessoa, as narradoras já estão mortas. Essas narradoras póstumas são mulheres anônimas e sem voz, que vivem uma vida confinada aos espaços tipicamente femininos, sem possibilidade de existirem fora das convenções sociais que informam os seus comportamentos. Sofrem o domínio masculino próprio das sociedades patriarcais em que se movimentam.

Norman salienta que, apesar da sua condição não terrena, essas mulheres defuntas continuam a habitar o espaço geográfico dos vivos, sendo reconhecidas como fazendo parte dessa comunidade de viventes. Ocupam, ao mesmo tempo, dois espaços, sem no entanto ocuparem nenhum deles de fato — já não fazem parte deste mundo, mas também não estão ausentes (NORMAN, 2013, p. 3). A sua posição de incompatibilidade com as duas realidades coloca-as numa posição marginal, onde se esbatem as fronteiras entre o espaço da linguagem (o corpo vivo) e o espaço em que a linguagem se desvanece (o corpo defunto). É nesse espaço que ocorre a sua transformação de objetos, que foram em vida, em sujeitos, já depois de mortas, conquistando uma autonomia que lhes permite ter acesso à voz que antes não tinham. Bronfen e Goodwin defendem que “morte e feminilidade aparecem nos discursos culturais como o vértice da impossibilidade, o ângulo morto que o sistema representacional procura negar, ainda que constantemente o aborde” (BRONFEN, 1993, p. 14). Amarílis tenta resolver esse ângulo morto.

Às mulheres destes contos é negada, enquanto estão vivas, a possibilidade de uma voz racional ou de um discurso coerente: D. Maninha e Etelvina só conseguem expressar as suas emoções com gritos descontrolados ou com murmúrios ininteligíveis, e Violete vive num mutismo induzido pelo choque do incesto por mais de trinta anos. Acabam por ser silenciadas violentamente e por morrer como consequência de abusos físicos.

A loucura, a raiva e o uso do corpo para satisfazer urgências sexuais são os únicos discursos que lhes estão reservados no meio onde se inserem. As defuntas que narram estas histórias têm acesso a uma outra dimensão que lhes permite organizar uma narrativa coerente onde a voz feminina tem espaço para existir sem restrições. Movimentam-se entre o mundo dos

vivos e um plano superior, diferente espacial e temporalmente do terreno, o que lhes permite o distanciamento crítico sobre o que narram. Estas narradoras póstumas têm uma visão mais abrangente dos acontecimentos, adquirindo um estatuto de autoridade em relação às histórias que contam. Acreditamos intrinsecamente no que têm para nos contar.

Snauwaert sublinha ainda que o texto póstumo se apresenta também como virtude catártica, purgativa, servindo de mecanismo compensatório para o que não foi feito em vida (SNAUWAERT, 2013, p. 191). Não podemos ignorar o fato, no entanto, de que a morte é a condição necessária para que a mulher ganhe voz. A narradora de *A Casa dos Mestros* só pode contar a história de Violete porque o seu espírito paira sobre a casa e presencia os acontecimentos trágicos (ao contrário de Violete, que vive por muitos anos muda como castigo consequente do trauma do incesto); a narradora de *Laura* só documenta a sua história depois de morrer e de percorrer uma jornada de autodescoberta em que a necessidade de escrever transpõe várias vidas, numa tentativa de deixar um registro para a posteridade.

A escrita liberta as narradoras dos segredos até aí guardados, mas foi preciso que morressem para que essa liberdade fosse atingida. É possível afirmar que o que Amarílis demonstra com essas histórias é que a mulher está numa posição tão subalterna na sociedade que é preciso um acontecimento tão irreversível como a morte para mudar radicalmente o seu estatuto. Ainda assim, as vozes póstumas não se calam e lutam contra o silenciamento que lhes fora imposto.

A voz dos mortos mantém-nos em constante sobressalto, porque somos lembrados a todo o momento da nossa finitude. Tal como postulado por Freud, o estranhamento perante uma voz que já não faz parte do mundo dos vivos acontece porque essa figura nos é familiar: movimenta-se nos mesmos espaços que nós, está sempre presente e fala conosco. Apesar da impossibilidade mimética, e porque falam na primeira pessoa, em algum momento conseguimos identificar-nos com estas narradoras póstumas: projetamos o nosso eu no eu que narra.

Essa projeção permite ativar uma das condições essenciais para a existência de um texto fantástico, segundo Todorov: a criação de ambiguidade em quem lê o texto, levando-nos a hesitar entre uma explicação lógica — como o fato de a amiga de Laura acordar numa cama num quarto branco, espaço hospitalar verossímil para os leitores — ou uma explicação sobrenatural, como a que nos é fornecida pela narradora de *A Casa dos Mestros*, que nos confessa nas primeiras linhas que os seus ossos vão ser removidos da campa em que estava enterrada para

reorganização do cemitério, que está ficando com falta de espaço. O lugar ficcional permite que figuras póstumas narrem histórias e nós, enquanto leitores, aceitamos a sua autoridade, porque descobrimos que a sua condição de não viventes lhes dá uma vantagem cognitiva: deslocam-se no tempo e no espaço, veem mais e sabem segredos.

Dessa forma, o gênero narrativo do conto, preferido por Amarílis, apresenta-se como o veículo ideal para traçar o indizível e o invisível da cultura de que fala Jackson, e tornar visível o que até então tinha estado oculto ou deixado à margem, aquilo que nos provoca a inquietante estranheza descrita por Freud. De acordo com Bárbara dos Santos (2012, s/p), “o conto é preferido por vários autores africanos por representar uma marginalidade em si, o que permite ao escritor criar um novo espaço de expressão.” O indizível e o invisível da cultura cabo-verdiana, para Amarílis, centram-se nas vivências femininas dentro e fora das ilhas, num período temporal que abrange a época colonial e a pós-colonial.

Esses dois contos tratam de assuntos tabu, como o incesto, a violação, o adultério, a violência doméstica, a objetificação da mulher negra em relação ao homem branco que a domina, a estratificação social entre classes inferiores (sempre negras) e as classes burguesas (de origem europeia e de cariz colonial). A migração cabo-verdiana em território português – o caso da amiga de Laura e narradora do segundo conto aqui analisado —, levanta algumas questões sociais, como as oportunidades profissionais dadas a estas mulheres: temos, na segunda parte de *Laura*, uma clara divisão entre gerações mais novas, que têm a oportunidade de estudar e aspirações profissionais – Aninhas —, por oposição às gerações anteriores, que não têm à sua disposição outro meio de subsistência que não seja o de trabalhos mal pagos — Etelevina, mãe de Aninhas, trabalha como empregada doméstica em casas de famílias mais abastadas (onde encontra os papéis velhos) e que é analfabeta (a filha tem de dizer-lhe o que está escrito no manuscrito, porque a mãe não sabe ler). O fato de todas estas informações serem reveladas por mulheres que já morreram reforça a sua marginalidade e a necessidade de transgressão às normas para se fazerem ouvir.

As histórias de Amarílis manifestam várias facetas de marginalidade: em primeiro lugar, por se apresentarem sob a forma de conto, categoria narrativa secundária no contexto das literaturas africanas. Depois, por retratarem realidades da vida cabo-verdiana, nas ilhas que constituem o seu arquipélago e também nos espaços da diáspora, como Lisboa, ambos territó-

rios geograficamente à margem do continente africano. A marginalidade manifesta-se também no fato de estas histórias serem narradas por mulheres, culturalmente e tradicionalmente segregadas em sociedades patriarcais. E, finalmente, por serem narradas por vozes póstumas. A morte é a derradeira margem de onde estas mulheres exercem a sua resistência no feminino.

## Referências Bibliográficas

ALBER, Jan e Rüdiger HEINZE (orgs.). *Unnatural Narratives — Unnatural Narratology*. Berlin & Boston: De Gruyter, 2011.

AMARÍLIS, Orlanda. *A Casa dos Mestros: Contos Caboverdianos*. Linda-a-Velha: Edições ALAC (África, Literatura, Arte e Cultura, Lda.), 1989.

BARRENECHEA, Ana Maria. *Ensayo de una Tipología de la Literatura Fantástica*. In: Revista Iberoamericana, Pittsburgh: 38 (80), jul-set. 1972, p. 391–403.

BRONFEN, Elisabeth e Sarah Webster GOODWIN. *Introduction*. In: \_\_\_\_\_ (orgs.). *Death and Representation*. The Baltimore & London: Johns Hopkins University Press, 1993, p. 3–25.

FREUD, Sigmund. “The Uncanny” [1919]. In: \_\_\_\_\_. *Writings on Art and Literature*. Stanford: Stanford University Press, 1997, p. 193–233.

FUSS, Diana. *Corpse Poem*. In: *Critical Inquiry*, Chicago: 30 (1), 2003, p. 1–30.

HOLLAND, Sharon Patricia. *Raising the Dead: Readings of Death and (Black) Subjectivity*. Durham & London: Duke University Press, 2000.

JACKSON, Rosemary. *Fantasy: the Literature of Subversion*. London & New York: Methuen, 1981.

LABAN, Michel. *Orlanda Amarílis*. In: \_\_\_\_\_. *Cabo Verde: Encontro de Escritores*, v. 1. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1992, p.263–78.

NORMAN, Brian. *Introduction: Recognizing the Dead*. In: \_\_\_\_\_. *Dead Women Talking: Figures of Injustice in American Literature*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2013, p. 1–21.

POE, Edgar Allan. *Reviews of American Authors and American Literature: Nathaniel Hawthorne, Twice-Told Tales* [1842]. In. Gary Richard THOMPSON. *Essays and Reviews*. New York: Viking Press, 1984.

SANTOS, Bárbara dos. *O Conto Africano de Língua Oficial Portuguesa e as Lutas de Libertação*. Revista Mulemba, v. 6, Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <http://setorlitafrica.lettras.ufrj.br/mulemba/>. Acesso em: 3 jul. 2018.

SNAUWAERT, Erwin. *El Narrador Póstumo: Figura Innatural e Instrumento de lo Fantástico*. In: ZUBIATE, Gonzalo Portals e Elton Honores VASQUEZ (orgs). *Actas del Coloquio Internacional: Fines del Mundo: Narrativas Fantásticas en Hispanoamérica – Coloquio Iberoamericano 2012*. Lima: El Lamparero Alucinado Ediciones, 2013, p. 185–195.

TODOROV, Tzvetan. *The Fantastic: a Structural Approach to a Literary Genre* [1970]. London: Press of Case Western Reserve University, 1973.

# Renascimento como metáfora para a assunção da identidade de gênero contraposta à heteronormatividade em *Mulher de mim*, de Mia Couto

Rebirth as a metaphor for the assumption of gender  
identity as opposed to heteronormativity in Mia  
Couto's *Woman of me*

Antônio Carlos Dias Mendonça<sup>1</sup>

Eliane Cristina Testa<sup>2</sup>

---

1 Mestrando em Literatura pela Universidade Federal do Tocantins (PPGL).

2 Professora de Literatura Portuguesa da Universidade Federal do Tocantins (UFT), onde atua também como professora do Programa de Pós-graduação em Letras (MELL).

---

---

**RESUMO:** No ensaio, é analisado o conto *Mulher de mim*, do escritor moçambicano Mia Couto. Narrado em primeira pessoa, o texto apresenta como personagem central uma figura masculina que, desde o início, demonstra a consciência de que passava por uma transformação, que lhe levaria a se converter na “prévia matéria” (COUTO, 1998) de que havia sido formado. Esse narrador relata receber visitas noturnas de uma mulher. A princípio, ele alude a essa mulher como sendo alguém distinto de si. Pouco a pouco, essa mulher se empodera diante do narrador, de modo que é colocada em curso a metamorfose anunciada, em forma de assunção, por esse narrador, do gênero feminino. No transcorrer do texto, é evidenciado o incômodo com a presença feminina que o visita. Trata-se da negação imposta pela ideia de heteronormatividade, que o leva a recusar a condição que se intensificava, pois é subjetivado por códigos culturais. O objetivo do ensaio é discutir o modo como, literariamente, o texto examina a construção do difícil processo para a assunção de uma identidade de gênero que se contrapõe à heteronormatividade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Heteronormatividade; Gênero; Renascimento; Literatura; Moçambique.

**ABSTRACT:** In the essay, the tale *Woman of Me*, by the Mozambican writer Mia Couto, is analyzed. Narrated in the first person, the text presents as a central character a male figure who, from the beginning, demonstrates the awareness that he underwent a transformation, which would lead him to become the “previous matter” (COUTO, 1998) formed. This narrator reports receiving night visits from a woman. At first, he alludes to this woman as someone other than himself. Little by little, this woman empowers herself before the narrator, so that the metamorphosis announced in the form of an assumption by this narrator of the feminine gender is put into action. In the course of the text, the discomfort with the female presence that visits him is evidenced. It is the denial imposed by the idea of heteronormativity, which leads him to refuse the condition that intensified, since it is subjectivated by cultural codes. The objective of the essay is to discuss the literary way the text examines the construction of the difficult process for the assumption of a gender identity that is opposed to heteronormativity.

**KEYWORDS:** Heteronormativity. Genre. Rebirth. Literature. Mozambique.

## Introdução

Os povos europeus, tendo empreendido um processo de colonização em terras dos outros continentes, de forma recorrente sobrepuseram os valores da sua cultura aos da cultura dos colonizados. Nesse processo, os dogmas e conceitos advindos da religião cristã têm um peso significativo. No caso do presente ensaio, a discussão circula em torno do conceito de gênero.

Moçambique, país localizado no sudeste do continente africano, banhado pelo oceano Índico, foi colonizado por Portugal, tendo sido sua independência conquistada somente no ano de 1975 (GOVERNO DE MOÇAMBIQUE, 2017). Em função do processo de colonização, houve também um processo de aculturação, pelo qual os valores portugueses influenciaram em muitos aspectos a cultura do povo colonizado.

O peso do cristianismo sobre os valores praticados em uma sociedade não são insignificantes. Pelo contrário, uma forte característica dessa religião é a evangelização, isto é, o trabalho de conversão de pessoas sem religião ou de outras matrizes religiosas para a cristã. De forma sistemática, esse trabalho subjetiva os fiéis a seguirem uma série de dogmas. Um deles é a proibição da homossexualidade, considerada um pecado. A título de exemplo, Levítico 18:22 diz, ainda que não literalmente, que o ato sexual entre dois homens “é uma abominação” (BÍBLIA SAGRADA, 1990, p. 128).

Há, contudo, uma diferenciação entre sexo, orientação sexual e gênero. Sexo está relacionado a fatores biológicos; orientação sexual implica desejo, que é de ordem psíquica; e gênero tem relação com os códigos culturais, os quais são aprendidos no seio da sociedade.

No conto *Mulher de mim*, do escritor moçambicano Mia Couto, é sugerida a assunção da condição de gênero feminino por um homem. Tal assunção se dá de forma bastante conflituosa. Subjetivada pela cultura, a aceitação de sua condição ocorre por um processo doloroso, equiparável a um parto. A construção desse processo dentro do conto será discutida no ensaio considerando os símbolos e as normas como componentes da cultura que determinam a organização social, atuando no nível intermental – intersubjetivamente – que, por sua vez se desdobram nas interações sociais.

## **I – Fundamentação**

Segundo Sebastião Vila Nova (2009, p. 69), as “atitudes são predisposições mentais para agir de forma padronizada em situações bem específicas”. Isso significa que o agir humano não é aleatório, ou meramente fruto de alguma subjetividade individual. As pessoas em sociedade sentem e agem movidas por códigos que são aprendidos e compartilhados, constituindo, assim, conhecimentos e crenças comuns, ensinados como verdades que não podem ser violadas ou sequer contestadas.

Em sociedades cuja cultura é baseada em alguma das três grandes religiões monoteístas (cristianismo, judaísmo e islamismo), determinadas normas para orientar o sentido de ser e de agir individual funcionam como fortes componentes culturais que servem não apenas para reger condutas pessoais, como também as coletivas. Comportamentos considerados pecaminosos ou interditados no âmbito dessas religiões são reprimidos, de modo que, para não sofrer as sanções da sociedade, cada sujeito precisa reprimir em si mesmo desejos, sentimentos e interesses conflitantes com as normas, sejam elas explícitas ou tácitas.

Moçambique, apesar de ser um país africano, tem o cristianismo como religião predominante. Esse fato é explicável em função do processo de colonização realizado pelos portugueses, o que, por si só, já permite concluir que comportamentos contraditórios aos preceitos bíblicos naquele país são condenados por significativa parcela da população.

Consta no Relatório sobre a liberdade religiosa em Moçambique – 2009 (DEPARTAMENTO DE ESTADO DOS ESTADOS UNIDOS, 2017) que, do total de cristãos no país, há 24% de católicos e 22% de protestantes. Há ainda 20% de muçulmanos, e um terço que não professa qualquer religião ou crença. Como se vê, as religiões abraâmicas incorporam mais de metade da população do país, perfazendo 66%. Do total geral, 46% são de cristãos. Cabe ressaltar que a intolerância em relação à manifestação de não heterossexualidade é semelhante ou mesmo maior entre os muçulmanos.

Assumir uma condição não heterossexual, portanto, é um fator de exclusão social. Nesse caso, assim como ocorre no Brasil, a decisão de assumir a condição de gênero feminino, por parte de alguém do sexo masculino, também em Moçambique, onde predomina o cristianismo, é considerada não somente errônea, como merecedora de sanções, sejam elas de ordem prática ou simbólica.

Como a autorrealização é um imperativo na vida de um ser humano, assumir a identidade que se sabe autêntica é condição imprescindível para ser sujeito e, assim, realizar-se. A não assunção da identidade que constitui alguém como um ser pleno causa a desconfortável sensação de distopia, pois há a falta de liberdade, de direito e de poder.

A imposição de identidade de gênero baseada na condição biológica, contudo, é questionável.

Em muitos casos de identidades sexuais e de gênero, não há uma relação direta e simétrica entre o sexo biológico, o gênero e o desejo, como é o caso dos homossexuais, que não se adequam ao padrão da heteronormatividade. Assim, a diferença, para muitos, se torna digna de chacota, considerada pejorativa, sinônimo de exclusão social e cultural. (ARAÚJO, 2011, p.27)

Para o autor, a sociedade ensina que cada indivíduo, atendendo a pretensos imperativos de ordem sexual, deve cumprir determinadas exigências. Por um lado, o homem deve ser viril, forte, másculo e corajoso; por outro, a mulher deve ser frágil, sensível e submissa. O homossexual, nesse caso, comporta um padrão situado fora das exigências sociais impostas aos indivíduos de um dos sexos, pois seu ser e seu agir denota aquele padrão que lhe é interdito. Em outras palavras, homem se identifica com o gênero feminino; mulher, com o masculino. A performance social de ambos se alinha com a do sexo oposto.

Judith Butler (2007), por sua vez, considera que a diferença sexual não é função somente de diferenças materiais. Para ela, as práticas discursivas marcam e formam essa diferença. Esse pensamento conduz ao questionamento das oposições binárias marcadas pelos elementos macho-fêmea. Ser homem ou ser mulher é uma condição genérica que, se por um lado, tem a força do componente biológico, por outro depende de uma construção que se dá por meio de discursos, que conduzem os sujeitos a diferentes práticas na sociedade.

A ultrapassagem da fronteira de gênero, portanto, é um desafio para as pessoas cujo ser demanda uma oposição a sua constituição biológica e sexual. Se para alguns esse processo ocorre de forma mais rápida e menos traumática, para outros é uma passagem causadora de angústia e de sofrimento.

## 2 – A metáfora do Renascimento em *Mulher de mim*

A leitura de *Mulher de mim* possibilita uma interpretação segundo a qual uma pessoa do sexo masculino resiste em assumir a sua condição de gênero feminino. Depreende-se que ele se considera incompleto, devido a sua insatisfação com a própria sexualidade. Tal é um assunto ainda muito evitado, porque a sociedade recusa manifestações não previstas nem definidas pelas culturas passadas sobre o que significa ser homem e mulher. Isso leva a inferir que a postura assumida pelo personagem central do conto moçambicano nada mais é do que um reflexo da cultura do Ocidente, haja vista que, por muitos anos, aquele país foi colônia de Portugal.

Apesar dos intensos e frequentes debates sobre diversidade nos últimos anos, na prática, a convivência amistosa entre heterossexuais e os não heterossexuais não se consolidou. Heranças culturais são manifestadas através de preconceito e discriminação, de modo que falar de sexualidade e sexo ainda é um tabu, visto que o conservadorismo, o machismo e resquícios de tradições patriarcais e preconceituosas persistem na sociedade. *Mulher de mim* mostra que intelectuais do continente africano estão atentos a esse debate. O texto de Mia Couto pode ser considerado um instrumento de denúncia contra esse tipo de discriminação, proporcionando uma dialética sobre a dificuldade em assumir a homossexualidade.

No conto, o narrador se sente incomodado ao receber visitas de uma estranha. Na primeira visita já há a indicação de conflito interior, pois uma preocupação não permitiu que ele dormisse. Tal conflito é marcado no trecho “as horas me percorriam, insones ponteiros”. Ele fala que tinha a expectativa da morte, na verdade uma substituição de um estado por outro, haja vista o uso do termo “estação”. Infere-se que ele já havia se convencido que essa mudança de estado seria uma questão de tempo, pois sabia da transitoriedade da matéria. A matéria a qual se referia era algo de que ele já sabia ser formado, mas ainda não aceito.

O elemento cuja função é tentar o narrador entra em cena. Trata-se de uma mulher, a quem ele diz querer avisar que errara de endereço. Tal aviso pode ser interpretado como sendo a devoção de um sujeito subjetivado pelas normas sociais à imposição segundo a qual existe um binarismo determinado pela biologia. Ele tentava resistir àquela tentação, sem, contudo, ser capaz de impedir um abalo interior, possivelmente representado na angústia da

mulher que, tendo se sentado na cama dele, “começou a chorar”. Um choro causado pela dor que emerge do desejo de se realizar em uma sociedade castradora.

O narrador, contudo, se sensibiliza com o sofrimento da desconhecida. Faz-lhe carícias, ao que ela reage sedutoramente, “descendo do seu decote”. Novamente ele alude a uma expectativa, desta vez na forma de uma lenda antiga segundo a qual uma lua se acenderia, mas ele precisava ser forte e resistir, como os guerreiros ancestrais teriam feito. Nesse caso, continuava em marcha, em seu interior, uma luta para resistir à assunção de uma nova identidade – a identidade que de fato lhe tornaria pleno. Esse momento de impasse é denotado no trecho “eu desaparecia, intermitente, da existência”. Isto é, havia uma clara oscilação entre quem ele ainda era e quem ele sabia que precisava ser. No ápice desse momento, a mulher se vai, não sem antes prometer que voltaria.

Ansioso por se suprimir, ele adormece, e diz que doeu acordar, concluindo que “a vida, ela toda, é um extenso nascimento”. A dor desse acordar, comparada à dor de nascer, já é uma referência a tornar-se em um ser social cuja performance é oposta àquela do sexo a que pertence. Uma performance interdita pela cultura.

Em seu discurso, fica aludido que ele se vê como alguém que está para nascer, um “vindouro”, visto como alguém a ser temido, pois pouco se sabe a seu respeito. Nesse caso, o temor pode ocorrer, na verdade, porque ele duvida de que será capaz de encarar a sociedade na pele de um ser que essa mesma sociedade repudia. Sentiu-se nostálgico das crenças infranaturais, “calçadas convicções animais” da humanidade. Sentia-se triste e arrependido “de ter tocado aquela mulher”. Depreende-se que esse trecho representa a conduta esperada de quem é educado para repudiar e negar qualquer ideia de não heterossexualidade, pois ela, segundo as escrituras cristãs, é uma abominação. Nesse momento de oscilação, contudo, o narrador questiona: “que infração eu cometera se o desejo despontara apenas na flor dos dedos?”. A palavra “infração”, de forma explícita, demonstra o que representa, naquela cultura, desejar ser aquilo que se opõe a sua biologia. Se há infração, certamente há uma punição. O temor da punição é o impeditivo da assunção definitiva de quem deseja ser.

A mulher retorna ao quarto do narrador. Ele conclui que ela viera para retirá-lo do mundo, levá-lo “ao exílio”. Em troca, ele lhe daria o próprio corpo, para que ela pudesse, efetivamente, viver. Ele reluta, tenta “encontrar a saída”, pois ainda não consegue aceitar essa

ideia. Mas ela se aproximava, “seus passos já superavam as escadas”. Não havia mais tempo. Quando ela entra, ele estremece. Estremecer é aqui entendido como a adversa emoção de, mesmo sem a necessária coragem, fazer o que precisa ser feito. Não era mais possível voltar atrás. “A intrusa surgia agora com maior beleza, cada vez mais deusa, requerendo a total devoção de um crente”. Como último esforço de resistência, ele lhe diz que ela só finge, e nem vê a si própria. Ela se aproxima, chama-lhe o nome docemente, passa-lhe o dedo nos lábios, perdendo aquela ofensa, aquele esforço vão e desesperado de negar o inegável, de recusar o que se mostrava tão claramente.

Ela esclarece, por fim, que não estava ali para levá-lo, mas para buscar um lugar dentro dele. Ele finalmente aquiesce: “Sem eu ser ela, eu me incompletava, feito só na arrogância das metades. Nela eu encontrava não mulher que fosse minha, mas a mulher de mim, essa que, em diante, me acenderia em cada lua”.

Ela, por sua vez, faz a solicitação cuja resposta leva à transformação iminente, previsível e inevitável: “– Me deixa nascer em ti”. Então, olhos fechados, deitado, ele escuta seus próprios passos se afastando de si mesmo. Já não era ele quem estava naquele corpo, mas um novo eu, uma nova condição, um novo ser, que a partir de então precisaria enfrentar o mundo com uma nova performance.

## Considerações finais

O conto *Mulher de mim* foi aqui examinado focalizando a demora do narrador em tomar a iniciativa de assumir a sua condição de gênero feminino, assim como na sua expectativa ou no temor de que essa decisão lhe traria sofrimento. Não se sabe se o conto metaforiza o conflito de um personagem homossexual, transexual, ou de qualquer outra classificação de gênero. Contudo, há fortes evidências de que se trata da representação de um homem que não consegue mais suportar a sua necessidade de se emancipar como um ser feminino.

Em nenhuma parte do conto o autor faz qualquer alusão às religiões monoteístas. O mais próximo que ele se aproxima de alguma menção ao sobrenatural ocorre quando ele fala sobre os seus ancestrais, no trecho “As lendas antigas me avisavam: virá uma que acenderá a

lua. Se resistires, merecerás o nome da gente guerreira, o povo de quem descendes. Nem eu bem decifrava a lendável mensagem”. Contudo, a religião cristã, por ser uma realidade em Moçambique, e por sua força normatizadora do comportamento das populações onde ela predomina, é a principal referência no que concerne à obrigação de ser heterossexual. A presente leitura, nesse caso, extrapola o limite do meramente literal, e busca na intertextualidade presente nas entrelinhas o que há de cultural, o não escrito que fica subentendido.

Também não foi usada no conto uma única vez a palavra “renascimento”. A raiz “nasc”, como elemento lexical que concentra a significação geral de “nascer”, “passar a ter vida”, “passar a existir”, “aparecer”, “tomar forma”, dentre tantas outras, incide dez vezes no conto. Ainda assim, a opção pelo termo “Renascimento”, como metáfora para a assunção de uma identidade de gênero contraposta à heteronormatividade, foi motivada pelo fato de, materialmente, o corpo continuar sendo o mesmo. Apenas a performance do sujeito e as relações desse corpo com o mundo iriam mudar com o gesto popularizado como “sair do armário”.

Em várias passagens, o conto permite interpretar que há no personagem o lado “anima” não manifestado pelo sujeito narrador. Ele se divide entre o querer e o não poder manifestar-se, baseado em contextos sociais, morais, históricos e religiosos que recalcam o seu lado feminino. Isso faz com que ele sofra e oculte o seu eu, por reprimir a sua sexualidade, que pode até ser sublimada ou negada, como forma de ser aceito socialmente, ou mesmo atender às expectativas depositadas no sujeito.

Essa modalidade de “alma” feminina não é inicialmente aceita, nem bem entendida por este sujeito que, ao percebê-la, sente-se pressionado, profundamente invadido. Sente-se preso às situações socioculturais que o impedem de integrar-se àquela alma persistente, apesar de ele se sentir incompleto. Essa situação demonstra resquícios de tradições conservadoras, machistas e preconceituosas reforçadoras do estereótipo que tem pesado sobre os não heterossexuais desde a Antiguidade.

Literariamente, o conto faz uso de dois personagens interagindo entre si. Dada a relação entre essa ficção e a realidade, pode-se interpretar a narrativa como sendo a representação de um ser que se projeta em outro, como forma de se proteger, pela vergonha de se saber aquilo que a cultura diz que se deve evitar, como forma de negar seus próprios sentimentos, criando outro que, na verdade, é aquilo que deseja ser, mas que sabe ser censurado. Deste modo, pela

via da literatura, Mia Couto oportuniza ao leitor a possibilidade de ter contato com esse tema que, apesar de todos os avanços na área do direito e dos direitos humanos, continua sendo um tabu na sociedade.

## Referências Bibliográficas

ARAÚJO, Rubenilson Pereira de. *Gênero, diversidade sexual e currículo: um estudo de caso de práticas discursivas e de (não) subjetivação no ambiente escolar*. Dissertação de mestrado. Araguaína: UFT, 2011.

BERDYAEV, Nicholas. *The Destiny of Man*. Harper Torchbooks, Nova Iorque, 1960, pp. 61-62.

BÍBLIA SAGRADA. Edição Pastoral. São Paulo: Paulus, 1990.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: CABAÇO, José Luis. *Moçambique: identidade, colonialismo e libertação*. São Paulo: Editora UNESP, 2009 360p.

COUTO, Mia. *Cada homem é uma raça-estórias*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

DEPARTAMENTO DE ESTADO DOS ESTADOS UNIDOS. Relatório sobre a liberdade religiosa em Moçambique – 2009. Disponível em: <<https://www.state.gov/documents/organization/132927.pdf>>. Acesso em: 19 dez. 2017.

GOVERNO DE MOÇAMBIQUE. A Luta pela Independência. Disponível em: <<http://www.portaldogoverno.gov.mz/por/Mocambique/Historia-de-Mocambique/A-Luta-pela-Independencia>>. Acesso em 19 dez. 2017.

JOHNSON, Robert A. *1921- SHE: a chave do entendimento da psicologia feminina: uma interpretação baseada no mito de Eros e Psiquê, usando conceitos psicológicos jungianos*. Tradução de Maria Helena de Oliveira Tricca. São Paulo: Mercuryo, 1987.

LOURO, Guacira Lopes (Org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

REVISTA SER HOMEM n°1 : *Entendendo as masculinidades* by Bagabaga Studios.

SANFORD, John A. *Os parceiros invisíveis: o masculino e o feminino dentro de cada um de nós*. São Paulo: Paulus, 1986 (Coleção amor e psique).

VILA NOVA, Sebastião. *Introdução à Sociologia*. São Paulo: Atlas, 2009.

# Aspectos da Forma Narrativa em *Estória do ladrão e do papagaio*, de Luandino Vieira

Aspects of the Narrative Form in *Estória do ladrão  
e do papagaio*, by Luandino Vieira

Fábio Salem Daie<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Mestre e doutorando no programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa (DLCV-  
-USP), com período de pesquisa em Princeton University (Capes-Fulbright).

---

---

**RESUMO:** O presente artigo analisa aspectos do conto “Estória do ladrão e do papagaio”, de Luandino Vieira, com foco em dois eixos centrais: o primeiro diz respeito à presença da estrutura colonial portuguesa na composição de sua própria estrutura textual; o segundo oferece justamente o vetor oposto, revelando-se em elementos que tensionam os limites sociais e ideológicos colocados pelo imperialismo. O intuito é estabelecer como ambas as dimensões contribuem para a qualidade estética da narrativa, em que uma das características mais importantes é a coesão interna.

**PALAVRAS-CHAVE:** Luandino Vieira; Luuanda; contos; forma narrativa; ideologia

**ABSTRACT:** This article analyzes aspects of the tale “Estória do ladrão e do papagaio”, by Luandino Vieira, focusing on two central axes: the first concerns the presence of the Portuguese colonial structure in the composition of its own textual structure; the second offers just the opposite vector, revealing itself in elements that stress the social and ideological limits posed by imperialism. The aim is to establish how both dimensions contribute to the aesthetic quality of the narrative, in which one of the most important characteristics is its internal cohesion.

**KEYWORDS:** Luandino Vieira; Luuanda; short-stories; narrative form; ideology

Em Luanda, início da década de 1960, Lomelino dos Reis – Dosreis para os amigos, ex-Loló para as mulheres – é branco (ou seja, tem a cor certa na cidade), mas é cabo-verdiano, o que coloca em suspeição a sua boa-fé e conduta local; casado e com dois filhos, é arrimo de família, condição prezada pela parte católica e dominante da sociedade luandense e, sobretudo, pelo chefe de polícia. Sendo “mais-velho”, Lomelino é respeitado no musseque. Tem, contudo, dificuldade de se integrar na cidade baixa: pese a cor de pele correta, “falar bem-bem português não podia, o exame da terceira é que estava lhe tirar agora e por isso não aceitava falar um português de toda a gente, só queria falar o mais superior” (VIEIRA, 1982, p. 44)<sup>2</sup>. O “mais superior”, claro está, é o seu quimbundo.

Amigo de Lomelino, Garrido Fernandes é um mulato esbranquiçado, porém mulato. Seus olhos azuis e os cabelos “curtos quase louros” (p. 94) (de algum pai branco desconhecido) são um bom sinal, embora, por vezes, pesem nos olhos dos amigos. Chamado de Kam'tuta (que significa “coxo” e, tudo indica, de nascença), de garrido (que significa alegre, vistoso, forte) ele pouco tem: Garrido não pode garrir. Branco-mulato, a infelicidade da perna o arrastou, neste mundo de homens e raças superiores, para o chão da existência, onde Kam'tuta peleja, a ombreadas, com animais. O papagaio Jacó, que lhe arrebatou a negra Inácia, é seu inimigo e é seu outro. Nas palavras de Antonio Candido sobre os kam'tutas que Graciliano pôs em *Vidas Secas*, “cada um desses desgraçados, na atrofia da sua rusticidade, se perscruta, se apalpa, tenta compreender, ajustando o mundo à sua visão – de homem, de mulher, de menino, até de bicho”, que “vale sutilmente como vínculo entre a inconsciência da natureza e a frouxa consciência das pessoas” (CANDIDO, 2012, p. 120).

Inácia Domingas é negra, mas, diga-se logo, assimilada. Domina o português e possui, repare bem, madrinha branca, dona de comércio, de forma que acredita: afilhada de branca, branca é. Inácia “ia se casar mas era com um branco – não com Kam'tuta –, não ia assim [como diz] *atrasar a raça com mulato* qualquer” (p. 56). Nascida no musseque, mas aspirando à Baixa; filha de negros devotada aos brancos; empertigada na rua e silenciosa no claustro; rainha sempre ameaçada pela escrava, é de Inácia o requinte da crueldade para com os seus. Outra “Inácia”

---

2 As referências a esta edição de *Luuanda*, daqui por diante, serão feitas apenas pelo número da página.

também é Zuzé Sipaio, auxiliar negro do Departamento de Polícia. Simples, “sô Zuzé” ficou, expressão da semiautoridade de quem pode “pôr chicote” nos desordeiros, mas não põe. Com os opressores na formalidade, na informalidade recai entre os oprimidos, mais lúcido e, portanto, mais cindido que Inácia Domingas. Na falta de mando real, dissipa-se em desmandos, prodigalizando protocolos que carecem, porém, de respeito e rigidez.

Sô Zuzé fuma um cigarro com Xico Futa, negro forte (talvez terrorista, não se sabe), na cadeia de Luanda. Vizinho da condição de colonizado, o papagaio Jacó é bicho ranhoso, feio, piolhento, velho, fraco, depenado, “despoleirado” e, segundo seu maior adversário, Garrido Fernandes, além de tudo é mau. Jacó evita descer do galho da mandioqueira, porque os galos lhe dão “uma surra de bicadas”. Não fosse Jacó papagaio de musseque, mas papagaio da Baixa, e “era diferente. (...) assobiava hino nacional e fazia toque de corneta do batalhão e tudo” (p. 58). Fosse a cadeia dos negros a mesma cadeia dos brancos, e os condenados negros não sairiam, diariamente, para varrer o chão e limpar a latrina dos condenados brancos. Fosse o musseque Lixeira, na verdade, o Sambizanga, e não haveria tanta batida policial, casa arrombada, gente arrastada sem mais para longe. Lomelino e Garrido são do sítio entre o Sambizanga e o Lixeira: “As pessoas que estão morar lá dizem é o Sambizanga; a polícia que anda patrulhar lá, que já é Lixeira, mesmo” (p. 39).

Nesta sociedade fragmentada à exaustão, as palavras de Xico Futa são terroristas:

Pode mesmo a gente saber, com a certeza, como é um caso começou, aonde começou, por quê, pra quê, quem? (...) Ou tudo que passa na vida não pode-se-lhe agarrar no princípio, quando chega nesse princípio vê afinal esse mesmo princípio era também o fim doutro princípio e então, se a gente segue assim, para trás ou para frente, vê que não pode se partir o fio da vida, mesmo que está podre nalgum lado, ele sempre se emenda noutra sítio, cresce, desvia, foge, avança, curva, pára, esconde, aparece... (VIEIRA. 1982, p. 52).

A imagem do cajueiro (sem início e sem fim) é de ressonância clássica. Remete a seu modo à oposição, cara à modernidade desde pelo menos o século XVI, entre natureza e cultura. Apenas como menção, vale notar que nos contratualistas ingleses, mesmo Thomas

Hobbes (para quem o “estado de natureza” era o estado da guerra permanente de todos contra todos) não deixara de caracterizar o corpo social como um monstruoso *Leviatã*, indicando assim seu poder coercitivo sobre o indivíduo. Ou seja, a noção de que a sociedade conspurcara, para bem ou para mal, certa condição *natural* da liberdade é constitutiva do imaginário ocidental moderno.

Nos árcades e, depois, nos românticos, esta idealização de uma natureza primigênia, anterior e relativamente livre das máculas da sociedade se tornou aos poucos mais aguda e complexa, imiscuindo-se na representação dos próprios colonizados. Tardamente arcádica, tal natureza aparece no poema de José da Silva Maia Ferreira (nascido em Luanda e de passagem pelo Brasil, entre 1834 e 1845), cujos versos lembram a famosa *Canção do Exílio*, de Gonçalves Dias: “Navega pois, meu madeiro, / Nestas águas de esmeraldas, / Vai junto do monte às faldas / Nessas praias a brilhar! / Vai mirar a natureza, / Da minha terra a beleza, / Que é singela, e sem fereza / Nesses plainos de além-mar”<sup>3</sup>. O preço a se pagar pela emulação da natureza domesticada de tipo europeu (“sem fereza”) é o sacrifício de sua forma particular e potencialmente disruptiva por algo aceitável (“singela”), no que o rio angolano assume, contraintuitivamente, as ondulações de aprazíveis serras lusitanas.

Em *As Cidades e as Serras* (1901), de Eça de Queiroz, surpreende-se o dado romântico (o regresso às serras portuguesas) mesclado a certo naturalismo difuso (pela comparação de cariz biológico), ao mesmo tempo em que a natureza surge como ente regenerador: “Tormes dormia no esplendor da manhã. (...) Comparei-o a uma planta estiolada (...) que, levada para vento e sol, profusamente regada, reverdece, desabrocha e honra a Natureza! Jacinto já não corcovava” (QUEIROZ, 1998, p. 139). Entretanto, se no âmbito do romantismo a natureza podia surgir como mote da exaltação nacionalista, no que concerne o domínio imperial, o testemunho europeu foi bem diferente.

Até bem entrado o século XX, a natureza em África pouco ou nada tem, por seu turno, das prazenteiras e agradáveis serras lusitanas, em que Jacinto de Tormes e seu afável amigo,

---

3 Esta citação, bem como algumas das primeiras representações de poetas brasileiros sobre as colônias portuguesas em África, está no texto “A presença da literatura brasileira na formação dos sistemas literários dos países africanos de língua portuguesa”, de Tânia Macedo, publicado em Revista Crioula, nº 5, maio de 2009.

José Fernandes, buscam refúgio para recuperar a vida danificada pela faina civilizatória. Ao contrário, a imagem dessa natureza será talhada, em grande medida, por uma visão horrífica, que tem n’*O Coração das Trevas*, de Joseph Conrad (2009), uma de suas mais fortes expressões. Inserido no contexto imperialista, este romance (talvez não por acaso de um autor polonês) é exemplar por seu estilo seco, suas linhas categóricas e noções levadas ao paroxismo. O semelhante domesticado da natureza (em espaço metropolitano) cede lugar a feições selvagens, motivo de terror por parte do europeu “civilizado”. Contudo, diferente de outros, o romance de Conrad manterá seu teor de verdade porque, à medida que mergulha nas trevas do rio Congo, desautoriza o projeto imperial, denunciando a irracionalidade e a violência de seus expedientes. É uma faca de dois gumes, que previne-o de recair (como muitos recaíram) na categoria do “romance colonial”, de tom panfletário. Nesse sentido, Conrad antecipa-se a seus conterrâneos: por ter presenciado o processo de acumulação capitalista nas margens indevassadas do império inglês, Conrad pôde vislumbrar com mais clareza o tipo de *razão* que encabeçava o chamado progresso desde a metade do século XIX.

É sob tais paradigmas (da natureza afável na Europa, por um lado, e de sua versão sombria sob o jugo colonial, por outro) que a história do cajueiro, contada por Xico Futa, reclama a imagem da natureza para dotá-la, agora, de impulso vital que não pode ser tolhido pela arbitrariedade humana. É um elogio à força da vida, que se opõe ao lastro mortífero do sistema colonial e, no interior de uma sociedade fraturada, impõe a inteireza como princípio destabilizador. Porque recusa apreensão, o cajueiro não é natureza dócil. Porque emana vitalidade, escapa ao viço mortiço do mundo colonial. Seu quinhão romântico está amparado num realismo peculiar, que é a cosmogonia dos povos que resistem à missão civilizatória, o que lhe poupa o tom (que seria insuportável em 1960) da idealização ingênua.

Houve, portanto, uma época, não tão distante, quando homens e mulheres sabiam que outro futuro era possível e lutaram para que ele se realizasse. Esse período é aquele que vai *grosso modo* da década de 1940 até a de 1970 e corresponde ao que é geralmente chamado de ‘descolonização’. Para a geração que viveu esse tempo

crucial, liberdade e justiça não foram utopias. Eles pareciam ao alcance da mão<sup>4</sup>.”  
(BOUAMAMA, 2014, p. 6)

Sendo utópica, sua promessa não é abstrata, encarnada na personagem Xico Futa. Este, por sua vez, parece perder individualidade, tornando-se alegoria de uma cultura que, segundo o autor, viveria pujante sob o peso da máquina colonial. É Xico Futa quem articula a sabedoria e a harmonia que seguiriam imaculadas, apesar de toda a violência. Como o cajueiro, cujos limites são inapreensíveis, nada sabemos de seu passado, presente ou futuro.

## Ideologia colonial

No âmbito da consciência, o traço mais forte da “Estória do Ladrão e do Papagaio” é este: tudo aquilo que é considerado “acaso” pelas personagens (o sofrimento advindo da cor da pele; da falta de amor; do incidente fatal; da perna coxa etc.) deve-se, na verdade, à extrema violência do sistema colonial português, especialmente hierarquizado e militarizado devido à baixa dinâmica econômica e social. Isso porque “no tipo mais antigo de imperialismo [marcadamente agrário e movido por um sistema vantajoso de trocas primárias], a superioridade tecnológica está confinada ao recurso externo da violência” (ANDERSON, 1966, p. 51). O único verdadeiro acaso é o fato de os comparsas do *capiango* (roubo, furto, crime) terem sido pegos na noite em que roubavam os patos do quintal de Ramalho da Silva; contudo, esse *único acaso*, dada a maneira perversa como o sistema colonial articula as relações entre todos, não é visto como acaso, mas como coisa pensada: teria sido Garrido Fernandes quem delatou o amigo Lomelino dos Reis e João-Miguel; Lomelino, por sua vez, incrimina falsamente Garrido Fernandes.

---

4 « Il y eut pourtant une époque, pas si lointaine, où des hommes et des femmes savaient qu’un autre avenir était possible et se battaient pour qu’il se concretise. Cette période est celle qui va grossièrement des années 1940 aux années 1970 et qui correspond à ce qu’on appelle généralement la ‘décolonisation’. Pour la génération qui a vécu cette époque charnière, la liberté et la justice n’étaient pas des utopies. Elles semblaient à portée de main. »

O homem [Xico Futa] tinha-lhe dado encontro logo-logo na hora que o mulato sentou no chão, desanimado, com a vontade de chorar, de pelear com o Dosreis, uma coisa assim ele não queria aceitar o outro podia fazer, pôr um falso [uma falsa acusação]. Ainda se era verdade, aceitava; mas assim doía. (pp. 91-92)

A incriminação, além de jogar os homens uns contra os outros, acaba por desaguar em âmbito íntimo, quase familiar, que é também outra das alienações impostas pelo colonialismo à história particular de cada um, visto que as personagens são privadas constantemente dos laços de confiança e solidariedade.

– Oiça então! Um engano pode ser, sucede. Só você é que sabia o assunto ia passar. (...) O Dosreis ficou com a raiva. Julgou você é que tinha lhe queixado porque te deixaram...

– É isso mesmo! É isso eu não admito! Não é mais o falso, não senhor. Agora, uma pessoa me conhece de monandengue, pode pensar isso de mim? Pode? Diz então? Pode? (p. 92)

Eis porque se deparam na prisão logo no início do conto. O que Luandino quer nos mostrar não é, unicamente, a crueldade da razão colonial nos expedientes pelos quais os colonos brancos oprimem os angolanos e, entre estes, a grande maioria negra. O autor quer mostrar como essa violência está incutida nas mentes e corpos dos próprios colonizados, que a reproduzem, sendo obsoleta a presença física do colono.

Aqui, na falta da monetização dos indivíduos – porque o caráter rudimentar do sistema colonial português exclui grande parcela deles do mundo do trabalho –, a violência aparece como seu negativo, é a sombra deste “sujeito automático” e se reproduz sozinha. Mas nada disso seria possível se, ainda segundo Luandino, esses maus expedientes não emergissem invertidos na consciência, ou seja, como ideologia: o que é planejado [a arquitetura colonial que submete os dominados e os joga uns contra os outros] se torna “mero acaso” quando opta por contabilizar as infelicidades da existência; o que é mero acaso [a batida policial que, pese a vigilância sistemática, acabou por deparar com os ladrões numa noite escura] transmuta em “plano” elucubrado pelos criminosos de uma ordem criminosa.

A tendência isolacionista que o colonialismo impõe à vida dos homens, sob hierarquia rígida e acachapante, constrange essa mesma vida a surgir sob a luz de escuros desígnios. Aplastrados como animais, aos animais se referem quando sentem necessidade de reafirmar sua condição original:

Então, quem? Cada qual era bom e mau (...). Quem era o inimigo? O Jacó? Num de repente viu o culpado, o bandido era esse bicho velho e mal-educado, mas depois até desatou a rir. Um homem como ele e o inimigo dele era um bicho, não podia! Mas a verdade é que essa ideia crescia como capim por todos os lados da cabeça e do coração. (pp. 85-86).

Tal como as figuras fantasmagóricas de *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, estes seres se dirigem aos animais que, por sua vez, parecem assumir estatura humana. É o jogo das proporções, que o colonialismo português recria. Jacó, o papagaio, surge como uma compensação às frustrações decorridas da impotência e da humilhação, uma porta de saída ao ar sufocante do imobilismo. Sob a perspectiva do sofrimento, Jacó é adversário real, na medida em que responde à ânsia pessoal por afirmação (ainda que violenta) da própria existência. Por outro lado, sob o viés do sistema colonial, o papagaio é outra das imagens enganadoras lançadas à consciência, remetendo simultaneamente ao amesquinamento do ser humano e ao seu esforço de preservação. Tal preservação é sentida, ao longo do conto, pelos caminhos que a amizade e o entendimento entre as personagens desvelam, deixando crer que o embrutecimento – sentido último do poder colonial – não foi completo.

## Ideologia e negatividade

A produtividade da negatividade em “Estória do ladrão e do papagaio”, de Luan-dino Vieira, mostra-se com mais força na ausência de qualquer esforço militante, o que diferencia *Luuanda* de obras como *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier*, do mesmo autor, ou *Mayombe*, de Pepetela. No Brasil, essa diferença pode ser sentida no fosso que sepa-

ra boa parte do trabalho de Jorge Amado daquele de Graciliano Ramos, ambos também contemporâneos.

Sem apostar num viés socialista ou mesmo nacionalista, nesse conto o escritor parece amear suas forças numa frente única: a dos limites sociais, culturais, ideológicos e epistemológicos do projeto colonial português. Aqui, a representação da realidade se contenta, portanto, em negar a viabilidade da continuidade do império (vide a metáfora do cajueiro), no que os menores detalhes daquelas vidas decantadas ressoam como crítica acerba, e em grande escala, da inatualidade histórica do projeto colonial português em tempos de neocolonialismo nascente (ou já não tão nascente, porque Portugal é retardatário), cujos epígonos não eram mais as velhas metrópoles europeias, mas as superpotências que polarizavam o cenário da Guerra Fria. Em suma, “uma situação volátil em que a ordem internacional pós-1945 estava em plena recomposição, onde as relações de força política evoluíam constantemente e onde as configurações sociais no seio das sociedades africanas estavam em mutação acelerada.”<sup>5</sup> (BOUAMAMA, 2014, p.13).

Preservando-se de qualquer menosprezo ao papel das vanguardas nacionalistas ou comunistas no périplo pela emancipação do país, Luandino insere, porém, as tensões desse conto no processo mais amplo do jogo de forças mundiais – a saber, o conflito entre modernização retardatária e permanências arcaicas das sociedades ditas “tradicionais” – cujo desenrolar relegaria ao anacronismo, em futuro próximo, inclusive as pretensões à universalidade daquelas vanguardas (comunista, nacionalista, liberal etc.). Daí o poder duradouro de sua criação estética.

---

5 « (...) une situation mouvante où l'ordre international post-1945 était en pleine recomposition, où les rapports de forces politiques évoluaient constamment et où les configurations sociales au sein des sociétés africaines étaient en mutation rapide. »

## Referências Bibliográficas

ANDERSON, Perry. *Portugal e o Fim do Ultracolonialismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

BOUAMAMA, Said. *Figures de la révolution africaine : De Kenyatta à Sankara*. Paris: Éditions La Découverte, 2014.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e Confissão*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012.

CONRAD, Joseph. *O coração das trevas*. Trad. Luciano Alves Meira, São Paulo: Martin Claret, 2009.

MACEDO, Tânia. “A presença da literatura brasileira na formação dos sistemas literários dos países africanos de língua portuguesa”. *Revista Crioula*, São Paulo, nº 5, 2009.

QUEIROZ, Eça. *A cidade e as serras*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1998.

VIEIRA, Luandino. *Luuanda*. São Paulo: Editora Ática, 1982.

# Entre imagem e palavra: uma análise do foco narrativo nos contos *Galo cantou na baía*, de Manuel Lopes e *Um ladrão*, de Graciliano Ramos

Between images and words an analysis of the narrative focus of the short stories *The cock that crowed in the bay* by Manuel Lopes and *A thief*, by Graciliano Ramos

Luzia Barros<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Doutora em Letras e Estudos Comparados pela Universidade de São Paulo. Membro do grupo de estudos “Graciliano Ramos: muros sociais, aberturas artísticas” na mesma instituição.

---

---

**RESUMO:** Analisamos neste artigo os contos *Galo cantou na baía*, de Manuel Lopes (1936), e *Um ladrão* (1939), de Graciliano Ramos. Considerando que naquele momento histórico a literatura era um ambiente privilegiado para promover debates urgentes em prol de populações que viviam em situação de extrema vulnerabilidade, abordamos, desde a perspectiva do foco narrativo, as estratégias discursivas empregadas pelos autores então política e claramente orientados e engajados.

**PALAVRAS-CHAVE:** foco narrativo, neorrealismo, literatura e política

**ABSTRACT:** We analyze in this article the tales *The cock that crowed in the bay*, by Manuel Lopes (1936), and *A thief* (1939), by Graciliano Ramos. Considering that in that historical moment literature was a privileged space in the public sphere to promote urgent debates in favor of populations that lived in situations of extreme vulnerability, we approach, from the perspective of the narrative focus, the discursive strategies employed by the authors then clearly oriented and engaged politically.

**KEYWORDS:** narrative focus, neorealism, literature and politics

O presente texto é resultado de nossas reflexões na dissertação de mestrado *O canto do galo, o pouso da mosca: exclusão social em Manuel Lopes e Graciliano Ramos* (Barros, 2011), na qual estudamos o fenômeno da fome em ambientes citadinos, amparados nos pressupostos teóricos de Josué de Castro, tendo como norte o comparatismo de solidariedade proposto por Benjamin Abdala Júnior. Retomamos aqui um recorte desse estudo, lembrando que ambas as ficções retratam um período de opressão política e absoluta carência de meios, e que buscam trazer para o centro da narrativa personagens que se caracterizavam justamente por enfrentar situações de extrema vulnerabilidade.

Nossos autores se mobilizam para dar voz a essas personagens marginalizadas dentro de um momento histórico de ditadura. O Brasil vivia sobre o comando de Getúlio Dornelles Vargas, e o próprio Graciliano Ramos passou um período encarcerado pelos desmandos do tal governo. Já para Cabo Verde, a opressão era dupla, pois o país ainda se mantinha na condição de colônia de Portugal, que, por sua vez, estava sob o comando do ditador António de Oliveira Salazar. O autor Manuel Lopes se inquietava com a grande crise de abastecimento que atingia a sua região, e, juntamente com Baltazar Lopes e Jorge Barboza, iniciou o movimento da revista *Claridade*. O conto aqui analisado foi publicado originalmente no segundo número desta revista literária.

Para este artigo, selecionamos analisar o foco narrativo estabelecido pelos autores nos dois contos, bem como tratar de evidenciar as estratégias que ambos empregaram para trazer ao leitor o universo de suas comunidades. Os dois autores trabalham com o narrador em terceira pessoa e se valem da onisciência seletiva, conforme categorização de Norman Friedman (2002), sendo que, para “Galo cantou na baía”, trata-se de onisciência seletiva múltipla; já para “Um ladrão”, há meramente a onisciência seletiva, segundo a proposta do estudioso norte-americano. Apesar dessas semelhanças em suas categorizações, as vozes se manifestam de forma distinta.

O narrador de Manuel Lopes evidencia a diferença entre a sua voz e a de suas personagens: “As trevas da noite ocultavam a humilhação do velho homem do mar que se sentia quase impotente para evitar que a corrente do Canal fosse mais timoneiro que ele – marinheiro de alto bordo com um passado glorioso de mar largo” (LOPES, 1984, p. 18). Note-se que o trecho principia com a voz do narrador, mas logo essa passa à personagem, o que fica evidente pelo marcador do travessão.

O narrador de Graciliano Ramos se identifica com o ladrão que nomeia o conto, fazendo-nos confundir as duas perspectivas, tamanha a aderência que se estabelece entre voz e personagem:

Principiou uma soma, que se interrompeu muitas vezes: os dedos tremiam, os números atrapalhavam-se. Impossível saber quanto havia ali. Machucou as notas na algibeira da calça. Bem, contaria depois a grana, quando estivesse calmo. Abandonaria o morro e iria viver num subúrbio distante (RAMOS, 1985, p. 30)

No trecho, percebemos a ausência de marcadores que auxiliam a distinguir os dois discursos. Em “Principiou uma soma, que se interrompeu...”, fica claro que a fala é atribuída ao narrador. No entanto, a passagem: “Abandonaria o morro e iria viver num subúrbio distante” nos parece atribuída à personagem como parte de seus planos de futuro; a ausência dos marcadores demonstra a dita aderência do narrador à perspectiva da personagem.

Acrescentamos que o recurso da construção de cenas, típica do narrador onisciente, é marcante nos dois contos e é sobre ela que pretendemos aqui nos aprofundar. Encontramos nos pressupostos teóricos do ensaio “A posição do narrador no romance contemporâneo”, de Theodor Adorno (2006), o suporte mais próximo da construção das cenas nas duas narrativas de ficção. Nele o filósofo alemão estabelece uma relação entre as perspectivas narrativas do começo do século XX com as câmeras cinematográficas. Acreditamos que tal analogia vem ao encontro das vozes narrativas dos contos escolhidos. Segundo Adorno:

...a nova perspectiva narrativa diminui a distância estética com o leitor: no romance tradicional, essa distância era fixa. Agora ela varia como as posições da câmara no cinema: o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas. (ADORNO, 2006, p. 61)

Ao comparar a voz narrativa à câmera de cinema, Adorno sugere que aquela, ao imitar os movimentos desta, teria como resultado uma interferência cada vez menor do narrador, aproximando o leitor da “coisa lida”, forjando uma maior neutralidade do texto.

Em ambos os contos, temos o narrador em terceira pessoa. Entretanto, é um narrador que se mantém eclipsado, priorizando a voz das personagens. Neste sentido, podemos dizer que há uma aproximação entre o leitor e a coisa lida, como pontua Adorno, e que, de fato, a imagem do narrador como câmera de cinema com uma maior mobilidade e uma menor interferência parece-nos adequada aos dois contos.

Acreditamos que a luz é também fundamental para a construção das cenas, em especial porque nossos contos se passam à noite, justamente por narrar a iniciação das personagens no mundo da contravenção, consequência óbvia de suas condições de marginalizados: um roubo à residência para o conto brasileiro e um contrabando para o conto cabo-verdiano. Cobertas pelo manto da noite, as atividades descritas apresentam maior possibilidade de sucesso. Lembremos que, sem a iluminação natural, são os artefatos humanos que irão conduzir os gestos dos personagens, com a alternância entre claridade e penumbra auxiliando ou dificultando a realização de suas contravenções.

Temos, desta forma, justificada nossa escolha para observar o recurso da iluminação, assim como as motivações para a analogia, visto que a luz também é um dos elementos fundamentais de uma boa “filmagem”. Se a câmera dirige o foco e seleciona os elementos a serem levados ao leitor, é a luz que irá definir ou não os contornos.

Conforme observamos em nossa dissertação, para o crítico Benjamin Abdala Júnior (2003), o recurso da iluminação, que já tinha um papel importante no Realismo, ganhará nova relevância na escrita neorrealista. Lembra o autor que o recurso surgia como uma distinção entre realidade e sonho no movimento do século XIX; já na literatura neorrealista, se apresentará como instrumento capaz de construir as subjetividades das personagens, como recurso da voz narrativa, auxiliando-a na expressão do conflito interior/exterior:

Depois, no século XX, em Graciliano e em Carlos de Oliveira, essa luz já não precisa fundamentar-se em pesadelo, para revelar um homólogo pesadelo psicossocial mais abrangente. Aqui a revelação dos personagens – registro de distorções humanas, para além da aparência enganadora – é dada por um jogo concreto de luz e sombra, que motiva a reflexão crítica. A sombra também é significativa, indefinidos aspectos superficiais dos objetos de maneira a imprimir maior complexidade ao princípio da

observação e da experiência. Essa forma de representação das superfícies exteriores pelos escritores realistas passou a contar também com os repertórios da linguagem cinematográfica, como indicamos, para além daqueles provenientes da pintura e da fotografia, como ocorreu no realismo do século XIX. (ABDALA JR, 2003, p.155-156)

Nos contos, a luz incide de maneiras distintas. Em “Galo cantou na baía” toda a narrativa se passa num ambiente público. Em “Um ladrão” o entrecho se dá, na maior parte, em um ambiente privado. Com os espaços distintos, já se pode perceber uma acentuada diferença no tipo e na qualidade da iluminação. As cenas do conto cabo-verdiano são pontilhadas de luzes: as estrelas no céu, as luzes da cidade, dos barcos e, em destaque, a luz do farol do Ilhéu dos Pássaros. Mesmo com os personagens mergulhados a maior parte do tempo na escuridão, ao menos pode-se ver ao longe uma luminosidade que, se não clareia, no mínimo evita a completa falta de luz. Já em “Um ladrão”, é a penumbra que predomina. Na ficção, a personagem tateia no escuro, e em alguns poucos momentos um fecho insuficiente de luz “lambe” alguma parte do ambiente, fazendo-o adivinhar o local em que circula. (BARROS, 2011, p.23)

Retomando a analogia que propomos entre a estratégia da voz narrativa e o recurso de iluminação do cinema, deteremo-nos em demonstrar a distinção dos movimentos de luz entre os dois contos. Acreditamos que, para o conto de Lopes, a estratégia do narrador apresentará similaridade à luz do farol do Ilhéu dos Pássaros, e que, para o conto de Ramos, a luz irá se assemelhar a uma lanterna de mão.

Já havíamos observado essa distinção em nossa dissertação. Em “Galo cantou na baía”, tal como a luz do farol, o foco narrativo irá iluminar e escurecer os personagens de forma alternada, visto que eles estão dispersos pelo espaço. Podemos então dizer que a luz do farol é de longo alcance, dado que ela é capaz de iluminar vários personagens, mesmo estando eles afastados uns dos outros. Em “Um ladrão”, a luz irá mudar de intensidade, alternando o fecho entre forte e fraco, sendo a distância pouco alterada, visto que não vai além do alcance dos olhos do protagonista.

Ao analisar o conto “Galo cantou na baía”, o crítico Benjamin Abdala Junior destaca a imagem do farol do Ilhéu dos Pássaros. Para ele, o farol, com sua luz intermitente, compõe uma metáfora sobre a estratégia discursiva do Movimento Claridade. Assim escreve Abdala Junior:

O farol liga-se ao campo sêmico de claridade, por oposição à escuridade. Seus facho de luz apontam rumos e ele pode ser entendido como imagem literária do grupo da revista *Claridade*, uma imagem iluminista, mas intermitente” (...). Ele acrescenta ainda: “A luz intermitente do farol ilumina em ritmo regular toda a baía dessa cidade (ABDALA JR, 2003, p. 270).

Com efeito, a imagem do farol, com sua luz colocada no alto, girando sobre a baía, com seu foco alternando o facho, parece-nos, como já dito, similar à estratégia do narrador. (BARROS, 2011, p. 24)

## O narrador e o farol

Neste momento, buscaremos observar o percurso da voz narrativa em “Galo cantou na baía”. Neste conto, a personagem que surge primeiro na escuridão e é focalizada pela voz narrativa é o Guarda Tói, que caminha pela praia à procura de inspiração para compor uma morna (música típica de Cabo Verde). Na escuridão, ele é apresentado ao leitor:

Guarda Tói não tinha sono essa madrugada, quem ignora que a inspiração tira o sono como qualquer dor? Como, por exemplo, e segundo a comparação do próprio Tói, a dor do parto. Uma inquietação que ele bem conhecia formigava-lhe no espírito, coisa parecida com a inspiração. Mas era inspiração mesmo, uma irreprimível vontade de se dar, de fazer algo. (LOPES, 1984. p.13)

O início é abrupto, característico do narrador como câmera, conforme pontua Adorno. A primeira referência que a voz narrativa traz ao leitor é a função de guarda que Tói desempenha em sua comunidade, visto que é guarda de Alfândega, ou seja, um representante do poder opressivo do Estado. Na cena, ele surge em sua segunda atividade, compondo uma morna, daí a referência à “inspiração”. Também o período do dia em que se passa a ação é informado ao leitor: a madrugada. Nesta passagem, o narrador destaca o sucesso que a personagem tem

como compositor de música, chamando a atenção para as relações que ele estabeleceu com intelectuais e com a população menos letrada em sua comunidade: “Porque Tói tinha lá suas idéias fixas que ele chamava de filosofia – ficara assente que a morna veio do mar. Como Vênus (imagem colhida num tal de Alcindo que fazia parte de um grupo literário)” (LOPES, 1984, p.13). Destacamos essa informação pois acreditamos que é um indicativo de que a personagem parece transitar com certa desenvoltura entre classes sociais diferentes.

Seguindo o rumo da luz, o narrador deixa Tói mergulhado em seus pensamentos e na escuridão, e passa a iluminar outro elemento do conto. Justamente o farol será descrito na cena posterior: “A boca da baía, na noite sem lua, os tríplexes pingos vermelhos do farol rotativo do Ilhéu dos Pássaros mediam os minutos, os segundos, da mais longa viagem do *Grinalda* no canal.” (LOPES, 1984, p.18)

O foco se altera e vai trazer ao leitor o barco *Grinalda*. Destaque-se que a voz narrativa, novamente, reforça a imagem de escuridão da baía, visto que a ação se passa “na noite sem lua”, logo, a luz mais alta a iluminar a baía permanece sendo a luz do farol.

O narrador, então, vai iluminar as personagens que estão a bordo do barco *Grinalda*: a vendedeira do Pelourinho, o capitão Jom Tudinha, que comanda a travessia, e um dos quatro integrantes da tripulação, de nome Castanha; os demais permanecem dormindo. Em vigília permanecem dois passageiros personagens que são a jovem professora e Miguel, rapaz que irá se interessar por ela.

Novamente o foco se altera e vai encontrar Jul’Antone na baía, que se apresenta em estado de semi vigília, sozinho em seu bote e mergulhado na escuridão:

Jul’Antone, deitado de costas no seu botinho de dois remos, matutava a vida preenchendo o tempo enquanto esperava. De quando em quando levantava a cabeça, prescrustava, os ouvidos atentos. Tornava a pousar a nuca sobre os braços e pensava no que estava acontecendo (...).E esses cais desmantelados — que impressão vê-los mergulhados na noite. (LOPES, 1984, p. 25)

Neste trecho, a alusão feita ao cais desmantelado refere-se à decadência de portos que durante longo período tiveram intensa movimentação. O Porto de São Vicente foi, por muito tempo, entreposto de escravos e compunha a rota que levava cargas da Europa e África para

as Américas. Essa rota se desviou para outros portos como os do Senegal e das Ilhas Canárias, fazendo com que a atividade portuária de São Vicente viesse a declinar e, conseqüentemente, ocorresse uma drástica redução dos postos de trabalho para os ilhéus.

Logo, a voz narrativa vai abandonar Jul'Antone e passar a focalizar outras personagens, em outro ponto da baía: Guida, esposa de Jul'Antone, e a mãe desta:

No silêncio opaco da noite só o ruído soturno das ondas sobre os seixos da praia enchia os espaços. Nada mais era visível dali que o farol do Ilhéu dos Pássaros que enchia a noite como lágrimas de rubis. // Guida soergueu a cabeça do regaço morno da mãe. Entremunhados ainda do sono, os sentidos da rapariga entrechocaram-se, desarticulados, numa confusa percepção exterior. (LOPES, 1984, p. 26)

Note-se que, a imagem do farol, como único foco de luz visível, é novamente destacada no trecho, e a referência ao silêncio opaco da noite reforça a ideia de escuridão e abandono. O estado de sonolência de Guida e sua mãe parece reportar a um desânimo, uma desesperança: as personagens estão, como Jul'Antone e a maior parte dos passageiros do barco, além de toda tripulação, em estado de letargia.

A luz passeia pela baía e volta para Guida e sua mãe: “— E aquela luzinha lá, que é? // — Qual luzinha? Só se for lume do farol do mar. Mar tá morto como água na celha. Lume de farol cai no mar e vem até aqui perto” (LOPES, 1984, p. 31)

Novamente a referência à luz do farol aparece, mostrando a intermitência citada no início desta análise. Também merece destaque o alcance desta luz, que cai no mar e chega até a praia onde estão Guida e a mãe.

Em sua contínua alternância, o foco volta aos passageiros do *Grimalda*, especificamente na direção de Miguel, que se encontra tomado pelo desejo que lhe despertou a professora:

Uma impaciência estimulante, incontida, irresistível fez-lhe erguer o tronco furtivamente – sentiu-se capaz de todas as audácias – puxou a gabardine para as suas

cabeças, não fosse nhô Tudinha fazer malograr suas intenções. Pousou a boca ardente nos frios lábios da rapariga, sugou-os avidamente, um pouco desajeitadamente, um pouco brutalmente. (LOPES, 1984, p. 32)

Miguel, que se mostrava tímido e sem coragem no começo da narrativa, é tomado por forte impulso e beija a desconhecida, subvertendo seu próprio caráter. Esta mudança, dada durante a travessia, vai iniciar uma alteração no ritmo da narrativa. Neste ponto a rompe-se a inércia que antes permeava toda a ficção.

Se, durante a noite, o farol vai alternando seu foco por todos os núcleos, visto que estavam separados, ao final dela, esses conjuntos de personagens, que até então estavam espalhados pela baía, começam a se encontrar. Os passageiros e a tripulação do *Grimalda* encontram-se com Jul'Antone, que, por sua vez, vai ao encontro de Guida e sua mãe, já portando o galo que dá título ao conto (presente de Tudinha para Guida). Inesperadamente, o galo bate as asas e canta, anunciando a manhã.

O foco narrativo vai ser alterado novamente, centrando-se na figura do Guarda Tói, primeira personagem que aparece na ficção, mas que havia sido deixado no escuro da madrugada pela voz narrativa e, só agora volta a figurar no conto, faltando poucas páginas para seu desfecho. Esta retomada da personagem, neste ponto, sugere um giro completo do farol, ou o final de um ciclo. Os núcleos, que estavam apartados uns dos outros por toda a noite, passam a se aproximar, e entre eles Guarda Tói. Em um determinado ponto da baía, os núcleos se encontram: “Tói olhou para esse lado, colocou a mão direita atrás da orelha e escutou. Não era do Fortim. Veio mesmo do mar. – Ahn! Cantar de galo, galo canta na baía.” (LOPES, 1984, p. 36).

Ao escutar o canto do galo, a personagem do Guarda nota, com o auxílio da luz da manhã que já despontava, os contornos do barco *Grimalda* indo ao encontro dos demais personagens, apreende o contrabando e encaminha à prisão Jul'Antone e Roberto (um dos quatro tripulantes).

Aos poucos, a luminosidade do farol é substituída pela luz da manhã. Há um corte na narrativa, e o leitor irá se afastar dos personagens até agora focalizados, passando a acompanhar apenas a personagem do Guarda no bar da Salibânia, festejando, ao lado de personagens

secundários, a apreensão do contrabando que se dera na madrugada. Os personagens que acompanhamos durante a noite estão, agora, fora do alcance da luz do narrador.

Assim termina a noite em Cabo Verde, com a prisão dos protagonistas e, consequentemente, com a frustração da atividade noturna do contrabando.

## O narrador e a lanterna

Principiaremos agora a analisar a noite no Brasil, com outro crime: roubo a residência, a principal atividade narrada no conto.

Para esta ficção, Graciliano Ramos, tal como Manuel Lopes, selecionou o narrador em terceira pessoa, mas o seu foco acompanhará uma única personagem, exatamente o ladrão que nomeia o conto.

Retomando a analogia proposta entre a voz narrativa e a iluminação das cenas, relacionamos a luz dirigida no foco narrativo em “Um ladrão” a uma lanterna de mão, instrumento comumente utilizado em roubos noturnos e que, com sua pequena força luminosa, auxilia a localizar pontos no ambiente, mas mantendo-o escuro ao mesmo tempo. Importante frisar que tal instrumento não é materializado no conto<sup>2</sup>. Observamos em nossa dissertação que, com a lanterna de mão, não vemos o conjunto, mas pequenas partes. Acreditamos que, mesmo que a personagem não esteja portando tal instrumento na narrativa, podemos relacionar o foco narrativo a ele, pois trata-se de um instrumento de uso individual, assim como será o desempenho do narrador, que irá manter seu foco alinhado à perspectiva do protagonista, conforme já colocamos.

Em um primeiro momento, o narrador irá aparecer e anunciar que contará uma história, antecipando, desde o início, que o final será de frustração. Ele fará considerações gerais acerca da marginalidade e, mais especificamente, sobre o indivíduo que realizará a ação: “O

---

2 Importante destacar que após nossa analogia pudemos assistir à adaptação cinematográfica do conto, o curta metragem “Um ladrão”, de Nelson Pereira do Santos. Nela, a lanterna é materializada tal como a descrevemos em nossa análise.

que o desgraçou por toda a vida foi a felicidade que o acompanhou durante um mês ou dois. Coisa estranha: sem nenhuma preparação, um tipo se aventura, anda para bem dizer de olhos fechados.” (RAMOS, 1985, p.19)

O narrador irá, então, apresentar a falta de experiência do rapaz e sua insistência em adotar uma atividade para a qual, segundo o próprio narrador, não havia sido talhado:

Por enquanto, nenhuma esperança em se acomodar àquele meio de vida. E Gaúcho, o amigo que o iniciara, havia sido franco: era bom que ele escolhesse ocupação menos arriscada. Mas o rapaz tinha cabeça dura: animado por três ou quatro experiências felizes, estava ali, rondando o portão, como um técnico. (RAMOS, 1985, p. 20)

Após a breve apresentação que faz da personagem, a voz narrativa passa, então, a descrever a noite do roubo. Acompanha a personagem quando ele ainda está na rua, criando coragem para executar a ação. O tempo é marcado: “Passava da meia-noite” (RAMOS, 1985, p. 23). A insegurança do rapaz surge ainda antes que ele entre na casa, feito que realiza sem grandes dificuldades. (BARROS, 2011, p.31)

Ao penetrar na residência, uma pequena faixa de luz passa pela fresta da porta, mas, no interior da casa, a luz é insuficiente:

Entreabriu a porta, mergulhou numa pequena faixa de luz que passou pela fresta, correu o trinco devagarinho. Avançou, temendo esbarrar nos móveis. Acostumando a vista, começou a distinguir manchas: cadeiras baixas e enormes que atravancavam a saleta. (RAMOS, 1985, p. 26)

Note-se que o ambiente não tem iluminação, mesmo assim parte dele é reconhecida pelo rapaz, como se houvesse uma luz parcial na escuridão.

Essa luz parcial irá compor a maioria das cenas da narrativa: “Acendeu a lâmpada e logo se arrependeu. O círculo de luz passeou pelo soalho, subiu numa cadeira e sumiu-se. A escuridão voltou. Temeridade acender a lâmpada” (RAMOS, 1985, p. 26).

E logo em seguida: “Penetrou na sala de jantar, escancarando muito os olhos. Agora os

objetos estavam quase visíveis. Uma sombra alvacentas descia pela escada, havia luz no andar de cima” (RAMOS, 1985, p.26).

Como podemos notar, a ausência de luz faz com que a personagem não consiga ver além de partes da mobília. Pode-se dizer, assim, que a luminosidade é parca e o rapaz caminha sobre um lusco-fusco. O mesmo ocorre com a voz narrativa, já que não enxerga além do que o próprio personagem pode vislumbrar, apegada que está a ele.

Fica então o leitor conhecendo partes da vida do ladrão: da sua infância, apenas a experiência escolar; de sua vida atual, a situação de miséria; e nada mais. Nenhum laço afetivo, nenhum parentesco.

Durante o andamento da ficção, torna-se nítida a aderência da voz narrativa à personagem. Não se afasta dela; pelo contrário, é capaz de vasculhar pequenos detalhes de sua fisionomia e sensações, mostrando uma aproximação do foco, como se o fecho de luz da lanterna saísse do ambiente externo para retratar o interior do rapaz, conforme excerto:

Retirou-se precipitado, fazendo esforço enorme para se conservar em silêncio. Fal-tou-lhe o ar, as lágrimas saltaram-lhe, as veias do pescoço endureceram como cordas esticadas. Atravessou o corredor correndo desembestadamente, desceu a escada meio doido, sacudindo-se desengonçado, a mão na boca. Sentou-se no último degrau e esteve minutos agitado por pequenas contrações, um som abafado morrendo-lhe na garganta, asmático, penoso, resfolegar de cachorro novo. Pôs-se a arquejar baixinho, extenuado, procurando livrar-se de um pigarro teimoso que lhe arranhava a goela. Enxugou um fio de baba, pouco a pouco se recompôs. (RAMOS, 1985, p. 31)

Note-se que nesta passagem o narrador focaliza desde o correr desembestado até as veias do pescoço e um fio de baba, detalhes minuciosos da cena, apesar da pouca luz que há no ambiente. Se pensarmos na luz que emite uma lanterna, podemos notar que, quanto mais próxima do objeto ela estiver, mais nítida e detalhadamente poderemos percebê-lo; já quando ela é dirigida para um objeto mais distante, notaremos apenas partes de uma superfície maior e com menor nitidez.

O gesto de subir e descer escadas se repete diversas vezes, mostrando um ritmo frenético e, ao mesmo tempo, sem rumo certo, como se o rapaz vagasse à toa na residência,

visivelmente desorientado. A primeira vez que sobe as escadas é na execução do roubo, e a subida é interrompida por um acesso de tosse. Posteriormente, o ladrão retoma seus passos e consegue subir, encontrando uma carteira; por não haver luz suficiente onde estava para contar o dinheiro, ele entra em um quarto que permanece com a luz acesa; lá avista uma jovem que dorme nua, volta a descer as escadas, mas se arrepende no meio do caminho e volta a subir, desta vez guiado apenas pelo desejo:

Dirigiu-se à saleta, voltou com a tentação de entrar nos quartos, trazer de lá alguns objetos para vender ao intrujão. Parecia-lhe que, recomeçando o trabalho em conformidade com as regras ensinadas por Gaúcho, de alguma forma se reabilitaria. O maço de notas, adquirido facilmente, nem lhe dava prazer. // Pisou a escada e estremeceu. As razões que o impeliam sumiram-se, ficou o peito descoberto. (RAMOS, 1985, p.34)

Nesta passagem, a parte tem mais força que o todo, visto que todas as razões que o levaram à casa e que tornavam urgente sua saída perderam a força diante do seio nu da jovem. O desejo que essa imagem lhe causou foi o elemento utilizado pelo narrador para representar a força do impulso sexual.

O crítico Antonio Candido nos mostra que este recurso de compor a narrativa, trazendo ao leitor o universo da ficção por meio de fragmentos, é recorrente na obra de Ramos:

Isto se manifesta em vários aspectos da sua escrita, como, para citar um caso, a técnica seletiva, a composição por meio de fragmentos. João Valério constrói os caetés, um pouco humoristicamente, com pedaços de conhecidos; Paulo Honório explica que o seu método consiste em extrair o sumo dos acontecimentos e pôr fora o acessório, como bagaço; mais tarde, em *Vidas secas*, a visão se elabora por meio de uma justaposição de ângulos parciais, enquanto *Infância* acompanhará a natureza episódica da memória infantil. (CANDIDO, 2006, p. 118)

Pois bem, o conto que estamos analisando não é diferente, e tal recurso é percebido mais nitidamente em dois momentos: no já citado seio da jovem e no retrato da burguesia feito

tendo como elemento apenas um braço: “(...) avistou um braço caído fora da cama. Braço de velha, braço de velha rica, de uma gordura nojenta. A mão era papuda, anéis enfeitavam os dedos grossos” (RAMOS, 1985, p. 28).

Como sabemos desde o começo da narrativa, o rapaz será preso, pois, após alguns momentos observando a moça, rouba-lhe um beijo. Ela reage ao beijo com um grito, despertando os moradores da casa. Note-se que o quarto em que a moça dorme é o único ambiente totalmente iluminado na ficção: essa luz é descrita já no início da narrativa, e no final é ela que irá conduzir o rapaz para o gesto que o levará a prisão: “Queria entrar no quarto iluminado, mas não conseguia saber o que lhe empurrava para lá.” (RAMOS, 1985, p. 29).

A última vez que o rapaz desce as escadas já é sem cuidado, correndo e despencando até o último degrau. O dia amanhece e ele é encaminhado à prisão. O desfecho, aqui, é semelhante ao do conto de Lopes, pois as expectativas são frustradas com o raiar do dia.

## **Concluindo: sobre beijos e prisão**

Ao contrário de “Galo cantou na baía”, que tem no canto do galo o alerta para o guarda executar a prisão, nesta narrativa, tanto o galo quanto o guarda noturno passam sem alterar os rumos da ficção.

Na ficção de Manuel Lopes, o beijo roubado que Miguel dá na professora, embora não correspondido, não repercute no destino dos passageiros. Em “Um ladrão”, é justamente o beijo que irá alardear a presença do intruso, levando-o à prisão:

Novas pancadas de relógio, novos apitos e cantos de galo, chegaram-lhe aos ouvidos, mas deixaram-no indiferente, voando. E aconteceu o desastre. Uma loucura, a maior das loucuras: baixou-se e espremeu um beijo na boca da moça. (RAMOS, 1985, p. 35)

Com isso, desceu pela última vez as escadas. Sabe que ouviu um grito de terror e barulho nos outros quartos. Lembra-se de ter atravessado o corredor e pisado o primeiro degrau da escada. Acordou aí e adormeceu de novo, na queda que o lançou no andar térreo. (RAMOS, 1985, p. 35-36)

A queda aqui é tanto física quanto moral, pois, chegando ao último degrau, além de ferido, passará de marginal principiante a elemento que comporá a população carcerária da colônia correccional. Perde, assim, sua única vantagem: a liberdade.

Tal como no conto de Cabo Verde, a prisão chega junto com a manhã. Mas há uma diferença marcada: a prisão de Jul'Antone repercute em sua comunidade, na voz de Griga, que chama a atenção do Guarda para as dificuldades na vida do novo prisioneiro, buscando justificar a iniciativa do contrabando, dando um tom mais humanizado ao desfecho, conforme excerto:

— Sim, e agora? Tu naturalmente não o conheces, mas eu conheço Jul'Antone. Rapaz direito, ele. Vida nhanida nesta nossa terra, faz um cristão dar seu jeito para endireitar a espinha. Que mal faz aos outros? Também conheço a Guida com quem ele vive. Também conheço a filhinha deles os dois. Tu conheces, ahn? Naturalmente não... (LOPES, 1984, p. 41)

Já no conto de Ramos, a história do rapaz será contada nos autos do processo, e de sua vida só se conhecerá o crime. Ele se transformará em um número de carceragem – uma mosca de fato, conforme excerto: “O resto se narra nos papéis da polícia, mas ele, zonzo, moído, só conseguiu dar informações incompletas e contraditórias. É em vão que o interrogam e machucam” (RAMOS, 1985, p. 35).

## Referências bibliográficas

ABDALA JUNIOR, Benjamin. *A escrita neo-realista*. São Paulo: Àtica, 1981.

ABDALA JUNIOR, Benjamin. *De voos e ilhas. Literatura e comunitarismo*. Cotia: Ateliê, 2003.

ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas cidades, 2006.

BARROS, Maria Luzia Carvalho de. *O canto do galo, o pouso da mosca: exclusão social em Manuel Lopes e Graciliano Ramos*. São Paulo: FFLCH/USP, Dissertação de Mestrado, 2011.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista da ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista USP*, São Paulo: n. 53, março/maio, 2002, p. 166-182. (Originalmente publicado em

STEVICK, P. (org.). *The theory of novel*. Nova York: Free Press, 1967).

LOPES, Manuel, *Galo cantou na baía e outros contos*. Lisboa: Edições 70, 1984.

RAMOS, Graciliano. *Insônia*, São Paulo: Record, 1985.

# A banalidade do mal na narrativa de Lília Momplé

The banality of evil on Lília Momplé's narrative

Maria Teresa Salgado<sup>1</sup>

---

1 Professora de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. É líder do grupo de pesquisa Escritas do Corpo Feminino, credenciado pelo CNPq.

---

---

**RESUMO:** Leitura dos contos da obra *Ninguém matou Subura*, da escritora moçambicana Lília Momplé, a partir do conceito de banalidade do mal, de Hannah Arendt. Procuramos mostrar de que forma o conceito pode ser empregado para entendermos a natureza do mal em algumas situações do colonialismo. Hanna Arendt nos ofereceu um caminho para refletir sobre a capacidade/incapacidade do homem de distinguir o mal do bem e desenvolveu reflexões que nos permitem compreender aspectos inusitados da relação entre os sistemas totalitários e o mal. Tentaremos apontar de que forma os contos de Lília Momplé, na obra *Ninguém matou Subura*, nos oferecem uma via de leitura próxima das ideias desenvolvidas por Arendt sobre “a banalidade do mal”.

**PALAVRAS-CHAVE:** Banalidade do Mal; Colonialismo; Lília Momplé; Hannah Arendt; *Ninguém matou Subura*.

**ABSTRACT:** Reading of the short stories *Ninguém matou Subura*, by the Mozambican writer Lília Momplé, from Hannah Arendt’s concept of banality of evil. We try to show how the concept can be used to understand the nature of evil in some situations of colonialism. Hanna Arendt has offered us a way to reflect on man’s ability / inability to distinguish evil from good and has developed reflections that allow us to understand unusual aspects of the relationship between totalitarian systems and evil. We will try to point out how the tales of Lília Momplé in *Ninguém matou Subura* give us a way of reading close to the ideas developed by Arendt on “the banality of evil.”

**KEYWORDS:** Banality of evil; Colonialism; Lília Momplé; Hannah Arendt; *Ninguém matou Subura*.

*A barbárie não é um atributo dos bárbaros.  
Pode perfeitamente irromper entre povos muito civilizados.*

Saul Kirschbaun

Escolhi essa epígrafe porque ela sintetiza diversos pontos que aqui desejamos discutir sobre o conceito de *banalidade do mal* na obra da escritora moçambicana Lília Momplé. Nascida na Ilha de Moçambique, em 1935, a escritora publicou apenas 3 livros, mas recebeu diversos prêmios e obteve sucesso de público e de crítica com sua obra. Contudo, não é muito conhecida do público brasileiro. Mesmo entre os pesquisadores da área de africanas, a autora não é muito estudada. Interessa-nos, aqui, pensar a obra de estreia de Momplé, *Ninguém matou Subura*, livro de contos publicado em 1988. Discutiremos, especialmente, o conto “Epônimo”, já que ele se apresenta como um dos mais emblemáticos das ideias do mal em questão.

O pesquisador Saul Kirschbaun (2018) nos aponta algumas questões importantes para a nossa discussão: recorda que o termo banalidade do mal foi extremamente incompreendido e distorcido após a publicação do livro de Arendt - *Eichmann em Jerusalém* (1999). Muitos chegaram a declarar que não o leriam jamais. E até mesmo o filósofo Martin Buber rompeu a amizade com Arendt. Kirschbaum mostra que ainda hoje a expressão é empregada muitas vezes de forma equivocada e enfatiza que o mundo vive, cada vez mais, diversos conflitos, nos quais as ideias da pesquisadora sobre a banalidade do mal se aplicam. Considero importante, portanto, antes da discussão da obra de Momplé, fazer uma breve apresentação sobre a importância do conceito de Arendt para entendermos melhor a sua pertinência em relação ao texto literário enfocado.

Até o surgimento das ideias de Arendt, o *mal* costumava ser encarado, frequentemente, do ponto de vista religioso, como algo demoníaco, capaz de corromper os homens e explorar suas fraquezas morais. Mas a partir do julgamento de Adolf Eichmann, a pensadora alemã nos propôs uma reflexão sobre o tipo de maldade que se estabeleceu durante o regime nazista. Arendt participou do julgamento do carrasco e pôde observar, durante o tempo em que acompanhou seus depoimentos, que Eichmann era sobretudo um burocrata, um sujeito

mediocre que não pensava sobre as consequências de seus atos. Ao declarar que as monstruosidades do nazismo haviam sido cometidas por homens comuns, Arendt não pretendia, de modo algum, isentá-los das suas responsabilidades. A filósofa simplesmente tentava entender o que acontecia na sociedade no sentido de abrir as fronteiras entre o bem e o mal.

O conceito de Arendt (1999) nos permite, em primeiro lugar, fazer uma aproximação entre as circunstâncias do Nazismo e as do Colonialismo. É a própria pensadora que estabelece essa ponte, quando discute as origens do totalitarismo, na obra do mesmo nome. Nesse texto, a filósofa já traz considerações sobre quais seriam as condições propícias ao surgimento do mal como algo banal, isto é, normalizado, na sociedade e no comportamento do homem. As crises políticas na Europa que levaram à expansão colonial produziram sociedades desagregadas (em maior ou menor escala). Na Alemanha, do advento do nazismo, vimos o contexto ideal de uma sociedade povoada de indivíduos que ansiavam por algo que os redimisse, prontos a “perder o eu” em favor de uma causa. Tudo que se fez, a partir do nazismo, foi pensado a favor da comunidade ariana.

Consideramos o contexto colonial português como extremamente favorável para que a violência se institucionalizasse. Encontramos em Portugal, sem dúvida, um quadro distinto do da Alemanha. Contudo, encontramos também um esfacelamento do tecido social e um projeto de redenção comunitária. “A ideia de que pertence à essência orgânica da nação portuguesa a missão histórica de colonizar territórios ultramarinos e civilizar os indígenas neles compreendidos é, desde logo, inscrita no Acto Colonial de 1930 e na Constituição de 1933” (CASTELO, 2007, p.132).

Guardando as devidas proporções, no contexto totalitário colonial, existem, portanto, aspectos que se assemelham ao contexto totalitário da Alemanha nazista. Tanto num como noutro, estamos diante de comunidades nas quais o projeto de redenção comunitária oferecido pelo líder vai gerar massas de indivíduos cada vez menos capazes de pensar por si mesmos. Desse modo, “A mística imperial, que nesta altura se procurava incutir nos portugueses, tem como objetivo estimular uma vocação inata”. (CASTELO, 2007, p. 132) Assim se pronunciava Salazar em seus discursos: “Ser escasso em território, reduzido em população ou em força (...) não limita de *per si* a capacidade civilizadora: um povo pode criar em seu seio princípios norteadores de acção universal, irradiar fochos de luz que iluminem o mundo” (CASTELO, 2007,

p. 132). Tal missão era, naturalmente, apresentada como um “chamamento das raças inferiores à nossa civilização cristã (CASTELO, 2007, p. 133).

Ademais, Arendt, em seu estudo do totalitarismo, vai nos mostrar, também, que é justamente longe da nação, de um modo geral, que o sujeito se sente capaz de identificar-se mais com ela: os membros das associações colonialistas e ligas imperialistas sentiam-se “bem distantes das lutas partidárias” e, quanto mais se afastavam da pátria, mais acreditavam “representar apenas o propósito nacional” (ARENDRT, 1999, p. 184). Daí se depreende também toda uma mentalidade propícia a essa abertura das fronteiras entre o bem e o mal, que é o olhar burocratizado para o outro, isto é, incapaz de enxergá-lo como ser humano.

O discurso oficial do Estado Novo português tudo fez para glorificar esse passado nobre de seu povo, ligando-o ao presente da colonização. Convocava-se a dignidade própria de uma nação a reencontrar “nas profundas raízes da sua vocação, todas as forças para reconstruir o seu império intemporal”. (CASTELO, 2007, p. 133).

Encontramos, portanto, no colonialismo europeu, alguns dos elementos fundadores observados por Arendt no surgimento da ideologia nazista. Contudo, mais do que uma simples aproximação entre os aspectos do Nazismo e do Colonialismo europeu e português, desejo, aqui, apontar e discutir aspectos que nos permitam pensar mais claramente o conceito de *banalidade no mal* no contexto colonial moçambicano.

Em todos os cinco contos da obra *Ninguém matou Subura*, encontramos um comportamento de brutalidade e desumanização extrema em relação ao colonizado, por parte do sistema administrativo. Presenciamos uma completa indiferença em relação ao ser humano atingido pela violência, em muitas instâncias e situações, contrariando a difundida ideologia lusotropicalista, que sugeria uma especial capacidade do português de se relacionar com outros povos.

A indiferença em relação ao colonizado se expressa, de modo assustador, em todos os contos do livro de Momplé. Por outro lado, o desejo de provocar no leitor uma reflexão sobre a história e os fatos acontecidos se expressa já nas datas e locais em que os episódios narrados se desenrolam. Esta é, aliás, uma característica das obras da autora, que aparece no romance *Neighbours*, publicado em 1999. Não apenas todos os contos nos oferecem, já na página de abertura, a marca do tempo e do espaço em que se situam os brutais acontecimentos narrados, mas também as epígrafes das obras de Momplé destacam a importância dessa história e

dessa memória em relação ao passado, conforme lemos na abertura do livro *Ninguém matou Subura*: “*A felicidade jamais se alcançará definitivamente; é necessário conquistá-la dia a dia, com uma inabalável esperança no futuro, mas também com os ensinamentos do sofrimento passado.*”

O primeiro conto, “Aconteceu em Saua-Saua”, ocorre em 1935 e nos conta a história de Mussa Racua, um colonizado que nos é apresentado em meio a seu desespero na busca de um saco de arroz, que deve apresentar ao fim da colheita para administração colonial. Apenas um saco evitaria que ele fosse enviado à força para o contrato. Acompanhamos o drama de Mussa Racua e descobrimos que ele já havia passado pela experiência de ser enviado às desumanas plantações de contratados. Eis a razão pela qual ele termina optando por se matar a voltar à plantação e perder o pouco de humanidade que lhe resta. O conto termina com a seguinte frase proferida pelo administrador: “Estes cães, assim que lhes cheira a trabalho, arranjam sempre chatices. Ou fogem ou suicidam-se.” (MOMPLÉ 2004, p. 21).

O segundo conto, “Caniço”, nos leva para 1945. Conhecemos Naftal e os percalços de sua família na luta para sobreviver, com o salário miserável, em casa de patrões sem nenhuma consideração ou respeito. Quando um relógio da patroa desaparece, Naftal é levado para a esquadra, acusado de roubo pelo patrão e espancado brutalmente. Mesmo quando o relógio aparece, nenhum dos dois se preocupa em avisar a polícia do engano. O patrão apenas comenta: “A queixa já lá está, não podemos voltar atrás. Deixa-os lá apanhar. É pelas vezes que roubam e não são descobertos.” (MOMPLÉ, 2004, p. 35).

A cada narrativa do livro, a violência vai nos mostrando sua face naturalizada e insidiosa, atestando o olhar burocratizado sobre o outro enfocado por Arendt: no conto “O baile de Celina”, estamos em 1950. As atitudes violentas do sistema colonialista, embora se deem mais em nível psicológico, não deixam de ser estarrecedoras. Acompanhamos, aqui, a personagem Violante, cheia de satisfação a preparar o vestido que a filha Celina vai usar no baile de formatura. Violante passou a vida a estimulá-la: “Estuda, filha! Só a instrução pode apagar a nossa cor. Quanto mais estudares mais depressa serás gente” (MOMPLÉ, 2004, p.51 – grifos meus). Na véspera da formatura, porém, ao lado de um colega também mulato, Celina é chamada na escola e proibida de comparecer à festa: “Quero avisar-vos que não podem ir ao baile das finalistas – prossegue calmamente o reitor, pousando nos jovens seu olhar ausente de míope.” (MOMPLÉ, 2004, p. 54).

Mas a insensibilidade diante da dor e do sofrimento alheio chegam ao auge no conto “Ninguém matou Suhura”, penúltima narrativa do livro, desenrolada em 1970, plena guerra colonial. Parece ser nesse momento que percebermos melhor o processo de desumanização ao qual se refere Arendt. O texto se divide em três partes, numa espécie de crônica-reportagem, que mostra o cotidiano no seio da sociedade colonial, construindo assim uma ante-cena do que assistiremos com o desfecho brutal do conto. Desse modo, somos introduzidos paulatinamente no cenário colonial e induzidos a refletir sobre os horrores presenciados. Na primeira parte, “O Dia do Senhor administrador”, acompanhamos o dia a dia de um administrador colonial em Moçambique. A personagem do administrador não possui nome, corroborando o seu papel de mera engrenagem do sistema colonial. Sua personalidade, contudo, é analisada, desde as primeiras páginas do conto: “tem plena consciência da auréola que o envolve, devido à elevada posição que ocupa na Ilha, onde é simultaneamente Administrador de Distrito e Presidente da Câmara.” (MOMPLÉ, 2004, p. 59). Seu passado de pobreza e falta de perspectivas corrobora o perfil do indivíduo disposto a tudo para alcançar um espaço redentor, como vemos na descrição feita no conto, a propósito do que o uniu a sua esposa:

Juntos vieram de Portugal e subiram sem desânimo as escadas da fortuna. Quando ele era ainda um simples aspirante do quadro administrativo, a mulher acompanhara-o por esse mato afora. Juntos humilhavam os negros e incutiam-lhes o desprezo por si próprios. Juntos exploravam os camponeses pobres e bajulavam os donos das plantações. (MOMPLÉ, 2004, p. 60)

Presenciamos a certeza tranquila de que os humilhados não merecem nada. Pelo contrário, a presença colonialista é transformada em um sacrifício altruísta da parte dos portugueses, que se dispuseram a trabalhar em prol da civilização de povos inferiores. Diversos discursos e decretos do período salazarista se encarregam de propagar a ideia do altruísmo e abnegação da missão colonial portuguesa. Note-se o incômodo do administrador quando se dá conta de que, a partir de um novo contexto, terá que cumprimentar os negros: “Corja de ingratos. Depois de tudo que fizemos por eles.” (MOMPLÉ, 2004, p. 62).

Assistimos, assim, à convicção da superioridade do colonizador e a total indiferença

pelo colonizado dentro do circuito de violência banal e cotidiana do colonialismo. Ao final do conto, o administrador estrangula a jovem Suhura, simplesmente porque essa resistira ao seu apetite sexual, recusando-se à violência naturalizada:

Para além de um irritado espanto, o senhor administrador sente apenas uma estranha curiosidade em conhecer a causa dessa morte: teria violentado a rapariga de tal modo que provocasse uma hemorragia fatal? Ou, no meio da sua estúpida, teria ela própria batido com a nuca na cabeceira da cama? Ou morrerá de puro susto? Interrogando-se assim intimamente, acaba de se vestir e sai do quarto, sem se voltar uma só vez.

Surpreendeu D. Júlia Sá no corredor. Esta estivera à escuta, como é seu hábito, e não pudera desaparecer a tempo.

- O estupor da negra morreu! – informa o senhor administrador, à queima roupa.

D. Júlia Sá hesita entre o desmaio e os altos gritos. Pelo que escutara, sabia que algo de insólito tinha acontecido, pois a luta surda que adivinhava através da porta, não era certamente um jogo de amor. Mas que tenha acabado em morte parece-lhe inacreditável. Contudo, o senhor administrador apressa-se a tranquilizá-la.

- Esteja descansada, nada vai lhe acontecer. Vou já mandar o Abdulrazaque e ele tratará de tudo, vai ver! Você escusa mesmo de entrar no quarto. – diz ele, dirigindo-se precipitadamente para a saída. (MOMPLÉ, 2004, p. 86)

Suhura é apenas mais um número na cadeia de violências perpetradas pelo colonialismo. Cada uma das personagens da narrativa de Momplé termina por revelar a forma como seres humanos se transformaram em meras engrenagens, a bem do funcionamento da máquina colonial. É muito natural, portanto, que o administrador, em momento algum consiga sentir remorsos pelo assassinato que comete. Tampouco qualquer um dos que colaboraram para que Suhura fosse retirada de sua casa e conduzida ao quarto onde seria violentada sentiram qualquer perturbação ao saberem de sua morte. O grito e o tremor da dona da casa onde Suhura foi morta parecem expressar antes o receio pelo que poderia lhe acontecer e não um lamento pelo assassinato da menina. Ela é logo acalmada pelo administrador: “Esteja

descansada, nada vai lhe acontecer. Vou já mandar o Abdulrazaque e ele tratará de tudo, vai ver! Você escusa mesmo de entrar no quarto.” (MOMPLÉ, 2004, p. 87).

Hanna Arendt nos mostrou que, mais do que legitimar a irracionalidade e a barbárie, as circunstâncias do Nazismo criaram condições nas quais os homens parecem propensos a abrirem mão de sua condição de indivíduos, afastando-se da realidade e deixando de pensar. Os contos de Lília Momplé, portanto, nos levam a uma conclusão semelhante no que se refere ao colonialismo.

## Referências Bibliográficas

ARENDRT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ARENDRT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CASTELO, Cláudia. *O modo português de estar no mundo: o luso-tropicalismo e a ideologia colonial portuguesa (1933-1961)*. Lisboa: Edições Afrontamento, 2007.

KIRSCHBAUM, Saul. *Hannah Arendt e a banalidade do mal – entrevista com Saul Kirschbaum*. Disponível em: <<http://ocontornodasombra.blogspot.com/2014/03/hannah-arendt-e-banalidade-do-mal.html>>. Acesso em: 30 ago. 2018.

MOMPLÉ, Lília. *Neighbours*. 2ª ed. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, 1999.

MOMPLÉ, Lília. *Ninguém matou Subura*. 2ª ed. Maputo: Edição Independente, 2004.

# O Desejo de Kianda, de Pepetela: da emersão do mito aos desejos do povo

O Desejo de Kianda, by Pepetela: from the emersion of  
myth to the people's desires

Vanessa Ribeiro Teixeira<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Pós-Doutora em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa (UFRJ/FAPERJ). Professora Adjunta do Setor de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da Faculdade de Letras da UFRJ. Chefe do Departamento de Letras Vernáculas da UFRJ.

---

---

**RESUMO:** A partir da investigação da novela *O desejo de Kianda* (1995), de Pepetela, o artigo versará sobre os enfrentamentos e as interpenetrações entre registros culturais distintos que costuram a sociedade angolana. Pressupõe-se que a articulação de uma pluralidade de vozes e vontades dentro de um mesmo contexto, problematizando-o, seja um dos elementos fulcrais da produção da literatura pós-colonial.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ficção; História; Narrativa pós-colonial; Angola; O Desejo de Kianda.

**ABSTRACT:** From the investigation of the novel *Kianda's Desire* (1995), authored by the Angolan fiction writer Pepetela, the article will deal with the confrontations and interpenetrations between distinct cultural records that stitch together the Angolan society. It is assumed that the articulation of a plurality of voices and wills within the same context, problematizing it, is one of the key elements of the production of postcolonial literature.

**KEY-WORDS:** Fiction; History; Postcolonial narrative; Angola; O Desejo de Kianda.

Cruzando águas atlânticas, este texto aporta em Luanda, capital de Angola. Região fundamentalmente ligada à história colonial portuguesa, Angola vive os seus dias de experiências insólitas.

Em *O desejo de Kianda*, romance revelador de um país às avessas, o ficcionista Pepetela evoca a tecedura alegórica para ilustrar os desvãos de uma sociedade contaminada por regimes culturais que não lhe pertencem. No centro da trama está a figura da Kianda, deusa das águas, segundo a cosmogonia kimbundu, e dona da lagoa do Kinaxixi que, supostamente adormecida, liberta-se do cimento da modernidade e volta a nadar.

Numa Angola pós-independente<sup>2</sup> seduzida pelos ditames do mundo moderno e desejosa de ver-se inserida no arcabouço da nova ordem econômica, os símbolos da cultura endógena mais tradicional acabam por ser gradativamente olvidados. As vozes que contaram as histórias e estórias de nações “avizinhas” – distintas em muitos aspectos, mas reunidas em um mesmo espaço geográfico – são sufocadas pela incorporação acrítica dos elementos-símbolo das leis comportamentais impostas pelo capitalismo neoliberal que se expande a partir dos anos 90. Corroborando as justificativas deste sistema acrescentem-se, mais específica e recentemente, os pressupostos da globalização contemporânea.

Tal processo utiliza-se do discurso de união e aproximação cultural, tecnológica e econômica das comunidades mundiais, sem conseguir disfarçar por completo o aspecto empobrecedor e desigual da homogeneização das culturas. Nesse sentido, vale a reflexão do sociólogo guineense Carlos Lopes: “É absurdo pensar-se que as formas de expressão colectiva à volta do globo têm de ser iguais; como é absurdo pensar-se que códigos de conduta moral e política devam ser idênticos”. (LOPES, 1997, p. 142)

---

2 Falar em Angola no singular exige cuidado, sem o qual corremos o risco de compactuarmos com uma idéia de homogeneização, ora imposta negativamente pelos colonizadores, ora utopicamente desejada por muitos dos líderes da independência. O país é territorialmente limitado, o que nos permite falar em uma Angola. No entanto, a nação, como adiante veremos, é múltipla, porque formada por várias etnias e mestiçagens.

Utilizando-se tanto da construção alegórica quanto da experiência “insólita”<sup>3</sup>, Pepetela investe em questionamentos acerca da realidade de uma Angola em estado de ruína. De um lado está a dificuldade em conseguir se adaptar “naturalmente” aos paradigmas do mundo moderno; de outro, as incongruências da busca desenfreada por essa adaptação que, não só volta as costas, mas, literalmente, soterra os seus mitos fundadores. Como salienta a personagem Honório, um desalojado dos fenômenos acontecidos no centro de Luanda, em discurso acerca das construções de edifícios na cidade:

(...) A Carmina tem razão, precisamos de arranjar uma vivenda, estes prédios de apartamentos só dão conflitos, vivem todos uns em cima dos outros como europeus, não é para a nossa maneira de ser africana. Ainda menos quando caem, parece Sodoma e Gomorra (PEPETELA, 1995, p. 43-44).

Dois aspectos básicos para a formação identitária de um povo são aí postos em xeque e direcionam os questionamentos que sustentarão o romance.

Refletiremos, em princípio, sobre os conflitos relativos à perspectiva endógena, isto é, inerentes ao enquadramento que o narrador faz da população luandense, denunciando a dificuldade desses indivíduos em reconhecerem-se em si e para si mesmos. Esse dado configura-se como um fator “negativo” no que diz respeito à pluralidade étnica. Em suma, o que desejamos afirmar é que os conflitos étnicos, ocorridos no seio da sociedade angolana, resultam em um grau de intolerância quanto à variedade cultural interna – ligada à língua, às diferentes formas de organização social e tradições –, camuflando o principal motor da guerra, a luta pelo poder.

Emblema de uma situação conflituosa, quando o que está em jogo é a alteridade do indivíduo angolano, Carmina Cara de Cu, ex-líder guerrilheira, opta pelo separatismo radical,

---

3 As aspas são indispensáveis para compensar a falta de um termo mais apropriado. Embora a demonstração do fenômeno ilustrado no romance de Pepetela esteja baseado em projeções do animismo africano, o distanciamento das personagens em relação a essa realidade cultural-religiosa nos permite compreender o fenômeno, no texto, como insólito.

com saídas para o “tribalismo”<sup>4</sup>. Recusando-se a reconhecer-se como angolana a partir de uma identidade plural – fragmentada ou multiplicada? –, Carmina abandona os ideais utópicos de uma Angola “una” e rechaça a ideia de aceitar-se como parte de um conglomerado cultural. É o que revela seu diálogo com João Baptista, a respeito dos desentendimentos sobre as últimas eleições nacionais:

- (...) Começa a constar que alguns umbundu estão a ser perseguidos pelos populares. Alguns tiveram que abandonar suas casas e fugir.
- Quê que esperavam? – disse Carmina. – Os umbundu não votaram nos nossos inimigos? Agora vão sofrer.
- Nem todos votaram assim, os resultados estão aí para o provar. E eles são também povo, já esqueceste as lições antigas? – disse o marido. – É preciso sempre defender a unidade nacional, um só Povo, uma só Nação.
- São umbundu, deixaram de ser povo!
- Eu também sou umbundu e faço parte do povo.
- Ora, deixa-te disso, João. Só és umbundu por parte do teu pai. E nasceste em Luanda. Por parte da tua mãe, és kimbundu. Quer dizer, não és nem uma coisa nem outra. És angolano, tu és a Unidade Nacional (...). (PEPETELA, 1995, p. 53).

Para a protagonista parece mais aceitável encarar o marido como se o mesmo estivesse próximo ao limite do nada do que assumir a sua origem étnica distinta. Ao defini-lo como “nem uma coisa nem outra”, Carmina deixa transparecer a angústia decorrente da fragmentação

---

4 Faz-se necessário lembrar que os conflitos entre comunidades – desencadeados ora por questões territoriais, ora por questões de sobrevivência, dentre outros problemas que não incluem a questão étnica –, característicos da Angola pré-colonial, foram insuflados às últimas consequências por uma política articulada pelos colonizadores, com base em práticas discriminatórias de ordem étnica, a fim de fraturar as relações intercomunitárias – o que assegurava ao colono maior controle sobre esses povos “cindidos” –, resultando nos já conhecidos casos de intolerância e nas guerras civis.

que abala o caráter positivo da multiplicidade cultural. Declarar o ser angolano, nesse caso, é uma forma de burlar o problema, apelando para um sentimento importado de nação que não se aplica aos ditames de uma sociedade tão variada. Nesse sentido, parece oportuno dialogar com Boaventura de Sousa Santos que, ao refletir sobre a origem complexa e problemática do conceito de nação, considera tal epíteto como

um conceito inventado ora para legitimar a dominação de uma etnia sobre as demais, ora para criar um denominador sociocultural comum suficientemente homogêneo para poder funcionar como base social adequada à obrigação política geral e universal exigida pelo Estado, autodesignado assim como Estado-Nação. Este processo de homogeneização foi tanto mais necessário quando mais complexa era a base étnica do Estado. (SANTOS, 1999, p. 125)

Numa sociedade de grande contingência mestiça, a posição de Carmina baseia-se num racismo estagnante que apenas recupera e reafirma uma série de conceitos e preconceitos impostos pelo regime do ex-colonizador português. Essa postura pode ser observada sob uma perspectiva mais ampla, visto que, enquanto representante de determinada coletividade política da Angola pós-independente, a personagem resguarda, nas suas palavras, os ideais de outros tantos.

Não é à toa que, a certa altura da trama, surge a voz do narrador a denunciar sua falsidade ideológica e uma série de estigmas escondidos por baixo da máscara de militante socialista que “passara toda a juventude a gritar abaixo o racismo [quando] ele aparecia na primeira ocasião” (PEPETELA, 1995, p. 88). Não só a não aceitação da pluralidade étnica, mas também o abandono e rechaço da cultura endógena mais tradicional – dado que leva a militante política a afirmar: “sou socialista, à merda as tradições obscurantistas” (PEPETELA, 1995, p. 13) – são fatores que despontam no romance como elementos em estado crítico quanto às expectativas de auto-reconhecimento pleno.

As atitudes intolerantes de Carmina Cara de Cu imprimem ao seu emblema nominal, CCC, uma identidade bastante distinta daquela que viera pregando em tempos de guerra colonial, mas perfeita e tristemente aplicável ao seu atual comportamento. Na defesa de seus

próprios interesses e na caça desenfreada aos membros da oposição, a ex-guerrilheira bem poderia ser reconhecida como uma integrante do Comando de Caça aos Comunistas (SECCO, 2003, p. 97). É curioso notar como os focos do fenômeno extraordinário, acontecido pelas ruas do centro de Luanda, revelam-se em sintonia com as realizações e desmandos impetrados por CCC.

O “umbigo” da cidade de Luanda é vitimado por uma série de desabamentos e ruínas dos prédios que circundam a lagoa do Kinaxixi. É a partir deste espaço central que se acompanhará a manifestação do insólito, em um movimento subversor da realidade previsível e “aceitável”. O primeiro acontecimento “estranho” é reconhecido pelo narrador por conta da sua “simetria” com a cerimônia de casamento de João Evangelista e Carmina:

João Evangelista casou no dia em que caiu o primeiro prédio. No largo do Kinaxixi. Mais tarde procuraram encontrar uma relação de causa a efeito entre os dois notáveis acontecimentos. Mas só muito mais tarde, quando o síndrome de Luanda se tornou notícia de primeira página do *New York Times* e do *Frankfurter All-gemeine*. Aliás, João Evangelista casou às cinco da tarde, na Conservatória do Kinaxixi, e o prédio caiu às seis. A existir relação, parece claro ser o casamento a causa e nunca o suicídio do prédio. O problema é que as coisas nunca são tão límpidas como gostaríamos. (PEPETELA, 1995, p. 7)

Essa união entre uma representante do novo poder de um país recém-liberto da ditadura colonial e um autêntico assimilado, grande entusiasta da modernidade e alta tecnologia dos “magos Microsoft”, parece ter causado intrigantes abalos sísmicos à terra que ambos habitam, mas que só com alguma dificuldade reconhecem como sua. Este João Evangelista, educado e assimilado junto às missões católicas do Huambo, “onde seu avô pregara e seu pai foi educado” (PEPETELA, 1995, p. 8), surge como a personagem ideal para dispor da modulação de seu caráter. Um novo colonizador cerceará seus julgamentos e seu senso de justiça. Outrora Portugal e a Igreja; ontem, o Partido e a Independência; hoje, Carmina e o consumo.

É, sobretudo, por intermédio desse contato com Carmina que se poderá observar o desalento de João vivendo numa sociedade periférica. Diz o narrador que “(...) João Evangelista

estava farto de subdesenvolvimento. Assim o declarou a Carmina, na altura sua namorada” (PEPETELA, 1995, p. 8). Através desta, João Evangelista poderá desfrutar de um conforto alienante e de um acintoso distanciamento das dificuldades vividas por esta sociedade à margem dos luxos do Primeiro Mundo. As atitudes de Carmina, desde o âmbito doméstico até o domínio público, deixam claro o jogo de interesses que articula entre seus “iguais”. A supremacia dos seus interesses é alimentada em detrimento das necessidades urgentes do povo angolano.

Entre o namoro e o efetivo casamento com João Evangelista, Carmina nos permite enumerar suas realizações escusas, necessárias ao bom conforto dessa relação a dois:

(...) Foi ela, a partir dos seus conhecimentos políticos, que lhe arranjou [a João Evangelista] um emprego melhor, numa empresa estatal que dava condições excepcionais aos trabalhadores. E quando pensaram em casar, logo ela traficou as chaves dum apartamento em óptimo estado na Rua Cónego Manuel das Neves, num prédio mesmo coladinho ao Kinaxixi, no centro da cidade portanto. Daí a legalizar o apartamento em nome dele foi só um passo: ela tinha óptimos relacionamentos no Governo. Foi também ela que lhe ofereceu um computador como prenda de casamento. É certo que não lhe custou nada, coube-lhe numa remessa comprada pela Jota e que depois foi distribuída pelos responsáveis, quando se aperceberam que para o pouco de serviço que havia metade da encomenda já era demais. (PEPETELA, 1995, p. 9)

A revolta de Carmina contra a abertura política resulta, entre outras cenas, no já referido episódio em que prefere anular a singularidade umbundu do marido, declarando-o um autêntico representante da Unidade Nacional.

Os prédios do Kinaxixi, cada um a seu tempo, parecem encenar, através da sutil cadeia de desmorações, a rasura e fragilidade do discurso libertário vigente em 1975, que se contradiz a cada novo passo dado por seus porta-vozes. Uma prova disso é a sintonia entre mais uma ruína do Kinaxixi e outra eufórica “conquista” de Carmina Cara de Cu, a ditosa empresa de importação e exportação, a “Ultramar Import-Export”.

Reafirmando, em vários parâmetros, o caráter a um só tempo imperialista e submisso

das perspectivas de fundação política e econômica nacionais, a nomeação da empresa de CCC denuncia a revitalização de estruturas e ideais de conteúdo colonialista. Tendo mudado de mãos e expectativas, a experiência do poder acaba por escravizar a ideologia da ex-militante, ícone entre seus iguais, envolvida ora por um passado próximo de opressão direta, ora por um presente sufocado pelos ditames da sociedade globalizada. A escolha de Carmina está longe de ser gratuita. A personagem procura deter a *palavra do poder*, aprendida com o regime colonial que a oprimiu. No entanto, as vítimas mais visíveis dessa reviravolta política estão no seu próprio lado da aventura atlântica. A título de ilustração, valerá a pena transcrever o diálogo entre CCC e João Evangelista:

Carmina ficou mais calma e voltou a repetir a pergunta. Ultramar Import-Export era ou não um bom nome para a firma? (...) João Evangelista torceu a boca, sabes que esse nome tem uns relentos colonialistas, nós éramos os ultramarinos, os portugueses eram os metropolitanos, embora ultramar queira simplesmente dizer do outro lado do mar. Mas se alguém dissesse que Portugal estava no ultramar, era capaz de ir preso porque tinha insultado a pátria de Afonso Henriques, que essa tinha de ser tratada por Metrópole, nome mais digno. (PEPETELA, 1995, p. 32)

Reagindo aos “maus passos” dessa intrigante líder da nova nação angolana, mais um desastre de ordem sísmica ou geológica se faz presente na lagoa do Kinaxixi. Outro prédio vai ao chão, sem que qualquer explicação natural seja constatada (PEPETELA, 1995, p. 33). No entanto, como tem acontecido sempre, às vítimas de tais desabamentos são poupadas as vidas. O que se fragmenta, corrói e arruína são os “estilos de vida”, herdados de culturas tão distintas. No romance de Pepetela, a constância do processo insólito de destruição dessa Angola moldada sobre estruturas impostas – seja pela ditadura colonial, seja pelo imperialismo neoliberal – vai ao encontro do resgate da cultura marginal e endógena, resgate esse focalizado na aproximação entre as personagens Kalumbo e Cassandra.

A fim de ilustrar diegeticamente a configuração dessas duas Angolas, o narrador se utiliza do formato *itálico* em determinados momentos da narração, visando a conceder à paisagem e aos personagens dos espaços marginalizados uma caracterização distinta. O que in-

teressa, por ora, é diagnosticar o quanto as atitudes despóticas de Carmina Cara de Cu e cia, ao retrocederem no propósito libertário e revitalizarem determinados valores imperialistas, vão mantendo em situação marginal o estofo popular e a cultura original.

O velho e a menina, envolvidos culturalmente pela letra escorregadia do discurso em *itálico*, o discurso da margem, da revolta e do canto de Kianda, representam o contingente populacional ainda oprimido, relegado para um espaço aquém das conquistas pós-coloniais. Enquanto Carmina e João Evangelista obtêm, com uma acentuada facilidade, a sua morada, isto é, o seu lugar no meio de uma sociedade em processo de reconstrução, Kalumbo e Cassandra são alijados desse contato social com a comunidade mascarada. Reduzidos à carência e limitados à providência humana, tais personagens surgem também como moradores da lagoa do Kinaxixi, mas seu processo de acomodação é bastante distinto daquele adotado pela elite angolana.

É justamente nesse espaço que a voz sufocada da cultura endógena se fará ouvir. Logo no início da trama, deparamo-nos com a seguinte descrição: “*Um cântico suave, doloroso, ia nascendo no meio das águas verdes e putrefactas que durante os anos se foram formando ao lado dum edifício em construção no Kinaxixi*” (PEPETELA, 1995, p. 14)<sup>5</sup>. Numa situação de flagrante abandono, este prédio abrigará as faces marginalizadas pelos ditames de uma sociedade “moderna”. Mais adiante, percebe-se que o referido edifício

*(...) já tinha inquilinos, vindos não se sabia de onde. Primeiro, foram os andares de baixo a serem ocupados. Como não tinha paredes completas, puseram cartões e contraplacado. Improvisaram escadas, pois a principal não estava acabada. Um dia apareceu um apartamento iluminado. Tinham feito uma puxada dum poste eléctrico da rua. Mais gente sem abrigo foi atraída pelo prédio. (PEPETELA, 1995, p. 34)*

Vítimas dos interesses escusos defendidos por boa parte dos representantes do governo, os moradores e “arquitetos” da dificultosa construção ilustram uma expectativa diferen-

---

5 O uso do *itálico* remete à grafia destes trechos do romance.

ciada para a sedimentação de uma nova sociedade. A revolta do mito, sufocado por séculos de opressão, alienação e aculturação, ecoa nos ouvidos da menina, símbolo da esperança, de uma crença utópica no futuro:

*(...) no prédio em construção Cassandra contava para velbo Kalumbo a letra completa da canção que finalmente conseguira perceber. Se tratava dum lamento de Kianda, como já tinham previsto anteriormente, que queixava de ter vivido durante séculos em perfeita felicidade na sua lagoa, até que os homens resolveram aterrar a lagoa e puseram cimento e terra e alcatrão por cima, construíram o largo e os edifícios todos à volta. Kianda se sentia abafar, com todo aquele peso em cima, não conseguia nadar, e finalmente se revoltou. E cantou, cantou, até que os prédios caíssem todos, um a um, devagarinho, era esse o desejo de Kianda.*  
(PEPETELA, 1995, p. 109)

Por outro lado, esses homens e mulheres eleitos pelo mito são confrontados com a ideia de liberdade sob o céu cinzento de uma guerra fratricida, de desestabilização. Como já pudemos constatar, a intolerância articulada pelas faces políticas formadas numa Angola recém-liberta leva a disputa de poder para as ruas, através das armas. Antes coligados, quando da necessária união em prol da libertação colonial, tais grupos demonstram não dar conta de sua parte no bolo conquistado.

O sonho de certa elite angolana ver-se inserida – ainda que da forma mais traumática para a cultura e, conseqüentemente, para a sociedade – no cenário da modernização econômica e do progresso tecnológico acaba por ser mais um agravante quando o que está em pauta é a relação entre a comunidade local e seus mitos de formação, resguardados pelos laços mais tradicionais. As leis de “integração econômica” impõem um automatismo dos costumes mais prosaicos e, enquanto prédios – que até mesmo Carmina vê como inadequados – aterram seres mitológicos, fundadores de uma leitura de mundo singular, os olhos do narrador recaem sobre “os restaurantes que abriam todos os dias [considerados como] primeiro sinal da passagem à chamada economia de mercado” (PEPETELA, 1995, p. 20).

Entendendo que a temática nuclear da novela pepeteliana é o descompassado enfrentamento entre “modernidade” e tradição, torna-se necessário, também, apontar como e com que

relevância *Pepetela* se utiliza das formulações do fenômeno insólito/animista, na expectativa de revelar e criticar um estado de ruína, detectado na sociedade angolana. Vale lembrar, nesse sentido, acepções difundidas por Walter Benjamin acerca do devir da construção alegórica, enquanto ilustração crítica da realidade.

(...) A fisionomia alegórica da natureza-história, posta no palco pelo drama, só está verdadeiramente presente como ruína. Como ruína, a história se fundiu sensorialmente com o cenário. Sob essa forma, a história não constitui um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio. Com isso, a alegoria reconhece estar além do belo. As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas. (BENJAMIN, 1984, p. 200)

Apoiada nas ideias do filósofo, Jeanne Marie Gagnebin afirma que a “visão alegórica funda-se sempre sobre a desvalorização do mundo aparente” (GAGNEBIN, 1982, p. 51). Leitora e crítica da obra de Benjamin, essa estudiosa acrescenta que “a visão alegórica não pretende qualquer totalidade, mas instaura-se a partir de fragmentos e ruínas. Ao mesmo tempo, a identidade do sujeito se esfacela, incapaz que é de recolher a significação desses fragmentos” (GAGNEBIN, 1982, p. 50).

O fato de o fenômeno se dar de forma discreta e silenciosa – “Não houve explosão, não houve fragores de tijolos contra ferros, apenas uma ligeira musiquinha de tilintares, como quando o vento bate em cortinas feitas de finas placas de vidro. (...) pessoas [e animais], tudo numa descida não apressada, até chegarem ao chão” (PEPETELA, 1995, p. 10) – indica a necessidade de essa “estranha” realidade, há tempos sufocada, manifestar-se, fazer-se vista e sentida. Expressa-se, ao mesmo tempo, a urgência em se preservarem o contingente humano e os elementos que garantem sua sobrevivência nos tempos de hoje, bem como o reconhecimento do homem não só como principal articulador da realidade de opressão, mas também como aquele que pode vir a recuperar uma atmosfera de respeito e convivência com o “outro”, com o estranho, com o sobrenatural.

Voltando ao romance de *Pepetela*, cabe aqui esclarecer – embora pareça excessivamente óbvio – o porquê das referências às personagens Kalumbo e Cassandra a partir de um estatuto

de seres marginalizados. Como já fora discutido, os projetos dessa Angola pós-independente acabaram por revitalizar uma série de preconceitos difundidos no período colonial, revestidos, agora, pelo ceticismo comunista. Resultado disso foi a gradual marginalização de setores da sociedade angolana que só podiam reconhecer-se a si mesmos com base no resguardo ou na revitalização de seus mitos de formação, incluindo aí o de Kianda.

É interessante atentar para o fato de o “cântico”<sup>6</sup> da divindade começar a emergir do espaço mais próximo ao edifício em construção, um “*prédio de mais de dez andares, cujas obras pararam com a Independência*” (PEPETELA, 1995, p. 14).

Muitos dos projetos que circulavam nos discursos da militância pela libertação de Angola foram abortados. Não se levou adiante o sonho de construir uma Angola – melhor seria dizer Angolas – dos e para os angolanos. O prédio é abandonado pelos dirigentes, mas o povo decide levar a cabo a tarefa de retomar e reconstruir o seu próprio espaço e identidade nacionais. Tanto o prédio de João e Carmina, quanto a arruinada moradia de Kalumbo e Cassandra desabam. Mas o que poderíamos imaginar como o retorno a uma realidade pretérita, fundada na cultura endógena pré-colonial – horizontal e não mais verticalizada – despe-se desse possível radicalismo para retratar, novamente, uma Angola múltipla: enquanto o velho Kalumbo “*voava, cego, feito pássaro*”, João Baptista “agarrava o computador”, tão apaixonado por sua “realidade virtual” que não veria a realidade maravilhosa em seu auge.

Assim como o “regato procurara o seu leito antigo e queria desaguar na baía”, Kianda revelara uma Angola profunda e complexa, ainda em busca de um diálogo com suas autênticas raízes.

---

6 Considere-se a extrema importância da música para as mais diversas sociedades africanas, exercício que remete não só à evocação da vida, mas também à forma de aproximação entre o mundo dos homens e o mundo dos espíritos.

## Referências Bibliográficas

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Benjamin: os cacos da história*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

LOPES, Carlos. *Compasso de espera: o fundamental e o acessório na crise africana*. Col. Textos. Porto: Afrontamento, 1997.

PEPETELA. *O desejo de Kianda*. Lisboa: Dom Quixote, 1995.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Modernidade, identidade e cultura de fronteira. In: ---. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. 7. ed. Porto: Afrontamento, 1999, p. 119 – 137.

SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. Pepetela e o grito melancólico da Kianda. In: ---. *A magia das letras africanas: ensaios escolhidos sobre as literaturas de Angola e Moçambique e alguns outros diálogos*. Rio de Janeiro: ABE Graph Editora/ Barroso Produções Editoriais, 2003, p. 97.



*Resenhas*

# Da oralidade à escrita: o que nos diz *O Jovem Caçador e a Velha Dentuça*

From orality to writing: what it tell us *O jovem caçador e a velha dentuça*

Eduardo Quive<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Jornalista e escritor. Fundador e Director da Revista Literatas. Autor do livro de poesia “Lágrimas da Vida Sorriso da Morte” (Fundac, 2012) e coautor da obra “Brasil e África: Laços Poéticos” (Editora das Letras, 2013). Está envolvido na produção e curadoria de diversos projectos culturais e literários em Moçambique, entre eles como assessor editorial da Ethale Publishing e na coordenação da Semana das Artes. Vive na cidade da Matola, província de Maputo, Moçambique.

---

---

**RESUMO (RESENHA):** MANJATE, Lucílio. O jovem caçador e a velha dentuça. Ilustrações de Brunna Mancuso. Série vozes da África. São Paulo: Kapulana, 2016.

**ABSTRACT (REVIEW):** MANJATE, Lucílio. O jovem caçador e a velha dentuça. Illustration by Brunna Mancuso. Voices of Africa collection. São Paulo: Kapulana, 2016.

**PALAVRAS-CHAVE:** Lucílio Manjate; tradução; oralidade; literatura infantil e juvenil.

**KEYWORDS:** Lucílio Manjate; translation; orality; children's and youth literature.

A tradução<sup>2</sup>, para não dizer transcrição das histórias contadas nas noites, sentados em círculo com uma fogueira, um antigo hábito da tradição africana, onde falar é como autenticar os saberes, é quase o que se lê em maioria das obras do estilo infanto-juvenil do nosso continente, como também se pode notar em muitas das obras da coleção Vozes da África, da editora Kapulana. Em Moçambique, o ditado “ouvir dizer não se escreve” aplica-se no contrário: ouvir dizer escreve-se e reescreve-se: eis o exemplo em *O Jovem Caçador e a Velha Dentuça*, de Lucílio Manjate com ilustrações de Brunna Mancuso (2016).

Porém, não é apenas a tradução pura e simples. É uma recriação de um texto oral, um recontar com as marcas e estilo do autor, utilizando expressivos recursos de linguagem, existentes também na oralidade, mas que no texto escrito são ampliados e reconstruídos de forma literária. Lembramos que a história foi contada ao escritor por sua mãe, a cuja memória ele dedica o livro. Assim, pode compreender-se que o contexto urbano que vive o autor faça-se presente na forma como conta a história, ciente de que o público leitor, maioritariamente desse espaço, teria de colocar-se a imaginar o enredo, o que com as ilustrações vem a fazer uma combinação perfeita.

Essa obra é o retrato da riqueza cultural moçambicana, mas também do que constitui uma forma de ser e estar, dos princípios de vida, das lições que se pretendem transmitir, narrando e cantando, mas sempre fazendo crescer o imaginário das crianças e passando o testemunho das tradições de geração em geração, na informalidade e intimidade da noite.

Ao contar uma história com personagens revestidos de simplicidade de vida, como um caçador, à imagem do quotidiano humilde, rural, que até hoje persiste na paisagem moçambicana, colocando animais em ação e o conflito entre o mal e o bem, que por hábito atraem leitores de palmo e meio.

Por esse caminho, o escritor moçambicano Lucílio Manjate, que não é tipicamente um autor de literatura infantil e juvenil, consegue com a mestria do género bastante exigente,

---

2 Tradução aqui têm os seguintes sentidos: o de transcrição das narrativas orais; o de recriação (no sentido de apropriação do oral pelo escrito com marcas de autoria) e o de transcrição (a partir da ideia do tradutor como recriador, de Ezra Pound); e o de tradução de uma língua tradicional de Moçambique para o português. (Nota dos Editores).

construir um mundo mágico, um conflito que convença os mais pequenos, mas também que inspire, cumpriu um papel não só como escritor, mas ajudando a transcrever as ricas estórias que vão passando de boca em boca sempre com a tendência de acréscimo de conteúdo.

O texto traz para a leitura, um jovem que reconhece a sua maturidade e para alcançar o seu grande objetivo de vida é capaz de enfrentar o maior risco que se pode correr: o de perder a sua própria vida. Há uma transmissão de valores de humanização, de luta e busca por ideais que colocam um maior valor à nossa condição de viventes, típico das heranças culturais que colocam sempre o maior desafio de crescimento para não só convencer a sociedade do seu crescimento, mas honrar a família.

O discurso que dá ao pai e a mãe do Jovem Caçador nos conselhos que lhe dão quando decide enfrentar a grande floresta, coloca a mulher, a mãe do Caçador, num papel importante, por um lado, na educação do filho, e por outro, o de zelar pela sua vida, afinal ao entrar nessa floresta, o único lugar onde habitam belas e sábias donzelas, e por isso, com intenção de casá-las, os homens nunca saem vivos, uma vez que a Velha Dentuça arranca-lhes o coração.

As mulheres, apesar dos homens chefiarem as famílias em sociedades tradicionais, são realmente a alma das famílias, pois apesar de não concordarem com as acções dos filhos, têm de dar-lhes os ensinamentos para enfrentar a vida, seja ela quão difícil for.

Mas os valores dessa obra ainda crescem quando o autor decide atribuir nomes com um significado numa das línguas moçambicanas, neste caso o xi-changana ou então o xi-ronga, ambas faladas nas províncias de Maputo e Gaza, sul de Moçambique. Dumba, quer dizer “Confia”, Luma “Morde”, Kula “Cresce”. E Lucílio Manjate pautou por tratar-lhes assim, colocando o significado dos nomes na acção desses personagens que são, na verdade, os que salvam o seu companheiro, o jovem Caçador, das armadilhas da Velha Dentuça.

Os cães, chamados melhor amigo do homem, e mais ainda de um caçador, são os heróis desta história. Mas diria mais: numa interpretação mais profunda, quem salva o Jovem Caçador é a sua mãe, quem o aconselhou a levar os seus cães e ainda mais, pediu aos seus antepassados que o amparassem durante essa aventura, quão significado estes seres para além de nós tem no quotidiano dos vivos, segundo as nossas crenças.

A mãe, os cães, os antepassados são os maiores protagonistas para mudar a história desse lugar em que os homens nunca saíam vivos. E contados com essa mestria, a riqueza da

oralidade moçambicana, mas com grande mérito dos contadores desta estória, no caso, Lucílio Manjate o autor do texto e Brunna Mancuso, a ilustradora, esta última que soube representar como vivente desse mundo fantástico contado em livro.

A aposta em contar histórias de outro lugar, de Moçambique para o Brasil, há o risco de as diferenças culturais, sobretudo do tradicional, como sugerem os enredos destas histórias e até as palavras, os nomes dos lugares, perturbarem o leitor brasileiro, facto que já vem acautelado, ao colocar de forma criativa e quase intervalado com os momentos mais animados do conto o que ao invés de constituir um entrave, é antes mais um desafio para quem lê. Notar que uma edição brasileira de um conto moçambicano não altera em nada o contexto local da história, deve ser celebrado, como um contributo para que se conheçam as culturas como realmente são através do mundo mágico.

## Referência Bibliográfica

MANJATE, Lucílio. *O jovem caçador e a velha dentuça*. Ilustrações de Bunna Mancuso. Série Vozes da África. São Paulo: Kapulana, 2016

# Uma leitura de *Os contos de Ukamba Kimba* de João-Maria Vilanova

A Reading of *Os contos de Ukamba Kimba* by  
João-Maria Vilanova

Leonardo Barros Medeiros<sup>1</sup>

---

1 Leonardo Barros Medeiros é graduado em Letras pela Universidade Católica de Petrópolis com mestrado em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e doutorando em Literatura Brasileira, com bolsa CAPES, na Universidade de Coimbra. Foi Professor Assistente Convidado de Literatura Brasileira na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, foi professor substituto de Literatura Brasileira na Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro e é, junto com Marcos Pasche, organizador do livro de ensaios *Hoje é dia de hoje em dia: literatura brasileira da primeira década do século XXI*.

---

---

**RESUMO (RESENHA):** VILANOVA, João-Maria. *Os contos de Ukamba Kimba*. Vila Nova de Cerveira: Nóssomos, 2013.

**ABSTRACT (REVIEW):** VILANOVA, João-Maria. *Os contos de Ukamba Kimba*. Vila Nova de Cerveira: Nóssomos, 2013.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura Africana; João-Maria Vilanova; Contos

**KEYWORDS:** African Literature; João-Maria Vilanova; Short Story

*a pedra dá à frase seu grão mais vivo:  
obstrui a leitura fluviante, flutual,  
açula a atenção, isca-a com o risco.*

**João Cabral de Melo Neto**

Uma das formas de se estruturar a literatura poderia ser a partir do enfoque de suas relações com a violência. Podemos elencar inúmeras ocorrências em que esse *leitmotiv* é abordado a partir de uma prévia leitura dos trabalhos dos historiadores literários e críticos. Os vinte e quatro minicontos de João-Maria Vilanova, reunidos em 2013 sob o título de *Os contos de Ukamba Kimba* e organizados por Pires Laranjeira e Lola Xavier, são narrativas que representam as relações sociais de forma crua e direta em concisos relatos. Seja pelo trabalho realizado com a linguagem, numa língua mestiça e bem próxima da oralidade, seja pela construção narrativa, numa espécie de denúncia das mazelas, a obra é repleta de elementos que evocam a estética naturalista do século XIX, ressignificando algumas características na adaptação para a realidade contemporânea.

Zoomorfismos, violência, fatalismo, exploração, ambição desmedida, diferenciação social, miséria, criminalidade e oralidade são algumas temáticas dos contos que, numa espécie de fotografia da realidade, apresentam-se objetivamente como um documento humano, denunciando uma realidade feroz e agressiva.

O conto *A penitência* é um dos exemplos da zoomorfização física e moral dos personagens. Nesse relato o protagonista, para expiar seus pecados, ara a terra como se fosse gado:

(...) colocar-te no pescoço a canga que era para os bois e por-te a lavar e aí está como eu Pascoal Mukapa de 45 anos natural de Danji-ia-Manha pai de três filhos lavrei com canga de boi a dura terra da granja sob a fornalha do sol esse dia e mais o outro e mais parte do outro (...) (VILANOVA, 2013, p. 13).

O texto é encimado por um versículo do evangelho de Mateus, pertencente ao famoso sermão da montanha, que, entre outras coisas, aborda a questão da aquisição da humanidade e da verdadeira libertação do homem. Essa evidente alusão aponta, ironicamente, para o fal-

so cristianismo do clérigo que submete seus fiéis ao trabalho escravo, desumanizando-os ao castigá-los como prisioneiros.

Narrado em primeira pessoa, o conto é uma espécie de diálogo entre o Pascoal e outro personagem que deverá realizar a mesma atividade punitiva. A narrativa é construída como uma espécie de confissão. Percebemos essa analogia por meio da estrutura do conto, ou seja, a construção textual é realizada somente em um parágrafo, sem vírgulas ou qualquer outra pontuação, provocando uma sensação de acelerado desabafo. Outra marca de oralidade presente nesse conto dá-se pela inserção de palavras e sintagmas que simulam o linguajar despreocupado com a fala culta, como por exemplo: “camião”, “esse dia e mais o outro e mais parte do outro”.

A zoomorfização também é patente no conto *O cão*, em que essa manifestação temática é notável desde o título. Ao contrário do conto anterior, aqui ela é condicionada diretamente pela relação patrão\empregado:

Se tu comeu comida de cão junto com os demais meus cães tu deve saber ladrar como um cão. E ladrei. E tu deve saber andar de quatro como cão. E andei. E tu deve saber guardar como cão minha roça de café aí desses turras ordinários que na escuriza da noite cerrada ma querem receber. Tirar. E guardei (VILANOVA, 2013, p. 32).

A degradação da condição humana chega ao ápice quando o latifundiário, ao tentar humilhar fisicamente o protagonista, é atacado e morre com uma mordida no pescoço. O caráter animalesco é confirmado pelo atestado de óbito do patrão: “mordedura infecciosa de animal não identificado que tudo indica ser cão”. A metamorfose que sucede ao protagonista, transformando-o em fera, que se defende diante de qualquer ameaça, denuncia a perversidade da natureza a que são submetidos alguns trabalhadores. Essa descrição estreita e objetiva, nua e fria causa um impacto na leitura, colocando os leitores parcamente cientes da realidade, fazendo-os experimentar, por meio do relato, um pouco da dor alheia.

Também utilizando um fragmento bíblico como epígrafe, o conto *a pacificação* descreve o olhar do narrador em primeira pessoa ao entrar em sua vila após ela ser atacada impiedosamente e ser destruída pelo fogo:

Depois que passou esse clarão que cegava nós descemo aí em nosso vale  
honga xana ou baixa-grande de seu nome que no antigamente era verde (...)  
(VILANOVA, 2013, p. 14).

Após presenciar a distância a barbárie, o narrador retorna à vila e encontra os corpos carbonizados de seus familiares e vizinhos na destruição total da vila: “nas casa de pau-a-pique devastada sua negra pele todos dormindo tranquilamente na paz”. Philippe Ariès, sobre a sensação do testemunho diante da finitude, diz que:

Naturalmente, a expressão da dor dos sobreviventes é devida a uma intolerância nova com a separação. Mas não é somente diante da cabeceira dos agonizantes e da lembrança dos desaparecidos que se fica perturbado. A simples ideia de morte comove (ARIÈS, 1977, p. 43).

Essa comoção fica evidente nas recordações do protagonista do seu lugar e dos seus habitantes. A epígrafe, retirada do livro do apocalipse, está inserida no relato da abertura do último selo exatamente após o toque da quinta trombeta que é precedido por um silêncio de espera, tal qual o narrador vivencia ao observar o extermínio. A metáfora do sétimo selo significa que todos os segredos já foram revelados e que não há mais nada para ser desvendado.

Ainda nessa passagem do livro do apocalipse, ocorre uma grande mudança: o incenso que era utilizado para amenizar o odor da gordura dos queimados em holocaustos antigos não será mais usado como símbolo de sacrifício, mas sim do verdadeiro testemunho. Esse sentido também está presente no conto de Vilanova, que apresentava vinte e duas versões no espólio, quando o narrador, sobrevivente do atentado, presencia a transformação em ruínas de sua história e permanece para que:

assim pacifiquemos essa terra rapidamente-e-em-força para que nossa querida civilização do espírito e da concórdia ela dure ela perdure ela não acabe jamais nunca nunca jamais amen (VILANOVA, 2013, p. 14).

Percebemos que a escolha pela epígrafe, tal qual nos outros contos, não foi aleatória e oferece uma das chaves de interpretação da narrativa. A águia nos relatos bíblicos simboliza a imagem do anjo mensageiro ou está ligada aos animais que buscam os cadáveres depois da batalha. Percebemos que essa última simbologia está fortemente atrelada aos relatos nos livros de Habacuc, Mateus e Lucas. Dessa forma, o conto realiza uma leitura do relato bíblico por meio de uma vertente intertextual, adaptando-o para uma nova realidade e ressignificando os símbolos apocalípticos.

Essa vertente adotada por Vilanova, que é anti-idealista e opta por apresentar o episódio em uma perspectiva objetiva, direta e sucinta, carrega em si características diretamente ligadas à estética naturalista do século XIX. Um dos argumentos do naturalismo científico consistia em declarar que só devemos acreditar naquilo que é demonstrável, ou seja, naquilo que é cientificamente comprovável. Em *Antonica e a queixa*, percebemos claramente essa tendência. No breve relato, após realizar uma denúncia de estupro para as autoridades, Antonica é novamente abusada com a justificativa de comprovação do primeiro ato de violência: “quero ver bem” (VILANOVA, 2013, p. 21).

O conto é narrado em apenas um parágrafo, sem nenhum sinal de pontuação ou pausa, como se fosse uma exposição da própria vítima que, ao descrever sua memória do assédio, recorda as sensações de opressão, de medo, de angústia, de violência, de impotência e de náusea. A construção é tão concisa e bem elaborada que chega a causar efeitos repugnantes no leitor.

Essa orientação, que pretende buscar um ponto de vista sem construções idealizadas da realidade, tende a ser uma postura que reverbera as bases filosóficas naturalistas. Os fatos vivenciados pelos narradores protagonistas são expostos na narrativa em uma orientação anti-romântica em busca de efeito verossímil e de denúncia do código social vigente, criticando o espaço da ideologia dominante.

Em *A caixa de Takula*, João-Maria Vilanova traz a temática da violência por meio do enredo, que apresenta a profanação do corpo que quatro companheiros carregavam para a realização dos ritos funerários. A decapitação é uma tentativa de silenciar o voz do povo que clama por justiça:

Ah bom faz o volunta (e cospe o palito) cortemos-lhe a cabeça para que ela não pregue mais a subversão no seio do povo e todos grandes e pequenos possamos todos no respeito da lei e na ordem do governo viver em paz (VILANOVA, 2013, p. 16).

*Chicote de Ximba*, em que os senhores da terra castigam os empregados moral e fisicamente, traz mais uma vez a temática apresentada por outra vertente:

Quando que o senhor da terra ele chegou no posto o outro junto com o sipaio aí tava trazido quê mesmo pendurado entre dois servos fiéis os pés as mãos atados no pau da mutala-tete suspenso qual se um nunce. (...)

E toda a noite nas costa do outro vuim-vuim chicote ele cantou katé de manhã. Aí suado cansado d'arrear esse simpaio cai pró meio do chão pronto tava morto (VILANOVA, 2013, p. 25).

A degradação humana e as negligências da sociedade são alimentos para que a violência exerça soberania entre os menos favorecidos. Dessa forma, a violência exerce um papel importante no interior das narrativas, pois a ação violenta é um componente estruturante da escrita, operando como um elemento de caracterização do personagem e, também, definindo o desfecho da trama, suas tensões e conflitos. João-Maria Vilanova, ao explorar a violência nos contos, traz ao corpo textual maior verossimilhança ao que é narrado. De tal forma que a violência decorre das várias formas de poder a que os personagens são submetidos por aqueles que se julgam superiores.

Nessas duas dúzias de minicontos, percebemos que o solo amigo, significado de Ukamba Kimba, não é tão amistoso assim. Há, na tessitura textual, um verdadeiro choque com a realidade fictícia engendrada por Vilanova. Uma linguagem contida, concreta e refletida em que, por meio de construções elaboradas com o intuito de aproximação da oralidade e pela precisão da seleção dos vocábulos, apresenta a dilacerante existência, oferecendo à narrativa um caráter objetivo com densa dimensão estética.

## Referências Bibliográficas

ARIÈS, Philippe. *A história da morte no ocidente*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

VILANOVA, João-Maria. *Os contos de Ukamba Kimba*. Vila Nova de Cerveira: Nóssomos, 2013.

# Luís Bernardo Honwana, imobilidade e violência sob o olhar infantil

Luís Bernardo Honwana, immobility and violence in  
the perspective of children

Marana Borges<sup>1</sup>

---

1 Formada em Jornalismo pela Universidade de São Paulo, mestre em Teoria da Literatura pela Universidade de Lisboa e doutoranda pela mesma instituição. Atualmente é pesquisadora residente no Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), em Paris.

---

---

**RESENHA:** HONWANA, Luís Bernardo. *Nós matamos o cão tinhoso!* Série Vozes da África. São Paulo: Kapulana, 2017.

**RESUMO:** O livro de contos *Nós matamos o Cão Tinhoso!*, de Luís Bernardo Honwana, publicado em 1964, foi um marco na literatura contemporânea de Moçambique. Nesta resenha, analiso a segunda edição brasileira da obra, que inclui mais um conto (“Rosita, até morrer”). Proponho uma leitura dos contos que leve em consideração o olhar infantil sobre a violência e o conseqüente desconcerto causado no leitor. A impossibilidade de dar sentido à violência impede os personagens de se rebelarem contra o arbítrio colonial.

**PALAVRAS-CHAVE:** Honwana; Nós matamos o Cão Tinhoso!; colonialismo; literatura moçambicana; Rosita.

**ABSTRACT:** The short stories collection *We killed Mangy Dog and other Mozambique stories* (1964), by Luís Bernardo Honwana, was a turning point in contemporary Mozambican literature. In this review, I analyse the second edition published in Brazil, which includes an extra short story called “Rosita, until death”. I consider the children view of violence and its consequent bewilderment caused in the reader. I also argue that the impossibility to provide meaning to the violence prevents the characters from rising against colonial authority.

**KEYWORDS:** Honwana; *We killed Mangy Dog and other Mozambique stories*; colonialism; Mozambican literature; Rosita.

*Nós matamos o cão tinhoso!* É assim o título do livro que consagrou o moçambicano Luís Bernardo Honwana aos vinte e dois anos. Moçambique era colônia e Honwana, um militante da FRELIMO (Frente pela Libertação de Moçambique). Estávamos em 1964, o mesmo ano em que se iniciaria a luta anticolonial e em que o jovem escritor seria preso por suas atividades políticas. A única obra de ficção de Honwana foi um marco na sociedade intelectual de Moçambique e de vários outros países africanos. Não somente por ser considerada o segundo livro ficcional da literatura moçambicana – depois de *Godido e outros contos* (1952), de João Dias: foi eleito um dos cem melhores livros africanos do século XX pela Zimbabwe International Book Fair, elogiado por José Craveirinha e exerceu influência em muitas gerações de escritores. Não é pouca coisa. Ainda assim, permaneceria longe das livrarias e bibliotecas brasileiras, não fosse o esforço da Editora Kapulana em editar pela segunda vez a obra no Brasil. A primeira edição data de 1980.<sup>2</sup>

Os críticos são unânimes em enxergar em Honwana um escritor engajado a denunciar o colonialismo. O leitor deve saber que, se assim o é, Honwana fá-lo do melhor modo: com nuances, elipses, alusões, metáforas – enfim, recursos da boa literatura.

O título do livro é uma sentença. Lá há tudo: o sujeito, o predicado com seu verbo. À primeira leitura, parece um tanto longo, rocambolesco, sobretudo para quem desconhece o adjetivo “tinhoso” e, por isso, tarda a entender o objeto direto da frase. Ou, em outras palavras, a vítima: um cão sarnento.

O título é uma denúncia. Ficamos a saber que o cão está morto. Atenção: não é morte morrida, mas morte matada. É assassinato. O cão com seus olhos azuis, “a olhar como uma pessoa a pedir qualquer coisa sem querer dizer”, esse cão que atravessa todo o conto sendo evitado pelas pessoas ao mesmo tempo em que as evita – mataram-no.

A ambiguidade do cão oscila de modo a que matá-lo seja ao mesmo tempo um crime e um fator atenuante. Ora, se atirar em um cão, animal indefeso e doméstico por excelência,

---

2 A obra compôs o quarto volume da coleção “Autores Africanos”, da Editora Ática, idealizada pelo sociólogo, professor e pesquisador brasileiro Fernando Mourão, também criador do CEA – Centro de Estudos Africanos da Universidade de São Paulo.

é hediondo, a vítima nesse caso é um cão doente e sem dono que arrasta suas chagas pela vila. Sua pele é velha, coberta de cicatrizes, parecia causar repugnância até mesmo em outros cães. Enfim, “um cão feio” (HONWANA, 2017, p. 13). Um pária. Matá-lo é portanto uma questão de higiene e, no limite, de coesão social.

Pior que suas feridas são seus olhos. Olhos que o humanizam. Ao mesmo tempo, tão grandes que metem medo, segundo o menino narrador. Mas não nos deixemos enganar: medo aqui é ver-se refletido. O olhar do cão causa pena, e a pena, culpa. Ninguém gosta de saber-se responsável pela dor alheia, muito menos quando a dor tem o rosto feio: o horror de ver as “moscas a comer-lhe as crostas das feridas” (idem). Quem manda matá-lo e quem obedece sabe: as chagas do cão são culpa de quem não lhe cuida.

O título é uma confissão: o narrador e seus comparsas o mataram. É um assassinato feito em grupo. “É uma coisa de malta, mesmo de malta” (HONWANA, 2017, p. 25). Para a turma de meninos de que faz parte o narrador, o título não nos obriga à empatia: são culpados. Afinal, foram eles, esses meninos, que o mataram. Mas logo se nos aparece à frente outro problema: os assassinos eram apenas crianças.

Por que não desculpar o narrador? Seu corpo de menino está em todas as partes da narração: na facilidade como acredita que o cão era um sobrevivente da bomba atômica no Japão, na vergonha em expressar aos amigos a empatia que sente pelo animal, na simplicidade da linguagem, na repetição de palavras e frases, em como explicita com pormenores aquilo que, para os adultos, já está subentendido. Talvez pudéssemos adicionar que a infância também está na obediência com que a personagem empreende a função que lhe é imposta – matar.

A infância, contudo, não basta para desculpar o crime.

O título é uma acusação: mais que saber da morte de um cão, interessa apontar o dedo. Os culpados sobrepõem-se à vítima. A lista é longa e, quanto mais detalhada, mais cruel e absurda ela se torna; também mais claramente reproduz a hierarquia social: o Senhor Administrador pedira a cabeça do cão; o Duarte da Veterinária foi o encarregado de executá-lo, mas preferiu transferir a outrem o serviço sujo; coagiu as crianças, que cumpriram a tarefa.

O sujeito do título estende-se à toda a comunidade. Em ‘nós’ cabem muitos nomes, mais do que os citados. Com ponto de exclamação, o título é tiro e lápide: nós matamos! Nele está todo o sistema colonial arbitrário que permite a uma motivação pueril e pessoal provo-

car um assassinato. Fica-se a saber que o Senhor Administrador, após perder uma partida de cartas, teria passado tanta vergonha em público que, para mostrar seu poder, decidiu mandar matar o cachorro. Vingam-se de seu próprio azar escolhendo um alvo fraco. Em ‘nós’ também está o adulto que abusa do poder como resposta ao abuso que ele próprio sofreu. É o Doutor que aproveita-se da obediência das crianças para recrutá-las.

O cão está morto, e passaremos o conto a postergar esse momento, incrédulos diante do grupo de meninos que, antes de se lhes nascerem o bigode, já sabem portar uma Ponto 22 de Um Tiro. Honwana prefere mostrar o que alguns leitores preferiam ver como alusão: o grande dia, o tiroteio, a fumaça. A descrição do assassinio é feita com grande pompa, e o desfecho do conto se prolonga ainda mais um pouco, com uma repentina (e talvez por isso pouco convincente) volta à normalidade e à sala de aula.

“Nós matamos o Cão Tinhoso!” é certamente a narrativa mais bem lograda do volume de sete contos, e creio ser acertado buscar nela a unidade da obra. Ali se concentra uma das estratégias mais interessantes do livro: o desconcerto do leitor com o modo como a violência física e psicológica é percebida pelo olhar infantil; desconcerto esse também vivido pelas próprias personagens, que não chegam no entanto a compreender a profunda dimensão social da violência a que se submetem e que reproduzem. Protagonistas e narradores, mesmo quando adultos, compartilham sempre uma postura desarmada, por vezes ingênua, frequentemente poética face à realidade.

A violência não é apenas de socos e espingardas. Em Honwana, até a natureza é violenta – as rolas devoram as plantações de milho; o sol do meio-dia devasta os corpos e turva a vista; a cobra mata um cachorro e esse simples acontecimento poderá arruinar o pai da família. A violência está em todas partes: motivada pela classe, gênero, origem, cor, língua. É opressão social e pobreza. Mostra sua força ao instalar-se no seio das relações familiares. Vamos encontrá-la na descrição exaustiva de uma casa feita no conto “Inventário de imóveis e jacentes”, revelando na banalidade de colchões e paredes a claustrofobia e falta de espaço – o que inclui uma definição de ‘corredor’ tão infantil quanto perfeita: “Acho que por lá passamos sempre que vamos de uma divisão para a outra” (HONWANA, 2017, p. 53).

Como responder à violência? O pai que perde a filha para a prostituição, o trabalhador que perde suas terras férteis para o Estado, a mãe que, para sanar a fome do filho, só pode lhe

oferecer chá. A resposta à violência é a imobilidade. Junto ao desconcerto do olhar infantil, ela é outro elemento que dá força à escrita de Honwana. Aqui, imobilidade social e de ação vêm juntas. A rebeldia implode nos pulmões, nunca o suficientemente forte para o grito. Gera-se uma tensão que nenhum personagem pode resolver e da qual ninguém consegue escapar.

O insolúvel, penso, tem a ver com o fato de que as personagens sequer conseguem elaborar pela linguagem as razões da violência. Ou, quando o fazem, deparam-se a seguir com algum interdito que lhes impede de fortalecer e partilhar essa linguagem. A violência segue sem ser entendida e, por isso, sem ser desmantelada. Engolem-na. Engolem-na e ensinam a engoli-la. A exemplo de um pai trabalhador que, ameaçado por um português a pagar-lhe uma indenização arbitrária, o insulta em voz alta – mas somente depois do alçóir ir embora.

– Filho da mãe!

Aproximei-me dele e puxei-lhe a manga do casaco:

– Papá, por que é que não disseste isso à frente dele?

Não me respondeu (HONWANA, 2017, p. 102).

Se lembrarmos do título do livro, poderíamos questionar se a imobilidade a que me refiro realmente funciona como elemento estruturador da narração. Afinal, os meninos pegaram em armas e mataram o Cão Tinhoso. Mas fizeram-no a muito custo. Quim, o líder do grupo, ordena repetidas vezes que o narrador seja o primeiro a atirar no cão. Sem sucesso. Depois conta até três e espera uma ação coletiva. Sem sucesso. Com muito esforço, convence os seus colegas, e todos atiram no cão. Há uma tentativa de compreender o absurdo do assassinio: buscam-se justificativas, todas aquelas que respaldem a hierarquia e desresponsabilizem os meninos enquanto autores do crime. No fim das contas, o narrador, a quem lhe chamam de “preto de um raio”, não consegue desobedecer. Ele atira no cão, sim, mas sua imobilidade é não reagir ao abuso. A rebeldia permanece latente, e a única coisa que rebenta é a pólvora, a obediência.

Outros exemplos não faltam. O velho Madala, dobrado durante horas sobre o ventre enquanto retira ervas daninhas do chão, é incapaz de queixar-se ou erguer-se, à espera de que o capataz dê sinal para a pausa do almoço. Apenas depois estende “o olhar em volta, sentindo

um certo prazer em magoar a vista nos pedaços de sol que saltavam das folhas lisas do milho” (“Dina”, p. 62). É o caso também do jovem adulto que volta à casa tremendo, após ser golpeado na rua<sup>3</sup>. A muito custo, tenta explicar à mãe o que lhe aconteceu: “(...) eles bateram-me. (...) E tudo cai, cai de repente com barulho aqui dentro, e cai e cai e cai...” (HONWANA, 2017, p. 85). A mãe simplesmente não entende. Para sobreviver, não pode entender. Ambos precisam seguir imóveis. Calados: “Ficamos silenciosos os dois, e de tal maneira estávamos abraçados que não sabia se era realmente ela que tremia” (idem).

A língua na qual se poderia elaborar o sentido da violência traz em si a herança do colonizador. Aliás, os contos de Honwana são todos escritos em português, embora integrem termos de outras línguas; são poucos, mas muito significativos se pensarmos no contexto de luta anticolonial: há palavras em ronga e referências à changana (ambas faladas em Moçambique) e à swazi (falada na Suazilândia e África do Sul).

É a impossibilidade de transformar a violência sofrida em verbo – o verbo indica ação – e ter essa linguagem partilhada e reconhecida pela comunidade que desembocará em “Rosita, até morrer”. Publicado por primeira vez em Coimbra em 1971, o conto foi incluído na nova edição da *Kapulana*. Rosita dita a outrem uma carta ao amado que foi embora. A carta está em português, dando indícios de que o amado seria um “assimilado”<sup>4</sup>. Uma das passagens torna isso mais claro: “Você vai pruguntar as pessoa que anda aqui a falar assim: Ó! Manuel tem esta nossa pele mas agora é branco, comprou ser branco nos papel, esquenceu os vovô dele que

---

3 Provavelmente eram homens a serviço do Estado colonial português, os chamados cipaios (soldados).

4 Assimilado era todo aquele que aderiu ao Estatuto do Indigenato ou Estatuto do Assimilado, uma formulação política e jurídica do Estado Colonial Português, aplicado em Angola e Moçambique em 1926 (durou até 1961), prevendo um *status* de “cidadão português” para o autóctone dessas colônias. O Estatuto estabelecia rigorosas exigências e condições ao postulante: renunciar à sua língua materna, à sua cultura, à sua religião e ao seu próprio nome, aderindo ao modo de vida europeu (nome, língua, cultura, educação, religião, vestuário, comportamento etc.). Os assimilados continuaram a ser discriminados racial, social e economicamente e considerados cidadãos de segunda classe. Para quem se interessar pelo assunto, há vasta bibliografia, por exemplo: HERNANDEZ, Leila Maria Gonçalves Leite. *A África na sala de aula – visita à história contemporânea*. 4 ed. São Paulo: Selo Negro, 2012.

morreu, esqueceu filha dele que nasceu, esqueceu terra, esqueceu tudo” (HONWANA, 2017, p. 140).

A carta escrita por uma pessoa, em nome de outra, é emblemática nos países ou regiões de elevado nível de analfabetismo<sup>5</sup>. Há uma solidariedade por intermédio da escrita e da leitura. Em “Rosita”, a carta escrita por alguém que conhecia rudimentos do português, e ditada pela protagonista, coloca em evidência a interdição a um bem cultural e de ascensão social que é a alfabetização e o domínio da língua.

O conto evoca “Mamana Fanisse”, de José Craveirinha, em que a protagonista, analfabeta, recebe uma carta e a leva ao português para que ele lhe lesse. Era a notícia da morte de seu marido nas minas da África do Sul, ditas de forma sintética e dura: “Morreu um homem chamado Matolo, lá na mina...” (CRAVEIRINHA, 1997, p. 76).

Em “Rosita”, a comunicação vai em sentido contrário: a mulher dita a carta para um tal Chico Mandlate, de quem não sabemos a origem, mas que tem uma atenção maior para com a protagonista do que o português do conto de Craveirinha, indiciando-nos tratar-se de um africano como ela (aliás, o próprio nome o indica). O único português mencionado é Oliveira, proprietário do ônibus. Há uma rede de solidariedade perceptível em torno do convite que Rosa faz ao amado, e que expõe também um mosaico da formação étnica de Moçambique<sup>6</sup>: o motorista do ônibus, Mohano (da cantina; tratar-se-ia de alguém de origem indiana, a julgar pelo nome) e o próprio Chico Mandlate (provavelmente origem machope).

Em ambos os contos, a escrita e a leitura são interditas às protagonistas e são mediadas pela voz masculina, ora do colonizador, ora talvez de um colonizado. Isso mostra a violência

---

5 Embora as taxas de analfabetismo não fossem sistematicamente calculadas e divulgadas, estima-se que em 1975, ano da independência, elas eram da ordem de 93% (fonte: UNESCO Moçambique); daí supor que, à época em que o livro foi publicado, elas fossem ainda maiores. Ver:

[https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000246143\\_por](https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000246143_por) (consultado em 10.12.2018)

6 A formação étnica e cultural de Moçambique conta com comunidades de bantus, árabes, indianos e europeus, entre outras culturas. Para saber mais, consultar SILIYA, Carlos Jorge. *Ensaio sobre a cultura em Moçambique*. Maputo: Edição do autor/Cooperação Suíça em Moçambique, 1996.

simbólica do processo colonial e o alijamento da mulher. Rosita, entretanto, mesmo tendo sido abandonada grávida, não perde a esperança nem o amor: “Sou eu Rosa de teu coração que manda esta carta para teu coração” (HONWANA, 2017, p. 140).

O texto reproduz (e à exaustão) os desvios gramaticais da norma culta portuguesa. Cria uma poética do erro e marca um fosso radical entre a ignorância da língua e os malabarismos para comunicar o amor (e a dor) pela escrita. Esse tratamento da linguagem é ao mesmo tempo político e poético. A língua, somente do avesso, pode dar algum poder ao enunciador: o poder de comunicar um sentimento privado.

Rosita é uma mulher que espera. À semelhança dos demais personagens de Honwana, ela está imóvel. Mas nem tanto. Tem força para dizer. Por isso, qualquer coisa de diferente acontece aqui: Rosita, se apropriando de uma língua que não parece ser sua e com a qual pena para descrever o tamanho do amor, tenta romper o silêncio que atravessa a obra *Nós matamos o Cão Tinboso!*, silêncio que só as balas das espingardas conseguem quebrar, e que o título vem, ao modo de um tiro, denunciar, acusar, confessar.

## Referências Bibliográficas

CRAVEIRINHA, José. “Mamana Fanisse”. In: *Hamina e outros contos*. 2. ed. Lisboa: Caminho, 1997, p. 69-79.

DIAS, João. *Godido e outros contos*. Reprodução da 1 ed. Lisboa: Casa dos Estudantes do Império/Seção de Moçambique, 1952. Lisboa: Semanário Sol, Encarte, 2014.

HONWANA, Luís Bernardo. “Rosita, até morrer”. In: *Vértice*, v. XXXI, n. 3312-32, ago-set, 1971. Coimbra, Portugal.

HONWANA, Luís Bernardo. *Nós matamos o cão tinboso!*. 1 ed. Série Autores Africanos-4. São Paulo: Ática, 1980.

HONWANA, Luís Bernardo. *Nós matamos o Cão Tinboso!* Série Vozes da África. São Paulo: Kapulana, 2017.

# ***O Pátio das Sombras: a representação da morte na releitura de Mia Couto.***

***O Pátio das Sombras: the representation of death in  
the re-reading of Mia Couto.***

**Regina Célia Ruiz<sup>1</sup>**

---

<sup>1</sup> Doutoranda pelo Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da FFLCH-USP.

---

---

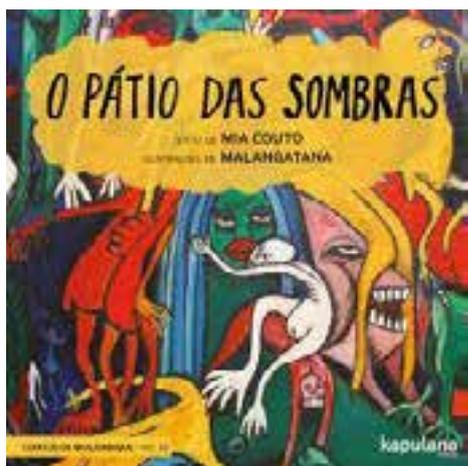
**RESUMO (RESENHA):** COUTO, Mia. O pátio das sombras. Ilustrações de Malangatana, vol. 10. In: Contos de Moçambique, São Paulo: Kapulana, 2018.

**ABSTRACT (REVIEW):** COUTO, Mia. O pátio das sombras. Ilustrações de Malangatana, vol. 10. In: Contos de Moçambique, São Paulo: Kapulana, 2018.

**PALAVRAS-CHAVE:** Moçambique; Tradição oral; Morte, Cultura maconde, Mia Couto, Malangatana.

**KEYWORDS:** Mozambique; Oral tradition; Death, Maconde Culture, Mia Couto, Malangatana.

Desde 2016, a editora Kapulana vem lançando a série Contos de Moçambique. Uma coletânea que nasceu em parceria com a Escola Portuguesa de Moçambique e a Fundació Contes pel Món, de Barcelona, Espanha. São histórias recontadas por renomados escritores e ilustradores de diversas expressões artísticas. Os livros trazem, para o imaginário infantil, as riquezas e conhecimentos da cultura africana da região moçambicana.



A cultura de um povo é vista pela transmissão de sua história. O povo africano possui a marca das tradições, o culto ao sagrado, o respeito aos antepassados e ao mundo espiritual. Um dos pontos de tensão entre culturas e disparador de mistérios e crenças é a morte. Para algumas crenças, é o fim absoluto; para outras, uma passagem; para o povo maconde, de onde se originou a narrativa “O Pátio das Sombras”, os mortos descansam na terra e por ela caminham. Mas, nas palavras de Mia Couto, há uma condição para que os vivos possam estar rodeados pelos que já se foram: “os mortos, quando lembrados, não chegam nunca a morrer” (COUTO, 2018, p.20), e é sobre essa lembrança que trata “O Pátio das Sombras”, o 10º volume da coletânea. As narrativas conhecidas por meio da tradição oral são elementos de fundamental importância na reconstituição e reconhecimento de especificidades históricas do continente africano. São as histórias transmitidas por gerações que trazem a cultura, os ensinamentos, as crenças de um povo.

“O Pátio das Sombras” é uma reescrita de um conto moçambicano originário dos macondes, grupo étnico bantu, do nordeste de Moçambique. O texto foi escrito por Mia Couto, autor consagrado moçambicano, traduzido em mais de 30 idiomas e com importantes prêmios nacionais e internacionais. As ilustrações ficaram por conta de um dos mais importantes artistas de Moçambique, Malangatana.

A narrativa traz a história de uma família que mora em uma aldeia e vive do trabalho do campo. Um dia, ao sair para trabalhar, um dos netos chama a avó para ir junto. E a mulher diz que não vai, pois “sente muito a cabeça”. Antes que o garoto se afaste, a avó percebe que ele está usando a pulseira do pai, homem que havia morrido há tempos.

E assim, vamos adentrando nessa narrativa com indicações importantes sobre o que está por vir. O espaço do campo, onde se passa a narrativa; a figura da mulher idosa, marca dos ensinamentos africanos quando se fala de tradição oral. Lembramos dos mais velhos como detentores de sabedoria, com a missão de transmitir conhecimentos aos mais jovens e prepará-los para o mundo. Há, também, a presença da morte, representada pela pulseira que era do pai do garoto: “Um arrepio atravessou o menino. Há muito que o pai tinha morrido. Esse arrepio o fez repensar. E ele estendeu o pulso para que a avó lhe retirasse o enfeite.” (COUTO, 2018, p. 7).

A família sai para o campo, deixando a avó. Durante o dia, ouvem barulhos que vêm da região da casa. Parecia uma festa, uma comemoração. O garoto é enviado para ver o que estava acontecendo, mas encontra a avó sozinha, no mesmo lugar. No dia seguinte, aconteceu a mesma coisa, até que a avó lhe confessa que

os filhos mortos moravam vivos dentro de sua cabeça. À medida que os filhos iam morrendo, a cabeça começava a tornar-se muito grande. E começou-lhe a pesar muito. Foi a partir daquele momento que deixou de poder sair de casa. Quando ela ficava só, os habitantes da sua cabeça eclodiam: raparigas, mulheres com filhos, homens, rapazes. E festejavam a vida no pátio de casa. A bem dizer, o mundo inteiro se transformava no terreiro de sua casa. (COUTO, 2018, p. 14)

A passagem deixa em aberto os possíveis questionamentos sobre a morte. Como quem já morreu pode voltar a existir? Como podem se alegrar, festejar e estar ao redor dos vivos? Aborda-se, aqui, o mistério da morte envolvendo culturas, crenças e religiões.

Na visão africana, o homem morre sempre no interior da comunidade e os que continuam a viver sobre a terra, vivem a união com os seus mortos, assim, a morte não é o fim de tudo. É só uma passagem deste mundo ao outro mundo invisível. Os mortos não estão mortos, mas continuam a viver num outro mundo em relação com o nosso mundo. (MESSIAS, 2008, p.112).

Nas culturas moçambicanas, em geral, a morte é vista como continuidade da vida. Os mortos são seres espirituais, mas podem se locomover e conviver com os vivos, sempre objetivando a harmonia.

A narrativa recontada tem, no seu desfecho, uma importante explicação. A avó ensina ao neto um olhar mais ameno sobre a morte, que se dá no momento do sonho: “O menino então entendeu: o sonho era o modo como os falecidos visitavam os vivos e festejavam a Vida”. (COUTO, 2018, p. 19). Nesse percurso fantástico, o jovem encontra o pai já falecido, este lhe diz que os mortos nunca saíram de perto do povo da aldeia e alguns choram “porque têm medo de não serem lembrados pelos vivos. Os mortos não morrem quando saem da Vida. Morrem quando são esquecidos.” (COUTO, 2018, p. 18).

O garoto começa a dividir com a avó o grande segredo e detém a responsabilidade de não compartilhá-lo com mais ninguém. A quebra do sigilo poderia deixar os mortos “sem caminho de regresso”. A avó torna-se a ligação entre os dois mundos. E há, ainda, a preocupação com a segurança da mulher: “Se alguém descobrisse esse mistério, ela podia ser condenada como feiticeira e podiam mesmo tirar-lhe a vida”. (COUTO, 2018, p. 15).

Na narrativa original, a cabeça da avó estoura para que quem já morreu saia. Uma multidão a trancou em uma jaula e depois a matou, pois há a crença, nas sociedades rurais, de que mulheres viúvas e velhas transformam-se em feiticeiras e o feitiço é tido como a causa de todos os males do grupo. Mas Mia Couto optou por modificar o final. “Esses valores devem ser questionados hoje e senti ser necessário reconverter esta história, alterando o seu desfecho” (COUTO, 2018, p.20).

A festa dos familiares falecidos, descrita na narrativa, faz referência a uma manifestação cultural de Moçambique, o Mapiko. Na tradição do povo maconde, um homem mascarado dança ao som de batuque e cantos tradicionais, estabelecendo um elo mágico e sobrenatural com o mundo dos mortos. A identidade do dançarino fica em segredo, pois acredita-se que ali não é o homem que dança, mas sim um espírito. Em “Pátio das Sombras”, não há referência a máscaras, mas a festa e a dança dos seres em estado de êxtase e alegria lembram a celebração. “E cantavam, e dançavam e festejavam como se estivessem embriagados” (COUTO, 2018, p. 17)

As ilustrações de Malangatana garantem e reforçam o movimento da narrativa por dialogarem plenamente com a escrita de Mia Couto. O artista usa o nanquim, técnica que se

originou na China, mas com grande popularidade no Japão. O nanquim é um material usado para a escrita, a pintura e o desenho. As formas zoomórficas dos homens, comprimidos, retorcidos, podem nos fazer pensar nos mortos que saem da cabeça da avó da história, trazendo à tona o universo onírico descoberto pelo neto para adentrar no outro mundo. Malangatana faleceu em 2011, em Portugal.

Percebe-se, assim, uma nova leitura para o conto tradicional. Na linguagem metafórica em que os mortos rodeiam e vivem ao lado dos vivos, Mia Couto propõe uma nova visão, continuando fiel às suas tradições: evoca a lembrança e o respeito aos já falecidos.

Com este volume da coleção, a visão ocidental sobre a morte pode receber novos contornos. O mistério em torno do assunto continua, mas Mia Couto e Malangatana possibilitam a construção de novos olhares, unindo os dois mundos por meio de palavras e formas.

O conto foi lançado no mês de outubro de 2018, em homenagem ao Dia das Crianças, mas, muito além de ser voltado ao público infantil e juvenil, serve também para apaziguar os sentimentos de quem passa pela dor da morte. Talvez as crianças sejam o caminho para que esses sentimentos tão obscuros ganhem novas formas e entendimentos. Como já disse José Saramago: “E se as histórias para crianças passassem a ser de leitura obrigatória para os adultos? Seriam eles capazes de aprender realmente o que há tanto tempo têm andado a ensinar?” (SARAMAGO, 2001)

## Referências Bibliográficas

COUTO, Mía. *O pátio das sombras*. Ilustrações de Malangatana, vol. 10. In: *Contos de Moçambique*, São Paulo: Kapulana, 2018.

MESSIAS, Lázaro, (2008), *Para Uma Teologia Africana : Missionaço e Inculturaço na África Lusófona*, Lisboa: Prefácio, 2008.

SARAMAGO, José. *A maior flor do mundo*. Ilustrações de João Caetano, São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2001.