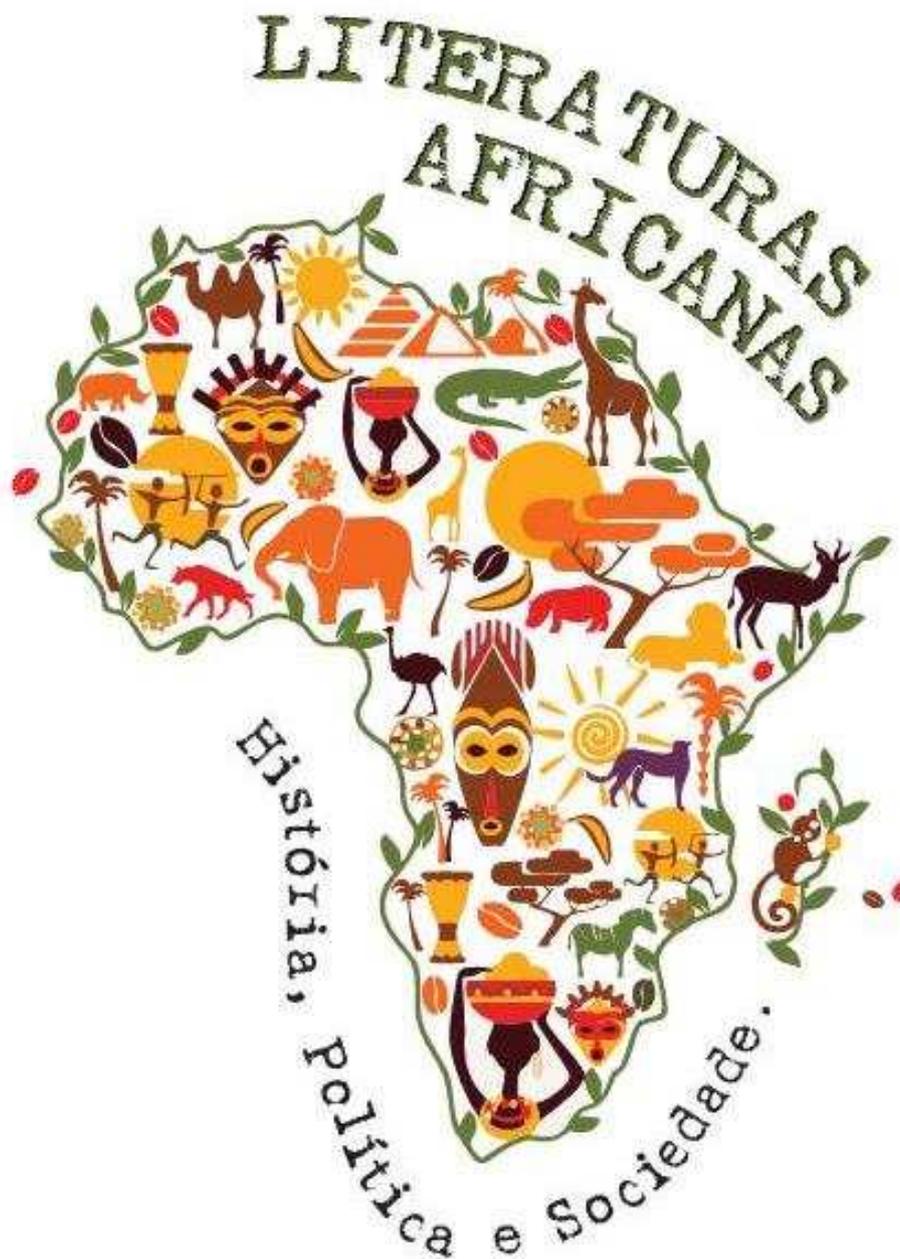


ADILSON VAGNER DE OLIVEIRA (ORG.)



TANGARÁ DA SERRA
2018

ADILSON VAGNER DE OLIVEIRA (ORG.)

LITERATURAS AFRICANAS:
HISTÓRIA, POLÍTICA E SOCIEDADE

TANGARÁ DA SERRA
2018

LITERATURAS AFRICANAS: HISTÓRIA, POLÍTICA E SOCIEDADE

ADILSON VAGNER DE OLIVEIRA
ORGANIZADOR

AUTORES

ANA CÁSSIA GUALDA BERSANI
ANDREINA DE OLIVEIRA
EDUARDA DA ROSA ZANELLA
EDUARDA MONTEIRO SANTI
JULIANA DIAS SCARIOTE
KAREN DANIELLE PINHEIRO
LARISSA DIAS SCARIOTE
LORRAYNE PARECI DE MATOS
LUANA GABRIELY DE ALMEIDA CAMPOS
MARIANA FALCÃO HEEMANN
THAÍS FERNANDES DE ALMEIDA
VITÓRIA PRISCILA TAVARES PIOVEZAN



**INSTITUTO
FEDERAL**

Mato Grosso

Campus Avançado
Tangará da Serra

TANGARÁ DA SERRA
2018

REITOR DO INSTITUTO FEDERAL DE MATO GROSSO

Willian Silva de Paula

PRÓ-REITOR DE ADMINISTRAÇÃO E PLANEJAMENTO

Túlio Marcel Rufino Vasconcelos de Figueiredo

PRÓ-REITOR DE DESENVOLVIMENTO INSTITUCIONAL

José Bispo Barbosa

PRÓ-REITOR DE ENSINO

Carlos André de Oliveira Câmara

PRÓ-REITOR DE EXTENSÃO

Marcus Vinicius Taques Arruda

PRÓ-REITOR DE PESQUISA E INOVAÇÃO

Wander Miguel de Barros

DIRETORA DE ENSINO MÉDIO DA PRÓ-REITORIA DE ENSINO

Maria Anunciata Fernandes

DIRETORA DE GRADUAÇÃO

Marilane Alves Costa

DIRETOR GERAL DO CAMPUS AVANÇADO TANGARÁ DA SERRA

Gilcelio Luiz Peres

DIRETORA DE ENSINO DO CAMPUS AVANÇADO TANGARÁ DA SERRA

Érica Baleroni Pacheco

Dados de Catalogação

OLIVEIRA, Adilson Vagner de

Literaturas Africanas: História, Política e Sociedade.

Organização – Adilson Vagner de Oliveira. Tangará da Serra-MT: IFMT, 2018 139 f.

ISBN:

Vários Autores

1. Crítica Literária
2. Literatura Comparada
3. Literatura – história e política
4. Literaturas Africanas
5. Crítica Pós-Colonial

CDD-809

Direitos reservados ao
INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DE MATO GROSSO
CAMPUS AVANÇADO TANGARÁ DA SERRA
Rua José de Oliveira (28), 980 – N Bairro: Vila Horizonte
CEP 78300 000 – Tangará da Serra – MT
Telefone: (65) 3311 – 8500
www.tga.ifmt.edu.br

SUMÁRIO

Apresentação	8
1. A ficção africana contemporânea: considerações sobre a estética da narrativa ..	10
2. Literaturas africanas: a história na composição narrativa.....	35
4 A literatura engajada no contexto pós-colonial africano	59
3. O romance pós-colonial na África: as expressões da violência	83
4. A poesia do mundo: análise do gênero lírico nas literaturas africanas.....	105
5. O universo poético das literaturas africanas	117
6. A construção poética de Mia Couto e José Craveirinha	128

Apresentação

Diante dos novos desafios da modernidade em conceber o mundo a partir de sua diversidade étnica, cultural e histórica, os indivíduos são constantemente forçados a refletir sobre as questões de alteridade e o relativismo do discurso histórico. Assim, o processo moderno de interação entre os povos acentua a necessidade de se aprender a lidar com o outro, a conhecer outras sociedades, a respeitar outras expressões culturais e acessar outras verdades históricas. É a partir desse cenário que os estudos teóricos das literaturas pós-coloniais africanas se edificam, uma vez que são evidenciadas fraturas ainda expostas na história cultural do continente. Por isso, surge o imperativo de pensar a humanidade e a cultura por meio de produtos artísticos que permitam a aproximação investigativa e a solidariedade discursiva. Desse modo, torna-se possível evitar práticas ainda frequentes de intolerância e ostracismos culturais frente à pluralidade do mundo.

Como proposta de investigação como princípio educativo, o Instituto Federal de Mato Grosso de Tangará da Serra propiciou a formação do grupo de pesquisa intitulado “Literaturas africanas em perspectiva comparada: história, política e sociedade”. O grupo iniciou suas atividades de formação e investigação em 2017, com o propósito de oferecer pesquisas na área de literatura comparada aos alunos dos cursos técnicos integrados ao ensino médio. Desse primeiro ano de atividade, os membros do grupo mantiveram regularmente os encontros de discussão e de aprendizagem sobre os métodos de investigação em literatura, a crítica pós-colonial e a dinâmica dos gêneros literários na África, para que pudessem produzir materiais reflexivos de análises críticas sobre o universo poético e ficcional das literaturas africanas.

Como produto dessas investigações, este trabalho apresenta artigos científicos produzidos em colaboração entre os membros do grupo de pesquisa e a coordenação do projeto. A fim de fornecer à comunidade algumas alternativas iniciais de acesso aos estudos recentes sobre as literaturas africanas, além de estabelecer um diálogo cultural com outros

povos. Este material traz artigos completos de pesquisas literárias e históricas sobre romances e poemas muito importantes para se compreender a formação do sistema literário africano e a história particular de vários países da região. E por meio de análises literárias e fundamentações teóricas foi possível construir um panorama inicial muito rico em informações, obras importantes e autores consagrados do continente.

Trata-se de um projeto em andamento, mas que já demonstra uma grande potencialidade de levar aos estudantes, professores e a outros pesquisadores da área materiais investigativos de qualidade e significativo impacto à comunidade acadêmica. Por isso, o interesse de divulgar os primeiros resultados das pesquisas do grupo nos motiva a produzir mais e a propagar contínuos estudos na área de estudos literários.

Tangará da Serra, 28 de Maio de 2018

Prof. Dr. Adilson Vagner de Oliveira

Instituto Federal de Mato Grosso – Campus Avançado de Tangará da Serra

**A FICÇÃO AFRICANA CONTEMPORÂNEA:
CONSIDERAÇÕES SOBRE A ESTÉTICA DA NARRATIVA**

**CONTEMPORARY AFRICAN FICTION:
CONSIDERATIONS ON NARRATIVE AESTHETICS**

Adilson Vagner de Oliveira
Eduarda da Rosa Zanella
Luana Gabriely de Almeida Campos
Mariana Falcão Heemann

RESUMO: Este trabalho promove algumas considerações estruturais e temáticas sobre a ficção africana contemporânea. A partir da abordagem comparada, foram analisadas três obras literárias representativas do continente: *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003) de Mia Couto, *Hibisco Roxo* (2011) de Chimamanda Adichie e *Lueji: o nascimento de um império* (2015) de Pepetela. As análises apontam para algumas questões extremamente importantes para se compreender as literaturas africanas, tais como os conflitos entre a modernidade e a tradição, o papel da mulher diante da religiosidade e o patriarcado e por fim, a releitura da história nacional como mecanismo de construção de identidades.

Palavras-chave: Literaturas africanas; Ficção contemporânea; Romance.

ABSTRACT: This paper presents some structural and thematic considerations on contemporary African fiction. From the comparative perspective, we analyzed three representative literary works from the continent: *A river called time* (2003) by Mia Couto, *Purple Hibiscus* (2011) by Chimamanda Adichie and *Lueji: o nascimento de um império* (2015) by Pepetela. The analysis demonstrate some issues really important to understand the African literatures, such as the conflicts between modernity and tradition, the role of women in face of religiosity and patriarchy, and finally, the reinterpretation of national history as a mechanism of building identities.

Keywords: African literatures; Contemporary fiction; Novel.

1. Introdução

Com o objetivo de analisar obras muito representativas das literaturas africanas contemporâneas, este trabalho propõe significativas reflexões sobre as características estruturais e temáticas de narrativas ficcionais recentes. Trata-se de uma investigação inicial sobre um conjunto de obras muito

importantes para se acessar o universo composicional recente do continente. A partir do método comparado apresentado por Carvalhal (2006), o trabalho destaca algumas questões indispensáveis para se pensar a ficção africana, desde os fundamentos do romance, os mecanismos de composição e os principais temas das narrativas.

Apesar de a pesquisa ter de lidar com um universo muito amplo de produções ficcionais e uma gama enorme de contextos históricos e culturais, pode-se conseguir através da abordagem comparada um quadro de aproximação comum entre as obras e estabelecer um panorama inicial relativamente significativo para os estudos literários atuais, pois é possível perceber temas recorrentes capazes de oferecer princípios prudentes de generalização investigativa. Por isso, o artigo busca apresentar sequencialmente uma discussão inicial sobre a estética do romance como principal elemento explicativo sobre a ficção africana contemporânea para que assim, possa-se realmente adentrar ao sistema literário do continente.

Para este empreendimento investigativo, têm-se reflexões sobre o romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003) do escritor moçambicano Mia Couto, a fim de discutir questões ligadas aos conflitos entre a tradição e a modernidade, em seguida, com o objetivo de pensar a condição da mulher e o papel das escritoras na atual sociedade africana, a obra ficcional *Hibisco Roxo* (2013) da nigeriana Chimamanda Adichie ocupa um espaço significativo nessa proposta de trabalho, e por fim, o romance *Lueji: o nascimento de um império* (2015), do escritor angolano Pepetela, funciona como uma amostra representativa das produções ficcionais em que a história nacional tende a ser revisitada com o propósito de reconhecer-se dentro de um percurso histórico de compreensão sobre o próprio passado e a construção de identidades nacionais.

2. A ficção africana contemporânea: a estética do romance.

A escrita ficcional tende a se atualizar, a cada geração produtiva, os procedimentos poéticos, os mecanismos narrativos e os elementos composicionais e temáticos, surgem como alternativas de sustentação aos

projetos literários emergentes, especialmente no romance (CHAVES, 1999; KUNDERA, 1998; LUKÁCS, 2000; WATT, 2010; BAKHTIN, 2010). Trata-se, portanto, de transformações necessárias para que as produções literárias possam acompanhar a dinâmica da realidade objetiva, por isso, a crítica literária se retroalimenta dessa matéria poética, em constante fenômeno de inovação, a fim de compreender as configurações do mundo atual.

Assim, pode-se afirmar que a dinamização da história literária reflete as novas formas de se perceber o homem em sua individualidade e universalidade, dualidade pertinente às experiências poéticas modernas e que se converteram, de certa forma, em reflexões psicológicas de introspecção, sociais e históricas, além de questionamentos filosóficos que abarcam as crises existenciais e as tragédias do cotidiano social. E para representar todas estas formas de pensamentos, o romance passa a se comunicar constantemente, não somente, com outros gêneros literários, mas também com outras expressões de arte e eventos históricos (OLIVEIRA, 2014a).

Numa tentativa de revelar a complexidade dos fenômenos do mundo, o romance toma constantemente novas formas, a partir de estéticas híbridas e discursos polifônicos que disputam um espaço no horizonte ficcional e também na sociedade. O diálogo entre as artes e a história surge como um meio alternativo de compreender o mundo, revisitando o passado para tentar entender as consequências e os desdobramentos das ações humanas agora no presente. Nessa perspectiva, a memória adquire um valor fundamental de resgate das experiências do passado, com todas as suas falhas e ausências, mas torna-se uma fonte de criação constante.

Para Fisher (1983, p.13) “a arte é o meio indispensável para essa união do indivíduo com o todo; reflete a infinita capacidade humana para a associação, para a circulação de experiências e ideias”, em termos objetivos, este princípio interacional entre arte e sociedade se constrói através dessa constante busca de si mesmo na vivência do outro, na tentativa de compreender-se dentro da complexidade dos fenômenos humanos e sociais do cotidiano. Por meio da realidade ficcional, as questões se colocam como elementos norteadores para a escrita, longe de tentar explicitar respostas, a

ficção sintetiza as incompreensões humanas face às adversidades e às tragédias da existência.

O romance pôde produzir mecanismos para descobrir, a partir de suas próprias características de expressividades, seguindo sua própria lógica criativa, os diferentes aspectos da existência (KUNDERA, 1988). Dessa maneira, as incertezas sobre a própria existência humana e sobre os fenômenos do mundo social convertem-se em matéria narrativa, dialógica e flexível diante das proposições inovadoras dos indivíduos. Em outras palavras, os fluxos da realidade não podem ser comandados ou ordenados pelos indivíduos em sua totalidade, uma vez que os desdobramentos das escolhas individuais podem gerar eventos imprevisíveis, cujo controle escapa das mãos do herói. No final, o triunfo pode não acontecer, o herói pode render-se diante dos primeiros obstáculos, o diálogo poder não mais existir, convertendo-se em apenas vozes interiores de caráter crítico.

Nessa perspectiva, as tragédias históricas são processadas pela literatura, servindo como lastros materiais para a elaboração criativa, porém, não se pode desconsiderar o fato de que o discurso histórico já é constituído por contingentes pertencentes a tempos diversos, pois, “viver é conviver com épocas distintas” (COSTA LIMA, 2006, p.131). Assim, os elementos trágicos da história se processam com as reconstruções individuais da memória, a fim de produzir resultados híbridos e extremamente dialógicos entre os eventos da realidade e da ficção. As referências históricas das literaturas africanas funcionam como procedimentos de atualização da escrita literária, conectando os eventos individuais do cotidiano com os fatos históricos recentes.

A literatura, como processo artístico, sempre forneceu ferramentas fundamentais para se compreender a sociedade em diferentes épocas da produção literária mundial. O caráter social da literatura encontra-se exatamente nessa capacidade de transmitir elementos exteriores às obras, cujas dimensões perpassam os campos sociais, culturais, históricos, políticos e filosóficos. Ao refletir sobre o estudo da condição humana, Morin (2000) destaca o papel das produções artísticas, em especial, a literatura como fundamental para demonstrar a contribuição do romance ao

conhecimento humano contemporâneo, as áreas de cultura humanística de formação apresentam elementos que colaboram para a reflexão sobre o indivíduo e sua sociedade, o que exige cada vez mais a constante tentativa de compreensão do outro e a consciência da complexidade do homem e de suas ações.

O papel das produções culturais para o autor se apresenta como uma rica contribuição para esse exercício de reflexão sobre a condição humana e principalmente sobre sua complexidade. O caráter existencialista e subjetivo das personagens do romance reflete as crises interiores e interage com um ambiente que dialoga com seus pensamentos. Já que os indivíduos tendem atualmente a permanecer cada vez mais fechados aos outros, essas obras podem favorecer o uso intenso da subjetividade e nos mostram as relações do ser com o outro, com a sociedade e com o mundo.

O romance é mais que um romance. Sabemos que o romance, a partir do século XIX, tornou-se prenhe de toda a complexidade da vida dos indivíduos, até da mais banal das vidas. Ele demonstra que o ser mais insignificante tem várias vidas, desempenha diversos papéis, vive uma existência em parte de fantasias, em parte em ações (MORIN, 2003, p.44).

É a literatura que possui este poder, pois cada personagem carrega em si uma complexidade de seres e de elementos que foram compostos por multiplicidades interiores e exteriores. O trabalho estético social e existencial do qual as artes se utilizam conduz as pessoas ao contato com o mistério e com a fantasia, além de fazê-las defrontar-se com a própria história nacional. E o princípio de que a arte imita a vida e a vida imita a arte demonstra que em toda grande obra de literatura, de cinema, de poesia, de música e de pintura há uma reflexão profunda sobre a existência humana.

3. Questões de ideologia e discurso na análise do romance africano

Para Reuter (2004, p.37), “todo fato linguístico pode ser analisado segundo dois aspectos: o de um *enunciado*, produto acabado e fechado ou o de uma *enunciação*, ou seja, o ato de comunicação que o gerou”. Dessa forma, o princípio de que alguém produziu um enunciado para outra pessoa

em um tempo e lugar específicos é evidente, e que houve uma intenção determinada para esta produção. Portanto, fica à tona o princípio da obra sempre inacabada, o fenômeno da enunciação tende a ser constante nos produções literárias, a tríade autor-obra-público (CANDIDO, 2010) se realiza somente após o efeito causado por essa relação, as modificações alcançadas pela obra no público leitor. Partindo desta premissa que descreve o fato linguístico, tem-se a ideia que as produções literárias seguem este princípio de tempo, espaço e intencionalidade.

[...] retornam incessantemente as questões da abertura ou do enclausuramento do romance em relação ao mundo exterior, da responsabilidade do escritor, dos poderes da escrita literária, de sua capacidade de dar conta do real e das novas formas a serem encontradas, a fim de dar conta dos descaminhos do mundo (REUTER, 2004.p. 18).

Surge assim, um questionamento acerca do nível de engajamento do autor\obra com estes fatores externos descritos pela autora, o quanto a produção literária será moldada pela exterioridade. Dado o fato que a literatura é também um fato social (CANDIDO, 2010), percebe-se cada vez mais, que as reflexões produzidas sobre as obras literárias devem levar em conta fatores mais profundos e complexos que tempo e espaço, surge a necessidade de se estabelecer parâmetros não somente estéticos, mas também discursivos e ideológicos para se atingir a complexidade analítica ideal. Pois, como descreve o próprio autor, uma tendência comum é de “analisar o conteúdo social das obras, geralmente com base em motivos de ordem moral ou política” (CANDIDO, 2010, p.29), ou seja, verificar superficialmente as características da sociedade na época de produção da obra, sem necessariamente, realizar uma reflexão sobre o quanto isto afetou a estruturação e a estética da obra, o quanto a questão espaço e tempo pôde demonstrar-se como uma força ideológica que moldou personagens e enredo sutilmente.

Assim, a primeira tarefa é investigar as influências concretas exercidas pelos fatores socioculturais. É difícil discriminá-los, na sua quantidade e variedade, mas pode-se dizer que os mais decisivos se ligam à estrutura social, aos valores e ideologias, às técnicas de comunicação (CANDIDO, 2010, p.31).

Essa força ideológica transpassa o escritor, sem que o próprio tenha consciência desse patrimônio cultural coletivo que molda a estética, a estrutura, a temática e as personagens de seu trabalho. Abdala Junior (2007, p.45) explicita ainda que “quando o escritor escreve, pode julgar que o texto é apenas seu, não tendo consciência de que na verdade é a sociedade que se inscreve através dele”, em resumo, essa apropriação ultrapassa a consciência do sujeito, está tão intrínseca a ele que sua autoria, a princípio se parece única, mas em realidade foi influenciada por forças coletivas constantes em seu espaço e tempo. O efeito inconcluso característico das produções literárias é conseguido através do pensamento dialético que percebe este objeto numa totalidade, porém, numa totalidade aberta, em constante construção.

As produções dessa literatura engajada descrita pelo autor se aproximam dos processos de apropriação ideológica, até então, ocultas pelas análises e releituras. Isso conduz aos pressupostos teóricos pertencentes ao campo de alcance do conceito *ideologia*.

Fiorin (2003, p.28) elucida este conceito descreve que “a partir do nível fenomênico da realidade, constroem-se as ideias dominantes numa dada formação social”, e por passarem por processos de racionalização pelas classes dominantes, apresentam-se como verdades que explicam e justificam a realidade, conseguindo assim, correr livremente na consciência coletiva, mesmo que seja através de uma aparente individualidade conceitual.

A esse conjunto de ideias, a essas representações que servem para justificar e explicar a ordem social, as condições de vida do homem e as relações que ele mantém com os outros homens; é o que comumente se chama ideologia (FIORIN, 2003, p.28)

Portanto, tem-se o conceito *ideologia* como o conjunto de ideias, como maneiras de pensar compartilhada pela sociedade, como formas de consciência (ideias) coletiva. O que na literatura representa uma força constante nas produções, e como estas representações da realidade são percebidas pelo público leitor é o desafio para os leitores e analistas. Abdala

Junior (2007) em seus apontamentos sobre o lugar da ideologia na literatura acrescenta que:

Importa também destacar que a ideologia tem significação literária por sua objetivação, materialização, nas interações com os discursos culturais, cujas tensões modelam a escrita. Dessa maneira, ao impregnar a cultura de sua dimensão situacional (e das aspirações dessa situação), histórica, a ideologia o faz não apenas em relação a aspectos explícitos da modelização literária, mas também em relação aos implícitos, como acontece com os inerentes à natureza da comunicação artística (ABDALA JUNIOR, 2007, p.57).

Todos estes fatores são extremamente relevantes quando se percebe que os indivíduos, no caso específico da literatura, os tipos criados para dar sustentação aos personagens, são resultantes da interação de várias vozes ideológicas materializadas por meio do discurso a ser desvendado. E a linguagem, como objeto dessas representações, tende a cristalizar e refletir as atividades sociais de alguma forma. Como aponta Fiorin (2003, p.54) “a linguagem cria uma visão de mundo na medida em que impõe ao indivíduo uma certa maneira de ver a realidade, constituindo sua consciência”. É preciso considerar que os pontos de vistas têm sempre um caráter subjetivo, portanto, são totalmente parciais em sua ótica, fato que conduz a uma demonstração de realidades de maneira diferente e influenciadas exteriormente.

Portanto, é pertinente destacar que estas estratégias discursivas comuns à prática comunicativa representada nas produções literárias contêm em partes visões de mundo as quais veicula, e um completo sistema de valores e discursos que sustentam o comportamento das personagens e as ações desenvolvidas ao longo do enredo.

4. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra de Mia Couto*

No romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003) de Mia Couto, há vários temas que são discutidos, como religiosidade, tradição, memórias e a modernidade, (LEITE, 2003; MAQUÊA, 2010; PETROV, 2014; PONTES, 2014). Fazendo com que cada personagem se encaixe nas

discussões propostas, com seus dramas pessoais, como o personagem principal Mariano, um estudante universitário que há muito tempo não visitava mais a ilha onde costumava morar, chamada Luar-do-Chão e só o faz agora porque é convocado a fazer as honras fúnebres de seu avô, o que não entende, pois quem deveria fazer isto seria seu tio Abstinência, por ser o filho mais velho de Dito Mariano, seu avô.

O personagem protagonista ao chegar em Luar-do-Chão percebe que há outros motivos para ter voltado, como retomar a harmonia da família, valorizar o território e reafirmar as tradições, além da cerimônia fúnebre de seu avô que está em um estado peculiar às tradições locais, pois, “o falecido estava com dificuldades de transição, encravado na fronteira entre dois mundos” (COUTO, 2003, p.41). Para Maquêa (2010), a própria composição do tempo e do espaço na narrativa de Mia Couto está conectada à construção de Moçambique, assim, o produto ficcional acaba por colocar em cena o passado colonial, os conflitos históricos por libertação e a natural busca por uma expressão moçambicana para essa literatura.

Segundo Leite (2003), a própria divisão em vinte e dois capítulos, construídos de forma a organizar a narrativa, faz com que os contos possam ler lidos livremente, porém, possuem um elo de conexão importantíssimo para transformar as narrativas isoladas em um romance. Por meio de cartas misteriosas destinadas a ele, percebe os reais motivos da necessidade de sua presença na ilha, como se pode observar no trecho:

Estas cartas, Mariano, não são escritas. São falas. Sente-se, se deixe em bastante sossego e escute. Você não veio a esta ilha para comparecer perante um funeral. Muito ao contrário, Mariano. Você cruzou essas águas por motivo de um nascimento. Para colocar o nosso mundo no devido lugar. Não veio salvar o morto. Veio salvar a vida, a nossa vida. Todos aqui estão morrendo não por doença, mas por desmérito do viver (COUTO, 2003, p.64).

Assim, pode-se dizer que ao narrar a história dos outros personagens e de si mesmo, Marianinho relata sobre a história também de uma África que tende a perder seus vínculos com a ancestralidade, através mesmo da

condição insólita do avô que se encontra em condição suspensa entre a vida e a morte, o passado do país é defrontado com os novos dilemas pós-coloniais (MAQUÊA, 2010). O avô de Marianinho conversa com ele por meio dessas cartas que se transformam no fio condutor com o passado, com a tradição, assim, Mariano torna-se o encontro entre a modernidade com a tradição, pois mora há muito tempo fora da ilha e assim absorveu a cultura da cidade (PONTES, 2014; PETROV, 2014). Em contra partida, seu retorno à ilha representa a união cultural de seu avô tradicionalista com a de Marianinho modernista e também a tentativa de reconstruir as memórias daquela família. Este encontro faz com que ele tenha de fazer renascer a ilha de Luar-do-Chão que está em uma situação de enfraquecimento e desamparo e a harmonia de seus familiares que enfrentam seus dramas pessoais.

De acordo com Maquêa (2010, p.122), “a lembrança é uma cicatriz que voltará a sangrar acontecimentos do passado na vida de toda uma família, da comunidade da ilha e mesmo do país inteiro”. Os mistérios da ilha incompreendidos pelo protagonista refletem, de certa maneira, a incompreensão do país diante de sua própria história ainda carente de reflexões e versões, uma vez que a escrita da história *per se* já exige o acesso às verdades do discurso sobre o passado.

Com ajuda das pistas que são dadas nas cartas, Mariano percebe que existem muitos segredos a serem desvendados e enquanto ele não compreendê-los plenamente, seu avô não conseguirá terminar sua trajetória, pois a terra se fecha para ele em consequência de sua vida mal vivida. Como pode ser observado no trecho:

O coveiro decide abrir uma cova mais ao lado. Um rumor percorre os presentes. Curozero, transpirado, afasta-se uns passos e recomeça a batalha contra o chão. Em vão. Também ali surge, à flor da terra, uma pedra intransponível (COUTO, 2003. p. 178).

Mariano começa a entender o que seu avô disse na carta em relação à vida e à morte, a partir de suas reflexões sobre as experiências culturais e

metafísicas tidas no lugar de retorno, através do contato com os familiares e as cartas do avô. Nessa perspectiva, a epígrafe do primeiro capítulo anuncia: "encheram a terra de fronteiras, carregaram a céu de bandeiras. Mas só há duas nações - a dos vivos e a dos mortos" (COUTO, 2003, p. 13), uma importante tomada de consciência sobre efemeridade da vida em contraposição aos conflitos políticos e sociais das personagens. Trata-se de um ensinamento da tradição, assim repassado pelo avô Dito Mariano.

Mariano também carrega o nome de seu avô e com isso carrega sua ancestralidade que, nas palavras de Pontes (2014, p.7) "na cultura moçambicana os ancestrais são vistos com respeito, porque eles carregam a cultura, tradições do povo". Mariano também tem valores da cidade, mas continua a se dedicar a sua tradição após seu retorno à ilha. Desse modo, a constante oscilação entre os valores ligados à tradição africana e a modernidade produz na imagem do personagem uma relação de identidade e alteridade que reflete um percurso existencial e histórico (PETROV, 2014).

Outro tema a ser discutido é a ambição, retratada na imagem de seu tio Ultimio que quer comprar a Nyumba-Kaya e há uma discussão entre ele e Mariano, pois se ele comprar a casa, assim, estará negando as memórias e conseqüentemente, negando as tradições. Esta discussão pode ser observada no trecho a seguir:

- Vou. Mas volto logo para tratar da compra de Nyumba-Kaya.
- O tio não entendeu que não pode comprar a casa velha?
- Pois, escute bem, eu vou comprar com meu dinheiro. Essa casa vai ser minha.
- Essa casa nunca será sua, Tio Ultimio.
- Ai não?! E por quê, posso saber?
- Porque essa casa sou eu mesmo. O senhor vai ter que me comprar a mim para ganhar posse da casa. E para isso, Tio Ultimio, para isso nenhum dinheiro é bastante (COUTO, 2003. p. 249).

A metáfora da casa, como referência direta à terra, à propriedade em sua característica mais inegociável, diante dos costumes ocidentais de transacionar qualquer elemento disponível na terra. Assim, o espaço defendido pelo personagem Marianinho converte-se numa reflexão política sobre a história de Moçambique e de todos os conflitos conseqüentes pelo

poder local e pelo domínio do território. Torna-se difícil discutir o material literário, sem a profunda associação ao fato histórico do país, pois a materialidade do texto se encontra exatamente nos paralelos dialógicos em que o romance se coloca.

Há também outros elementos, como o rio que representa o tempo e casa chamada Nyumba-Kaya "Nyumba", a palavra para nomear "casa" nas línguas do norte. No idioma do sul, casa se diz "Kaya" (COUTO, 2003, p. 28), referindo-se a um símbolo de cultura, de abrigo, que para os Malilanes que de modo aportuguesado significa Marianos, tem sentido de família e a terra que tem de assegurar a proteção dos mortos, e manter os corpos dos ancestrais (PONTES, 2014).

5. A visão feminina na narrativa de Chimamanda Ngozi Adichie

O romance *Hibisco roxo* (2011) da escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, tem como principal enfoque questões sociais, tais como o patriarcado, a violência, o autoritarismo e a intolerância religiosa, além de crises políticas, como plano de fundo (GOMES, 2013; IFECHELOBI, 2014; CAMPOS, 2015; ANN, 2015; MÜLLER, 2017). A obra é um relato da vida da adolescente Kambili e de sua família, a qual se encontra em uma condição social elevada se comparada aos outros habitantes da região. A história se passa na Nigéria e a narrativa é feita pelos olhos de Kambilli, uma garota de 15 anos de idade que vive com o pai, a mãe e o irmão. Eles têm um padrão de vida alto, algo dificilmente esperado pelas pessoas quando se fala no continente africano.

O silêncio era quebrado apenas pelo zumbido do ventilador de teto que cortava o ar parado. Embora nossa espaçosa sala de jantar desse numa sala de jantar ainda maior, eu me senti sufocada. As paredes pintadas de bege com as fotos emolduradas do vovô estavam se estreitando sobre mim. Até a mesa de vidro se movia em minha direção (ADICHIE, 2011, p.14).

Seu pai é heroicizado desde o início do enredo, sendo classificado como homem correto e justo, além de ser extremamente religioso,

desenvolvendo assim uma forma autoritária de governar seu lar de acordo com os preceitos cristãos, para que dessa maneira pudesse alcançar o respeito e a submissão de todos de sua família.

Papa se sentava todas as vezes no banco da frente para assistir à missa, na ponta que dá para a nave, com Mama, Jaja e eu junto dele. Era o primeiro a receber a comunhão. A maioria das pessoas não se ajoelhavam para receber a hóstia no altar de mármore, perto da qual ficava a estátua loura em tamanho real da Virgem Maria. Mas papa, sim. Ele fechava os olhos e apertava com tanta força que suas feições se contorciam numa careta. Ele esticava a língua o máximo que podia (ADICHIE, 2011, P.10).

A imagem da personagem Beatrice representa o tipo de mulher que se submete ao marido em nome dos valores familiares, até mesmo sofrendo agressões ou vendo seus filhos serem agredidos frequentemente, na concepção do pai, por cometerem algum tipo de transgressão religiosa. Contudo, trata-se também do modelo de superação e transformação diante de situações de opressão e violência, pois será dela a grande responsabilidade pela mudança de trajetória dos personagens agredidos.

Anos antes, quando eu ainda não entendia, eu me perguntava porque ela limpava as estatuetas sempre depois de eu ouvir aquele som vindo do quarto deles, um som que parecia de alguma coisa batendo na porta pelo lado de dentro. Os chinelos de borracha de Mama não faziam barulho nos degraus, mas eu sabia que ela havia ido lá para baixo quando ouvia a porta de jantar sendo aberta. Eu descia e a via parada ao lado da estante de vidro com um pano encharcado de água e sabão. Ela dedicava pelo menos quinze minutos a cada estatueta de bailarina. Nunca havia lágrimas em seu rosto. Da última vez, há apenas duas semanas, quando seu olho inchado ainda estava de cor preto-arroxeadado de um abacate maduro demais, Mama rearrumara as estatuetas depois de limpá-las (ADICHIE, 2011, p.17).

Por terem esse status mais elevado, Jaja (o irmão) e Kambilli não estão familiarizados com a forma que as pessoas comuns vivem. Eles têm

motorista particular, escola privada e nunca passaram fome, diferentemente de sua tia e de seu avô que vivem em uma realidade completamente diferente.

Mais tarde naquela manhã, quando saímos de carro de nossa propriedade, eu me virei para permitir que meus olhos passassem, mais uma vez, pelas pilastras e muros brancos e cintilantes de nossa casa, pelo perfeito arco de água que o chafariz fazia (ADICHIE, 2011, p.70).

Entretanto essas regalias não eram boas em todos os aspectos, visto que não possuíam liberdade de pensamentos ou ações, já que acabavam sendo superprotegidos, ou seja, eram impedidos de manter muito contato com o mundo externo, o que segundo Papa propiciava oportunidades ao pecado.

- Kimbili e Jaja, hoje à tarde vocês irão à casa de seu avô visitá-lo. Kevin vai levá-los. Lembrem, não comam nada nem bebam nada. E como sempre, vão ficar só quinze minutos. Quinze minutos.
- Não gosto de mandar vocês à casa de um pagão, mas Deus vai protegê-los - disse Papa (ADICHIE, 2011, p. 67-68).

Conforme descrito pela adolescente, durante a narrativa, ocorrem atos violentos que partem de Papa, quando algum de seus princípios e regras foram quebrados pelos membros de sua casa, devido a espécie de patriarcado que vivenciam. Tais como ocorre com Beatrice – mãe de Kambili - que acaba sofrendo um aborto após ser espancada pelo marido Eugene.

Pancadas pesadas e rápidas na porta talhada à mão do quarto dos meus pais. Imaginei que a porta estivesse emperrada e que Papa estivesse tentando abri-la. Se imaginasse aquilo sem parar talvez virasse verdade. Eu me sentei, fechei os olhos e comecei a contar. Contar fazia o tempo passar um pouco mais rápido, fazia com que não fosse tão ruim. Às vezes, acabava antes de eu chegar ao número vinte. Eu já estava no dezenove quando o som parou. Ouvi a porta se abrindo. Os passos de Papa na escada pareceram mais desajeitados que o normal.

Saí do quarto no mesmo segundo que Jaja saiu do dele. Ficamos no corredor vendo Papa descer. Mama estava jogada sobre seus ombros como os sacos de juta cheios de arroz que os empregados da fábrica dele compravam aos montes na fronteira com Benin.

-Tem sangue no chão - disse Jaja. -Vou pegar a escova no banheiro.

Limpamos o filete de sangue, que fez uma trilha no chão como se alguém tivesse carregado uma jarra furada de tinta vermelha lá para baixo (ADICHIE, 2011, p.39).

Após Eugene sofrer ameaças relacionadas às críticas políticas publicadas em seu jornal, resolveu enviar seus filhos para permanecer alguns dias na casa sua irmã Ifeoma, uma professora universitária que resiste às imposições do governo e luta pelo que acredita. Dessa forma, Kambili consegue escapar da prisão doutrinária que existia em sua casa, nesse período eles desfrutaram de uma liberdade não conhecida anteriormente.

Em outro momento, as vítimas das violências provocadas por Papa são seus filhos, Jaja e Kambili, por terem contraposto às normas religiosas que lhes foram estabelecidas, de que não poderiam dormir na mesma casa que um pagão, no caso seu avô que mudou para a casa de Ifeoma por ter adoecido, e para pagarem as consequências de suas escolhas e mentiras, Papa os coloca na banheira e joga água fervendo em seus pés, para que fossem purificados de seus pecados.

Papa baixou a chaleira dentro da banheira e inclinou-a na direção dos meus pés. Derramou água quente nos meus pés, lentamente como se tivesse fazendo uma experiência e quisesse ver o que ia acontecer. Estava chorando, as lágrimas jorrando por seu rosto. Vi o vapor úmido antes de ver a água sair da chaleira, fluindo quase que em câmera lenta, fazendo um arco no ar até chegar aos meus pés. A dor do contato foi tão pura, tão escaldante, que não senti nada por um segundo. Então comecei a gritar (ADICHIE, 2011, p.207).

Diante disso, vendo-se impossibilitada de contrapor indiretamente às ações de seu marido, Beatrice começa a envenená-lo aos poucos, para ver-se livre de toda a opressão e sofrimento que ela e seus filhos passavam em seu

próprio lar. A morte de Eugene chega e com ela a prisão do irmão Jaja para proteger a mãe.

Mama amarrou melhor a canga, foi até as janelas; abriu as cortinas e verificou se os basculantes estavam fechados, impedindo que a chuva entrasse na casa. Seus movimentos eram tranquilos e lentos. Quando ela falou sua voz também estava tranquila e lenta.

-Comecei a colocar o veneno no chá dele antes de ir para Nuskka. Sisi arrumou-o para mim; o tio dela é um curandeiro poderoso
(ADICHIE, 2011, p.305).

Alguns anos se passam até que Jaja, que se diz culpado do envenenamento para proteger sua mãe, se vê livre, tanto da cadeia, quanto da repressão de seu pai, prontos para recomeçar uma nova vida e desfrutar da liberdade que tanto sonhavam. Dessa maneira, pode-se observar que a narrativa traz uma reflexão acerca do patriarcado imposto na sociedade, e por muitas vezes cultivado pelas religiões, criando uma espécie de hierarquia domiciliar, o qual transforma a mulher em alguém que deve submeter-se ao marido.

6. A releitura da história em *Lueji: o nascimento de um império de Pepetela*

A partir de um ousado projeto literário formado por inúmeros focos temáticos, o texto ficcional de Pepetela transita em profundas discussões de caráter histórico, político e cultural (CHAVES, 2005; CHAVES e MACEDO, 2009; DRNDARSKA e MALANDA, 2000). Nutridas pela esperança na concretização social, cultural e política de Angola, as obras de Pepetela participam da história do país, acompanhando as transformações concretas dessa sociedade, contudo, a decepção com os rumos tomados pelo país converte-se também em elemento poético de um número significativo de trabalhos, nos quais o caráter político de sua escrita domina os enredos e as tramas construídas.

Tecendo em língua portuguesa o seu texto africano, o autor participa da afirmação de uma identidade própria, [...], e

constrói uma obra marcadamente africana, que traz à tona, sem se tornar estranha a todos os que dessa língua se utilizam, a terra, o povo, a cultura, o imaginário e as contradições da nação angolana (HILDEBRANDO, 2006, p.318).

A partir de uma proposta muito característica da escrita pós-colonial, os textos de Pepetela visam tentar dar voz àqueles que foram esquecidos pelo discurso da história colonial e pós-colonial, logo, a utilização dos elementos históricos funcionam como reconstruções de reparação às ações do colonizador ao longo dos séculos da presença portuguesa em Angola. Além disso, a mitificação dos heróis nacionais ou mesmo a criação de heróis idealizados colaboram para a poética política do escritor no projeto de construção do sentimento nacional (OLIVEIRA, 2013 a, 2013b, 2014b).

Como uma forma de reescrita da história, Pepetela consegue refletir o sujeito pré-colonial, o colonial e o pós-colonial a partir das construções simbólicas e ideológicas presentes nas relações de poder que se tornam atemporais, podendo ser aplicadas nas diferentes épocas da história angolana, pois, o autor busca definir ou redefinir as relações do presente com o passado, questionando certas formas de memória e esquecimento coletivo, destacando os problemas das formações do discurso da história; nesta perspectiva, o trabalho de Pepetela visa confrontar os opostos, como tentativa de reconciliação e exercício de esperança (DRNDARSKA e MALANDA, 2000).

Reafirmando sua(s) história(s), suas múltiplas fontes, abolindo a hierarquia entre elas, ou seja, dando a um país plural, uma história conjugada no plural [...] Enquanto a ancoragem temporal se faz através de uma periodização que segue o curso da história colonial, a ancoragem espacial se faz através de uma territorialidade simbólica¹ (DRNDARSKA e MALANDA, 2000, p.116-117. Tradução nossa).

Nessa perspectiva, as personagens principais do romance se distanciam em séculos de história, tomando Luanda, como o território a ser atravessado

¹ “En réaffirmant son/ses histoire(s), leurs multiplex sources, en abolissant la hiérarchie, entre celles-ci, autrement dit, en donnant, à un pays pluriel, une histoire conjuguee au pluriel [...] Autant dire que si l’ancrage temporal se fait à travers une périodisation qui suit le cours de l’histoire coloniale, l’ancrage spatial se fait à travers une territorialité symbolique”.

pelas vidas de Lueji e Lu. De fato, “uma história conjugada no plural” (DRNDARSKA e MALANDA, 2000, p.116-117), em que o resgate histórico da imagem da rainha Lueji em contraste de 400 anos com a dançarina Lu entrelaça duas realidades do país.

Em princípio, tem-se a história da jovem Lueji, coroada rainha depois da morte do pai, constitui o reino de Lunda quatro séculos antes da segunda história, da dançarina Lu que se defronta com os desafios do cotidiano para também se constituir enquanto mulher. Assim, a centralidade do enredo do romance toma as duas protagonistas com o objetivo de dar voz às mulheres da história de Angola que tenderam a ser tangenciadas pela escrita historiográfica.

O reino Lunda é o espaço pautado, basicamente, por tradições de seus ancestrais; tradições essas que impõem limite às personagens, em prol da manutenção do reino. Todos, soberanos, membros do conselho da Lunda e pessoas comuns, têm a obrigação de se submeter às tradições, mas nem todos concordam com isso. Depois da morte de Kondi, o soberano da Lunda, Lueji, sua filha, foi escolhida para substituí-lo (ANTÓNIO, 2015, p.98).

Diante da descrença dos filhos para com a tradição local, Lueji torna-se a próxima na linha de sucessão, sendo vangloriada pelo rei por seu comprometimento em manter as práticas tradicionais do povo Tubungo.

Ela vai fazer o necessário, vai alimentar o meu espírito com as melhores iguarias da Lunda, vai respeitar o meu nome e cultivar o meu prestígio, não vou ser esquecido pelas gerações que se colocam já na bicha do futuro. Kondi será sempre recordado como um homem justo que salvou a Lunda, ao evitar que os filhos varões tomassem o poder para com ele brincar e o destruir (PEPETELA, 2015, p.26).

Configura-se assim o começo do constante desafio de manter o poder, a ela atribuído, frente às ameaças de ataques e ameaças de guerra feitas por seus irmãos Tchinguri (sucessor direito do trono) e Chinyana. Além de um

claro conflito pelo poder sobre o povo de Lunda, Lueji defronta-se também pelo difícil dilema de construir sua própria imagem para si mesma e para os outros, uma identidade que pudesse ultrapassar séculos de guerras ao tomar lugar em Luanda, chegaria até a imagem da outra mulher, Lu que enfrentará dificuldades sucessivas para organizar sua apresentação de dança sobre a rainha Lueji e a identidade angolana já no começo do século XXI, na Angola moderna (RAMOS e MELO, 2011).

Lu respirava o ambiente e procurava raízes. Mas eram débeis, apenas alimentadas pelas recordações das falas da avó. Ainda por cima, a cultura dominante era Tchokue, assim como a população. Gente lunda era minoria, reduzida a grupos cercados e isolados. Muitas vezes nem o próprio conservador conseguia separar as duas culturas. E ela se preocupava com a origem dos muquixes, ridículo! Se as próprias estátuas de Tchibinda Ilunga e de Lueji, raridades existentes no museu, erram indubitavelmente de arte tchokue... (PEPETELA, 2015, p.336).

A referência às questões de origem do povo angolano constitui-se como uma necessidade de revelar-se às personagens Lueji e posteriormente Lu. Conhecer a sua própria história torna-se fundamental para a dançarina Lu, pois, a busca por sua ancestralidade a levaria até a grande rainha Lueji, como um exercício de reconstituição histórica. Para Ramos e Melo (2011, p.182) “Pepetela atualiza e projeta o futuro pelo viés do mito de origem, num dos momentos de maior acirramento da guerra civil angolana, quando a nação, pela qual lutou sua geração, ameaçava deixar de existir”. Em outras palavras, a tentativa de Pepetela de fortalecer o mito de origem do povo angolano está estritamente ligada à necessidade de se pensar em um projeto político para o futuro do país, marcado pelas guerras civis durante várias décadas.

Desse modo, *Lueji, o nascimento de um império* (2015) pode ser tomado como um romance histórico, pela releitura constante da história de Angola e pelo trabalho com o tema da constituição da nacionalidade e das raízes de identidade na nação. Porém, pode-se afirmar que Pepetela atribui um caráter

político ao romance no momento em que se utiliza dos fatos históricos para discutir os conflitos pelo poder político do país no período pós-independência (SANTOS, 2014). Trata-se de um recurso de criação constante em obras do autor, uma vez que em várias obras a releitura da história servia como material de reflexão sobre as condições atuais do país e principalmente às contradições do projeto político de independência pós-colonial que levaram o país ao destrutivo conflito armado (OLIVEIRA, 2013a).

E Lueji reinava sozinha, com os conselhos de quem ela escolhia, Ilunga, Kumbana, Majinga, Kakongo e poucos mais. Mas o espírito de Kondi continuava a recusar o novo costume que lhe queriam impor, era a única nuvem negra. Yanvu ia fazer a circuncisão. Acompanhava a mãe para todo o lado e até assistia às reuniões do Conselho, para se preparar. (PEPETELA, 2015, p.445).

Como respeito às regras, Lueji, mesmo não totalmente convencida sobre as habilidades do filho para tomar o poder do reino Lunda, está pronta para atribuir ao herdeiro direto o posto de líder dos lundos após governar seu povo com força e dedicação. Assim, nesse jogo de retornos e avanços no tempo, a história de Angola se constrói e se reconstrói por meio de um mito de origem único que coloca a rainha Lueji, como imagem central do legado construído por uma mulher resistente no governo local e que soube lidar com os conflitos pelo poder, na tentativa de manter a qualquer preço unidade do seu povo. Contudo, Santos (2014) destaca a manutenção de privilégios por membros do reinado de Lueji, como uma analogia aos projetos políticos pós-independência em que se acreditava numa real modificação da ordem social e política do país.

Em contraponto a crítica política, o romance também resgata uma discussão sobre o processo de escrita da história de Angola. Para Dias (2015), recontar a história do país por meio da dança destaca o importante papel da personagem Lu, enquanto representante das artes, para estabelecer um diálogo com o discurso científico da escrita da história. A personagem entende as configurações do mito e da história, o papel das ideologias na

composição dos discursos e até por isso mesmo, ressalva a relevância da sua arte na unificação da sociedade angolana.

Já no projeto contemporâneo de recontar a história da rainha lunda, Lu encontra problemas em organizar o roteiro do espetáculo devido às inconsistências históricas reclamadas pelo historiador Herculano.

-É certo que há versões contraditórias. Como tudo na tradição oral. Cada grupo deforma uma versão em função dos seus interesses mais ou menos imediatos, isto é, a versão tradicional é sempre ideológica, justifica ou o poder que se tem ou o poder que se quer obter. Ou o porquê de se ter perdido o poder. Depurar a versão da ideologia que nela está presente, eis o trabalho da ciência histórica. E isso só se pode fazer comparando as diferentes versões e situando cada uma no seu contexto histórico (PEPETELA, 2015, p.357).

Por fim, apesar de todas as dificuldades de recontar a história da rainha Lueji, Lu pôde enfim dar início aos ensaios para seu espetáculo, aceitando os meandros da escrita ideológica e das inúmeras versões da mesma verdade.

7. Considerações finais

De maneira sintética, o estudo comparado aqui empreendido foi capaz de fornecer importantes informações sobre a composição narrativa africana, em especial a formação do romance contemporâneo, como gênero literário mais difundido nas últimas décadas no continente. A partir de reflexões sobre abordagens temáticas e estrutura do romance, buscou-se obter elementos composicionais de aproximação entre as obras, a fim de construir um quadro comparativo relevante para os objetivos da investigação.

Desse modo, com o propósito de pensar as características do romance no contexto africano, o trabalho apresentou inicialmente algumas das principais configurações da representação literária contemporânea, a fim de estabelecer um paralelo comparativo com a produção ficcional africana. Buscou-se, assim, refletir sobre os mecanismos criativos utilizados pelos escritores africanos para discutir a história da África e as particularidades

dos processos de formação dos estados nacionais, e evidentemente, como esses eventos se refletiam no material literário ficcional.

Inicialmente, por meio da análise do romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003) de Mia Couto foi possível observar a enorme conexão que a literatura possui com o passado de conflito do continente, suas principais transformações culturais e sociais em que a tradição e a modernidade se chocam constantemente, como uma tentativa de construir uma imagem híbrida sobre as perspectivas para o futuro do continente.

Em *Hibisco Roxo* (2011) de Chimamanda Adichie, apesar da forte referência à história política da Nigéria, e de certa maneira, a vários outros países da África, a discussão sutil sobre o papel da mulher na literatura e na sociedade africana tornou-se um elemento imprescindível para se oferecer qualquer perspectiva teórica sobre o romance na atualidade. A partir de um enredo em que as mulheres tornam-se as protagonistas das ações, tem-se uma mudança muito significativa para as literaturas africanas como um todo. Assim, não somente a escrita feminina se fortalece como também personagens importantes da história da África, silenciadas pelo empreendimento colonial e posteriormente pelos conflitos armados, e puderam ganhar voz e um discurso, diante de todos os impactos discursivos da escrita consagrada da história.

Em seguida, a obra *Lueji: o nascimento de um império* (2015) de Pepetela forneceu às análises um reconhecido instrumento moderno de criação literária, ou seja, a releitura dos fatos históricos e reconstrução de eventos através do mito e do resgate de personagens importantes da história nacional. Trata-se de um mecanismo muito comum aos países africanos, uma vez que a necessidade de conhecer a fundo a própria história faz com que os romances possuam determinados elementos históricos fundamentais para a formação de identidades nacionais, contribuindo diretamente para a reconstrução cultural pós-colonial.

Enfim, trata-se de um panorama singelo para se discutir as literaturas africanas, como um todo, mas contribui enormemente para a constituição de um material reflexivo robusto e plural, podendo auxiliar no acesso de novos pesquisadores ao universo literário africano.

8. Referências

- ADICHIE, Chimamanda N. **Hibisco Roxo**. 2ªed. São Paulo: companhia das Letras, 2011.
- ANN, Ibeku I. Adichie's Purple Hibiscus and the Issue of Feminism in African Novel. **Journal of Literature and Art Studies**, Vol. 5, No. 6, 426-437, June-2015.
- ANTÓNIO, Mateus P. P. Romance e realidade em Lueji, o nascimento de um império, de Pepetela. **Cadernos CESPUC**, Belo Horizonte, nº 27, 2015.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BERGSON, Henri. **Memória e vida**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria e História Literária**. 11ed. – Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2000
- CAMPOS, Juliana S. As manipulações das etnicidades como forma de controle, exploração e alienação em Hibisco Roxo de Chimamanda Ngozi Adichie. **Revista Crioula USP**, No. 16 Dezembro de 2015.
- CARVALHAL, Tania F. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 2006.
- CHAVES, Rita. **Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.
- _____. **A formação do romance angolano**. São Paulo: Lato Senso, 1999.
- CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (Org.) **Portanto...Pepetela**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- COSTA LIMA, Luiz. **História, ficção, literatura**. 2ªed. São Paulo: Companhia das Letras: 2006.
- DIAS, Mariana S. Pepetela e a (re)escrita de Angola: tensionamentos entre memória coletiva e discurso historiográfico em Yaka e Lueji – o nascimento de um império. **Revista de Literatura, História e Memória** VOL. 11 - Nº 18, 2015.
- DRNDARSKA, Dea; MALANDA, Ange-Séverin. **Pepetela et l'écriture du mythe et de l'histoire**. Paris: L'Harmattan, 2000.
- FIORIN, José L. **Linguagem e ideologia**. 7ed. – São Paulo: Editora Ática, 2003

FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

GOMES, Júnio V. Hibisco Roxo. **Revista Trilhas da História**. Três Lagoas, v.3, nº5 jul-dez, 2013.

HILDEBRANDO, Antonio. A revolta da casa dos ídolos: renovação e tradição. In: CHAVES, Rita e MACÊDO, Tania (Org.) **Portanto... Pepetela**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009

IFECHLOBI, J.N. Feminism: Silence and Voicelessness as Tools of Patriarchy in Chimamanda Adichie's Purple Hibiscus. **International Association of African Researchers and Reviewers**, VOL. 35, SEPTEMBER, 2014.

KUNDERA, Milan. **A arte do romance**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

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

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Duas cidades, 2000.

MAQUÊA, Vera. **A escrita nômade do presente**: literaturas de língua portuguesa. São Paulo: Arte & Ciência, 2010.

MORIN, Edgar. **A cabeça bem-feita**: repensar a reforma, reformar o pensamento. Trad. Eloá Jacobina. 8 ed. - Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003

_____. **Os sete saberes necessários à educação do futuro**. Trad. Catarina E. F. da Silva e Jeanne Sawaya. 2 ed. - São Paulo: Cortez, 2000.

_____. **O cinema ou o homem imaginário**. Trad. António-Pedro Vasconcelos. Lisboa: Moraes Editores, 1970

MÜLLER, F.O. **O florescer das vozes na tradução de purple hibiscus, de Chimamanda Ngozi Adichie**. Tese (Mestrado em estudo da tradução) - Faculdade de Letras, Universidade de Brasília, p. 26. 2017.

OLIVEIRA, Adilson V. **O teatro político angolano em A revolta da casa dos ídolos, de Pepetela**. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) PPGEL, Universidade do Estado de Mato Grosso, 2013a.

_____. Literatura e história: estudo sobre A revolta da Casa dos Ídolos e Bom dia, camaradas. **Revista Athena**. Vol. 04, nº1, 2013b.

_____. Teoria do romance moderno em "A insustentável leveza do ser" de Milan Kundera. **Revista Athena**. Vol. 7 nº2, 2014a.

_____. Literatura e política: as contradições do socialismo em "O planalto e a estepe". **Revista Ecos** vol. 16, Ano XI; nº 01, 2014b.

PETROV, Vanessa P. **A problemática da identidade cultural em *Um Rio chamado Tempo, Uma Casa chamada Terra, de Mia Couto, e Le Ventre de l'Atlantique, de Fatou Diome***. Lisboa: CLEPUL, 2014.

PONTES, Daniele S. **A morte e a ancestralidade**: em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. Monografia (Graduação em Letras). Centro de Humanidade. Universidade Estadual da Paraíba, Guarabira, 2014.

RAMOS, Dernival V. ; MELO, Márcio A. Nação e narrativa em Pepetela. **Revista Locus**, Juiz de Fora, v.17, n°1, p.173-188, 2011.

REUTER, Yves. **Introdução à análise do romance**. 2ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SANTOS, Donizeth. Lueji, o nascimento dum império: um romance alegórico e político. **Revista Mulemba**. Rio de Janeiro: UFRJ, V.1, n. 11, pp. 35- 45, jul./dez. 2014

WATT, Ian. **A ascensão do romance**. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

LITERATURAS AFRICANAS: A HISTÓRIA NA COMPOSIÇÃO NARRATIVA

AFRICAN LITERATURES: HISTORY IN THE NARRATIVE COMPOSITION

Adilson Vagner de Oliveira
Vitória Priscila Tavares Piovezan
Thaís Fernandes de Almeida
Ana Cássia Gualda Bersani
Karen Danielle Pinheiro

RESUMO: Este artigo tem por objetivo analisar obras contemporâneas das literaturas africanas, utilizando-se dos procedimentos propostos por Carvalho (2006) para o estudo comparado, buscou-se investigar elementos de aproximação entre as produções literárias africanas. O artigo estabelece uma relação entre os romances *A Gloriosa Família* (1997) de Pepetela, *A Arma da Casa* (2000) de Nadine Gordimer, *Juventude* (2005) de J. M. Coetzee, *Antes de Nascer o Mundo* (2009) e *Terra Sonâmbula* (2016) de Mia Couto. Por princípio analítico, tem-se a história da África como elemento composicional das narrativas ficcionais africanas.

Palavras-chave: História, Literatura comparada, Narrativas africanas.

ABSTRACT: This paper aims to analyze contemporary works of African literatures, using the procedures proposed by Carvalho (2006) for the comparative study; we sought to investigate elements of approximation between African literary productions. The paper establishes a relationship between the novels *The Glorious Family* (1997) by Pepetela, *The House Gun* (2000) by Nadine Gordimer, *Youth* (2005) by J. M. Coetzee, *The Tuner of Silences* (2009) and *Sleepwalking Land* (2016) by Mia Couto. For analytical principle, we discuss the history of Africa as a compositional element of African fictional narratives.

Keywords: History, Comparative Literature, African Narratives.

1. Introdução

Recentes trabalhos investigam a construção narrativa das literaturas africanas a partir de elementos históricos em sua composição (CAMPOS, 2008; DUTRA, 2011; FONTES, 2012; SANTOS, 2015, OLIVEIRA, 2013). Assim, torna-se relevante fortalecer novos estudos nessa direção. Por isso este trabalho visa analisar importantes romances das literaturas africanas com significativo viés histórico e político, buscando apresentar características de aproximação das obras no contexto histórico da África.

Com base nesta perspectiva, a investigação demonstra como os fenômenos históricos estão presentes nessas obras e como influenciam a composição narrativa, uma vez que este mecanismo criativo tem-se tornado indispensável para a construção das identidades nacionais. Desse modo, baseando-se em grandes nomes dos estudos sobre as relações entre literatura e história, são apresentadas análises das obras *Antes de Nascer o Mundo* (2009), *Terra Sonâmbula* (2016), *Juventude* (2005), *A Arma da Casa* (2000) e *A Gloriosa Família* (1997), evidenciando as relações históricas do continente africano relatadas nessas produções.

2. Fundamentos do método comparado e as literaturas africanas

O estudo das literaturas africanas, em perspectiva comparada, resgata a natureza interdisciplinar da literatura como um todo, pois busca aproximar produções literárias e marcas histórico-culturais de duas ou mais nações. Assim, o método analítico utilizado pela literatura comparada se constrói a partir de fatos históricos para contribuir com a interpretação das composições narrativas. Desse modo, “as literaturas comparadas não excluem fatos históricos, elas os juntam e os transformam em críticas literárias” (WELLIK, 2007, p. 38). Para Maquêa (2010), o método comparado para se investigar as produções literárias torna-se uma ferramenta privilegiada para esse empreendimento analítico, não especificamente para levar em conta questões de influência ou ocidentalização cultural, mas para refletir sobre as possibilidades que surgem da reelaboração social e poética a partir do acesso às outras literaturas e culturas.

Nessa perspectiva, a literatura comparada pode ser tomada como interpretações materiais dos contextos históricos de diferentes sociedades, onde se vai buscar e analisar os fatores culturais e os fenômenos sociais, sejam eles religiosos, políticos, econômicos ou históricos semelhantes nas duas ou mais obras que vão ser comparadas. Como destaca Carvalhal (2007, p.6), “usada no singular, mas geralmente compreendida no plural, ela designa uma forma de investigação literária que confronta duas ou mais literaturas”, mesmo que autores e regiões onde se passem as histórias sejam

completamente distantes. De acordo com Guyard (*apud* CARVALHAL, 2007, p.15) “A literatura comparada é a história das relações literárias internacionais. O comparativista se coloca nas fronteiras, linguísticas ou nacionais, controla as trocas de temas, ideias, livros ou sentimentos entre duas ou várias literaturas”.

Para Carvalhal (2007), analisar textos ficcionais pelo viés da literatura comparada não significa, de forma alguma, tentar apontar que um texto seja melhor que o outro, muito menos que não seja original em questão de tema e estrutura, tampouco, deve-se pensar a abordagem comparada como um mecanismo de exposição de características internas das obras que pressupõem uma dependência contínua pela busca de fontes e influências. Uma vez que um texto literário é sempre a absorção e o diálogo com outros textos, gerando-se constantemente elementos da intertextualidade. Assim, “o que era entendido como uma relação de dependência, dívida que um texto adquiria com seu antecessor, passa a ser compreendido como um procedimento natural e contínuo de reescrita dos textos” (CARVALHAL, 2007, p.52).

Partindo dos pressupostos da literatura comparada, direciona-se esta reflexão ao contexto estabelecido pelas literaturas africanas, que por muito tempo caminham ainda em busca de marcas e fatos que fortaleçam as identidades nacionais. O continente se defronta com o constante desafio de dar formas às produções narrativas locais, a fim de construir conjuntos coesos de imagens e símbolos coletivos compartilhados pelas nações. Dessa maneira, a partir do longo ciclo histórico de descolonização dos países africanos, “cada escritor trilha um caminho distinto após o processo de independência” (OLIVEIRA, 2013, p.4), o que significa dizer que surgem diferentes mecanismos e percursos utilizados pelos escritores para interpretar a história, a política e os conflitos culturais da África e representá-los por meio da literatura.

Segundo Campos (2008) as literaturas africanas possuem um papel fundamental nas conquistas pessoais e territoriais de qualquer sociedade. Por isso, os estudos literários vivenciam um importante avanço na luta pela

ruptura do eurocentrismo e pela ampliação do alcance das literaturas africanas, até então vistas como periféricas pela teoria literária.

Essa visão eurocêntrica fez com que as narrativas africanas fossem julgadas inferiores, principalmente em decorrência do fato de que antes as literaturas sobre os países africanos eram descritas majoritariamente a partir da visão dos colonizadores, que viam as novas culturas, religiões e práticas políticas como algo a ser extinto, causando assim um radical processo de silenciamento da voz dos povos africanos.

O eurocentrismo contemporâneo é o resíduo discursivo ou a sedimentação do colonialismo, processo através do qual os poderes europeus atingiram posições de hegemonia econômica, militar, política e cultural na maior parte da Ásia, África e Américas (SHOHAT e STAM, 2006, p.40).

Trata-se de um ponto extremamente importante, pois as literaturas africanas, enquanto fenômeno cultural em expansão mundial, fortalecem-se gradualmente a partir dos eventos de descolonização durante toda a metade do século XX. Por isso, só se pode pensar as composições narrativas africanas a partir da batalha ideológica pela tomada do poder simbólico para produzir discursos próprios, autônomos e culturalmente enriquecido por séculos de história. Assim, torna-se importante destacar nas literaturas africanas a forte influência dos fatos históricos das nações na escrita ficcional dos quais os autores se utilizam para enriquecer ainda mais suas obras e mostrar os elementos históricos das diferentes sociedades africanas.

3. A história contada através da literatura

Pode-se dizer que pensar em um texto, seja ele literário de natureza ficcional ou histórica, significa pensar sobre a uma representação acerca da realidade. Além disso, o texto acaba por mostrar que a escrita, a língua e a literatura estão interligadas e dependentes uma da outra, trata-se do meio de comunicação e representação do autor para com o leitor (BORGES, 2010). Em outras palavras, todas as reflexões sobre a literatura devem ser

baseadas nos princípios de representação ficcional da realidade, uma vez que o diálogo entre o texto e a história apenas colabora para este procedimento criativo.

A literatura em geral consegue atingir um público amplo e diversificado, pois há a vasta extensão dos conteúdos e gêneros que são capazes de atingir todas as inclinações literárias, sendo assim, a literatura serve tanto para o entretenimento quanto para o conhecimento.

Para Borges (2010, p.10) “não se faz literatura sem contato com a sociedade, a cultura e a história”, do mesmo modo que “a literatura se apropria não só do passado, como também de documentos e das técnicas da disciplina histórica” (BORGES, 2010, p.6). Nessa perspectiva, os diversos conflitos sociais que ocorrem ou ocorreram no mundo fazem com que muitos autores utilizem da intertextualidade historiográfica para mostrar a realidade por meio de narrativas. Portanto, a literatura, nos seus mais variados gêneros, representa uma abordagem poética do real, que também abrange o imaginado, sendo utilizado como fonte para a história cultural de uma sociedade (BORGES, 2010). Além disso, a própria escrita da história e da literatura refere-se a discursos que se constituem a partir de significados sobre o passado, e evidentemente, as formas de materialização desses significados não estão nos acontecimentos históricos, mas nos sistemas que os transformam em fatos (HUTCHEON, 2014).

No universo amplo dos bens culturais, a expressão literária pode ser tomada como uma forma de representação social e histórica, sendo testemunha excepcional de uma época, pois um produto sociocultural, um fato estético e histórico, que representa as experiências humanas, os hábitos, as atitudes, os sentimentos, as criações, os pensamentos, as práticas, as inquietações, as expectativas, as esperanças, os sonhos e as questões diversas que movimentam e circulam em cada sociedade e tempo histórico (BORGES, 2010, p.5).

Para Chartier (1999) a relação entre literatura e história pode ser analisada de duas maneiras distintas, na primeira se tem uma relação muito próxima da obra em si com os textos históricos, já na segunda perspectiva,

ele apresenta uma análise totalmente diferente e inesperada, pois nessa se descobre uma *performance* aguda e original dos aparatos que dominam a criação do mistério estético. Ele prossegue afirmando que a história aparenta ser uma ficção ao mesmo tempo em que se opõem a ideia positivista, entretanto, há uma noção de que a história é uma ciência puramente positiva. Costa Lima (2006) ainda pontua que a escrita da história pela literatura distancia-se da historiografia tradicional devido somente às diferenças de expectativas diante do material produzido, ou seja, espera-se que o texto estritamente historiográfico esteja mais próximo da realidade do que o texto ficcional. Porém, trata-se apenas de uma variação no horizonte de expectativas, o que não necessariamente corresponda à diferença em descrever os fatos do passado.

Para a literatura, não há qualquer compromisso com a realidade, pode-se utilizar de fatos de conhecimento comum, periodização e personagens históricos, porém o horizonte de expectativa demonstra-se totalmente diferente, pois não se espera fidelidade ou compromisso com a verdade externa dos eventos.

A ideia de que a história não seria mais que uma produção de ficção dentre outras (e não é porque a história utiliza as figuras e formas narrativas da ficção que não se define como um conhecimento, um saber, e daí a vinculação possível entre a história como um saber crítico em uma dimensão cívica), e, por outro lado, pensar que esta dimensão crítica e de conhecimento não se pode estabelecer segundo os modelos tradicionais de uma ciência positiva, que se pensava como a adequação do discurso ao real (CHARTIER, 1999, p.16).

Desse modo, para Chartier (1999) a principal diferença entre a escrita da história e a ficção historiográfica reside exatamente na natureza epistêmica em que se encontra a historiografia enquanto ciência positiva. Ainda que a literatura possa produzir conhecimento, transmitir informações de época, estas não são suas atribuições artísticas. Barros (2010) propõe que deve existir uma interlocução mais acentuada e perspicaz entre história e literatura, ou seja, deve-se aprofundar mais no diálogo entre as duas. Como

já foi destacado anteriormente, a história não conduz o episódio narrativo gratuito ou sem nexos, pelo contrário, todo conhecimento histórico deve estruturar uma intriga no sentido aristotélico levando a aproximação da concepção poética.

O mundo precisa de narrativas – sejam estas as narrativas históricas, baseadas ou inspiradas em um vivido que deixou suas marcas através das fontes históricas, sejam as narrativas literárias, a princípio geradas pela criatividade livre de um autor, mas na verdade oriundas de relações que se dão na própria vida e através das próprias estruturas básicas do viver, portanto através da própria história. (BARROS, 2010, p.9)

Dessa forma, a historiografia é muito importante para a concepção literária no ramo do conhecimento e da informação, assim gerando uma dependência natural de textos e influências pré-escritas, que passam a gerar uma intertextualidade que enriquece ainda mais a nova narrativa concebida. Em outras palavras, independentemente das questões funcionais entre literatura e história, o diálogo entre as duas áreas do conhecimento humano torna-se extremamente saudável para o mundo ficcional, uma vez que o enriquecimento composicional do texto narrativo torna-se o procedimento indispensável para a literatura.

A literatura renuncia a qualquer compromisso de apresentar verdades sobre o passado, mesmo assim, utiliza-se amplamente desse recurso ao buscar apontar outras possibilidades do real e do fato histórico, às vezes pelo simples princípio provocativo de atingir a verdade histórica, normalmente tratada singularmente pelos seus autores, ou pela necessidade de construir um passado por meio do discurso ficcional. Contudo, ainda que os objetivos da escrita da história e da literatura sejam diferentes, os resultados práticos desse diálogo têm sido muito ricos para ambas, e por isso mesmo, torna-se salutar mantê-las em constante aproximação.

4. A reconstrução de identidade por meio da negação do passado

Mia Couto costuma escrever suas narrativas englobando o cenário de Moçambique, sua terra natal, tendo na maioria das vezes como plano de fundo, conflitos ocorridos na região. O livro *Antes de nascer o mundo* (2009) é um dos escritos de Mia Couto, cujo foco é retratar um período de guerra pós-independência de Moçambique. No livro *Antes de Nascer o mundo*, os personagens decidem abandonar a cidade e confinar-se no meio da savana moçambicana.

A narrativa descreve a fuga de uma família moçambicana para um lugar afastado de tudo, chamada Jesusalém, onde as cinco personagens: o pai Silvestre Vitalício, os filhos Mwanito (narrador) e Ntunzi, o ajudante Zacarias Kalash e o tio Aproximado se isolam de todo o mundo externo, como forma de esquecer a vida fora do sítio.

A primeira vez que vi uma mulher tinha onze anos e me surpreendi subitamente tão desarmado que desabei em lágrimas. Eu vivia num ermo habitado apenas por cinco homens. Meu pai dera um nome ao lugarejo. Simplesmente chamado assim: “Jesusalém”. Aquela era a terra onde Jesus haveria de se descruificar. E ponto, final (COUTO, 2009. p.11).

As incompreensões sobre os acasos da vida em sociedade e as decepções em suas relações pessoais fazem com que o personagem símbolo, Silvestre Vitalício, conduza os membros restantes de sua família a um lugar inóspito e afastado da população, numa forma de fuga do mundo e das pessoas, o patriarca Silvestre quis conduzir a família com ele para reconstruir suas identidades. Silva (2017) aponta que a identidade não é adquirida quando nascemos, nós a adquirimos com o passar do tempo, convivendo com diferentes pessoas e absorvendo diferentes visões do mundo, ela é moldada e modificada e nunca permanece a mesma. Silvestre possuía uma identidade a princípio estabelecida, mas o desandar de sua vida fez com que ele não quisesse continuar com ela, por isso houve o isolamento do passado.

Para Torres (2014), o personagem Silvestre chama a atenção ao fato de que para a constituição de uma nova identidade, talvez o lugar de origem não seja tão importante quanto o próprio lugar presente. Assim, o personagem repensa a questão do lugar de pertencimento e reconstrói um passado com constantes manipulações de identidades e memórias.

O jovem Mwanito não tem lembranças do passado, pois foi conduzido ao sítio ainda muito novo, portanto suas referências e aprendizados vêm de seu pai Silvestre e dos demais habitantes daquela terra, que ajudam Silvestre a lidar com a manutenção do local: “Em poucas palavras, o inteiro planeta se resumia assim: despido de gente, sem estradas e sem pegada de bicho [...]” (COUTO, 2009, p.11).

O tema central abordado na obra é a dificuldade que os personagens têm de interagir com o tempo, e todas as personagens estão constantemente em conflito com o passado. A metáfora por trás de Jesusálem é que os homens perderam a habilidade de ser donos de sua própria existência. A tentativa de esquecer o passado foi a ideia de Silvestre ao lidar com o fardo das dificuldades que ele passou na cidade.

Mas não lhe resta nenhuma esperança, mano Silvestre?

__ Esperança? O que perdi foi a confiança.

Quem perde a esperança foge. Quem perde a confiança esconde-se. E ele queria as duas coisas: fugir e esconder-se. Mas nunca suspeitássemos de haver em Silvestre um sentimento de desamor.

__ Vosso pai é um homem bom. A sua bondade é a de um anjo que não sabe onde está Deus. É só isso. Em toda sua vida, teve um único desempenho: ser pai. E todo o bom pai enfrenta a mesma tentação: guardar para si os filhos, fora do mundo, longe do tempo (COUTO, 2009 p.74-75).

Jesusalém simula um campo de refugiados, lugar onde pessoas que não têm para onde ir ficam, onde as pessoas ficam confinadas por um longo período, esse lugar acaba tirando a infância das crianças, a adolescência, os aprendizados, tiram toda a parte boa da vida, pois as pessoas não entram em contato com as culturas externas, não aprendem coisas novas. Foi o que Silvestre fez com Mwanito, o levou desde pequeno para um lugar isolado, e o personagem tem noção disso mencionando “A razão é que eu nunca tinha

exercido a minha própria infância, meu pai me envelhecera desde nascença” (COUTO, 2009 p.123).

5. A memória e a identidade

Na mesma linha de reflexão sobre os mecanismos da memória para reconstruir identidades, o livro de Mia Couto, *Terra Sonâmbula* (2016) se assemelha à obra *Antes de nascer o mundo* (2009), pois as duas histórias retratam a busca de identidade dos personagens. A história baseia-se na caminhada de Muidinga e Tuahir no meio da savana moçambicana. Tuahir sai em busca de recuperar a memória de Muidinga que foi apagada quando o mesmo ainda era criança, o menino busca nessa viagem saber quem ele realmente é, ele busca sua identidade. Ambos seguem viagem, caminham entre a veracidade e a incerteza, entre a realidade e a fantasia.

Desse modo, “Terra Sonâmbula evidencia um imaginário culturalmente rico no qual os elementos simbólicos levam o leitor empírico a uma descoberta pouco a pouco de uma terra que se encontra em desconstrução, mas que deve ser despertada para ser reconstruída” (MAROZO e PORTO, 2013, p.3). De início, os dois seguem em uma autoestrada abandonada, que é descrita na primeira frase do livro: “Naquele lugar, a guerra tinha morto a estrada (COUTO, 2016 p.9)”. Por estarem abandonados, fazem de um ônibus (machimbombo) sua morada.

Muidinga e Tuahir param agora frente a um autocarro queimado. Discutem, discordando-se. O jovem lança o saco no chão, acordando poeira. O velho ralha:

-Estou-lhe dizendo, miúdo: vamos instalar casa aqui mesmo.

__Mas aqui? Num machimbombo todo incendiado?

__Você não sabe nada, miúdo. O que já está queimado não volta a arder.

(COUTO, 2016 p.10)

Nessa nova moradia, Muidinga encontra cadernos de um homem que foi morto ali mesmo, no machimbombo. Os cadernos foram encontrados em uma mala ao lado do corpo do dono. Muidinga efetua a leitura dos cadernos todos os dias, acompanhado de Tuahir, e se envolve fortemente em um universo que ele não sabe até qual ponto está retratando a realidade.

Durante a viagem de busca de identidade de Muidinga, as duas personagens encontram diferentes pessoas com diferentes visões “os espaços e os tempos cruzam-se para produzir figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão, real e imaginário (MAROZO e PORTO, 2013, p.4).

Kindzu é o dono dos cadernos, o mesmo saiu em uma jornada querendo se tornar um guerreiro justiceiro, um naparama. "Nesse desespero me veio, claro um desejo: me juntar aos naparamas. Sim, eu queria ser um desses guerreiros de justiça” (COUTO, 2016 p.28). O pai de Kindzu era um Naparama, Taímo, que morreu logo depois da guerra de independência, só que ele vivia presente nos sonhos de Kindzu, sonhos que se mesclam à realidade, e é o sonho que traz esperança para as pessoas. É o sonho que movia a estrada, e só Muidinga via.

Se dizia daquela terra que era sonâmbula. Porque enquanto os homens dormiam, a terra se movia espaços afora. Quando despertavam, os habitantes olhavam o novo rosto da paisagem e sabiam que, naquela noite, eles tinham sido visitados pela fantasia do sonho.

Crença dos habitantes de Matimati

O que faz andar a estrada? É o sonho. Enquanto a gente sonhar a estrada permanecerá viva. É para isso que servem os caminhos, para nos fazerem parentes do futuro (COUTO, 2016, p. 6).

Durante muito tempo, os habitantes do país buscaram se livrar dos colonizadores, e isso só ocorreu após longos anos de luta. Nos cadernos de Kindzu, Muidinga busca esperança, mudança e transformação assim como o proprietário. Muidinga foi resgatado por Tuahir em um campo de refugiado, um lugar de fuga em meio aos conflitos armados.

Para Rabello (2010, p.70) “há uma metáfora belíssima no livro, quando Kindzu observa uma baleia na praia e compara seu país com o animal agonizando na praia e violentamente sendo esartejado por ávidos disputando pedaços de carne”. Trata-se de uma reflexão sobre Moçambique pós-independência, as guerras civis tornaram-se os meios de gerir os conflitos entre as populações locais, o país também estava sendo esartejado pelos líderes surgentes depois do processo de descolonização e afastamento dos portugueses do domínio político e administrativo da região.

A metáfora acabar por representar o que ocorreu não somente em Moçambique, mas em vários países africanos que pós-independência tornaram-se ditaduras e constantes conflitos étnicos.

O povo acorreu para lhe tirar carnes, fatias e fatias de quilo. Ainda não morrera e já seus ossos brilhavam no sol. Agora, eu via o meu país como uma dessas baleias que vêm agonizar na praia. A morte nem sucedera e já as facas lhe roubavam pedaços, cada um tentado o mais para si... Estou condenado a uma terra perpétua, como a baleia que esfalece na praia. Se um dia me arriscar num outro lugar, hei de levar comigo a estrada que não me deixa sair de mim (COUTO, 2016, p. 23).

Portanto, o romance retrata os esforços do país para se tornar realmente independente, apresentando uma abordagem retratada de forma mística, utilizando-se de mitos e lendas que envolvem a narrativa em um cenário que mistura a realidade com a ficção. Às vezes torna-se difícil compreender até qual ponto essa realidade está sendo retratada.

Dessa forma, pensamos que o romance Terra Sonâmbula concentra em si um “esforço de descolonização” e um reforço de reconstrução identitária no que diz respeito a dois aspectos: o descortinamento da noção de utopia [...] através da qual se observa um intenso desejo de transformação na direção social e o surgimento de novas alternativas e possibilidades (CASTRO, 2014 p.9).

Por fim, o romance de Mia Couto resgata os eventos históricos de Moçambique, tomando os conflitos armados entre os povos locais como instrumento de compreensão do próprio presente do país. A saída dos portugueses do comando do país não foi suficiente para estabelecer um autogoverno que pudesse administrar as diferenças étnicas e os conflitos de interesse dos novos líderes.

6. Violência em *A Arma da Casa* de Nadine Gordimer

A Arma da Casa (2000) é um romance de uma das escritoras mais consagradas da África do Sul - Nadine Gordimer, ganhadora de um Nobel da literatura. Nesta obra a autora, crítica do sistema de *apartheid*, traz os traços agora evidentes do que o antigo regime causou ao país e como os

grupos sociais lidaram com toda a mudança e como buscaram se adequar a tal.

Pode-se afirmar que Gordimer sempre escreve em suas obras as consequências do crime, da violência e ainda destaca os pontos do *apartheid* na África do Sul. O assassinato ocorrido no livro era apenas um fator com relação à violência do país na época, tem relação também com o modo de vida sul-africano, Nadine apresenta os contextos sociais e o que ocasionou tal violência (ROUABAH e TEDJINI, 2016).

Abordando as relações da literatura e da história, se apresenta a visão de mundo que se passa a ter, e as relações de vivência que se possui com uma terra que foi afetada direta e drasticamente em um período histórico tomado de conflitos e desavenças étnicas e políticas. O romance incorpora aspectos que foram influenciadores históricos para a construção da África do Sul – essa que antes sofreu uma severa e forçada desconstrução – da nova sociedade. Os fatos históricos fazem parte da composição narrativa a partir do momento que esses aspectos são essenciais para desenvolver a narrativa, a experiência histórica do país se materializa também no romance.

Para Caraivan (2015) a autora é intensamente histórica, o que dá ainda mais destaque a suas obras ao implantar essa percepção da história na composição narrativa. Os conflitos políticos e étnicos que dominaram por décadas a África do Sul tornaram-se o plano de fundo da escrita de Nadine, ao dar destaque a esse país marcado pela pluralidade racial e os problemas históricos decorrentes dela.

A obra possui um contexto relativamente diferente do horizonte de expectativas sobre as literaturas africanas, seja falando isso num todo literário ou no particular dos personagens principais. O livro já começa abordando a questão de um assassinato cometido por um arquiteto bem sucedido, o que já não é comum uma pessoa bem sucedida ser o criminoso, e para incrementar ainda mais a obra, a autora usa o recurso de deixar como narradores os pais do assassino, sendo assim, em nenhum momento - exceto no fim - se pode ler o que o assassino pensa e o que realmente cometeu, construindo a verdade apenas pelo modo de ver o ocorrido e buscar respostas em fatos passados.

Outro recurso um tanto quanto inesperado é o fato do advogado contratado pelo acusado para defender seu caso ser um renomado advogado negro que lutava na resistência negra contra o antigo regime, tendo como pais uma mãe médica e um pai que trabalhava numa agência de seguros imobiliários. Os Lindgard sempre foram neutros em relação aos conflitos raciais ocorridos no país, pois até então estes nunca os tinham afetado diretamente, e assim se constrói a trama que à primeira vista é simples, mas que é enriquecida inteiramente quando se aprofunda na leitura.

Os Lindgard não eram racistas, se racista é aquele que sente repulsa por uma pele de cor diferente, que acredita ou quer acreditar que todos aqueles que têm cor, religião ou nacionalidade diferente são intelectual e moralmente inferiores. Claudia certamente conhecia provas de que a carne, o sangue e o sofrimento são iguais, sob qualquer espécie de pele. Harald certamente tinha como prova sua fé em que todos os seres humanos são criaturas de Deus, feitas à imagem de Cristo, nenhuma delas superior a nenhuma outra. Porém nem ela nem ele haviam participado de movimentos, protestado, saído em passeatas, falado publicamente a favor de suas convicções. Simplesmente achavam que não eram o tipo de pessoa que fizesse essas coisas; como se fosse uma questão de determinação imutável, por exemplo em razão do grupo sanguíneo a que se pertence, e não falta de coragem. Ele não arriscava sua posição no mundo dos negócios. (GORDIMER, 2000. p. 110 – 111).

A história se passa anos 90, depois que o *apartheid* acabou, mas num país que ainda se vê em busca de igualdade racial, porém ainda há traços de todo esse conflito de segregação racial que afetou diretamente a vida de todos, como o aumento da criminalidade e da violência o que é um motivo influenciador na questão do porte de armas e muitas pessoas as possuem como modo de prevenção, o que acontece com Duncan e seus amigos com os quais dividia a casa, eles tinham uma arma para proteção, que depois passa a ser o objeto de um crime.

Caraivan (2015, p.20) aponta a questão sobre uma sociedade tão fragilizada e assustada, que já na “primeira linha do romance anuncia a preocupação dos sul-africanos com as coisas terríveis que ocorrem em seu país durante sua transformação: culpa, punição, confissão e violência, para nomear apenas alguns dos problemas enfrentados pela "nação arco íris". É

evidenciada o esforço da sociedade de parar com a violência, se utilizando de recursos como o porte legal de armas.

O romance ao contrário do que se imagina não é mais um *thriller* policial/investigativo, pois já nas primeiras folhas, mesmo não falando diretamente, já se sabe que Duncan Lindgard matou seu amigo. O que se apresenta então passa a ser a visão de Harald e Claudia Lindgard - os pais de Duncan - um tanto quanto chocados e incrédulos com a notícia que recebem em uma noite de sexta, pois agora seu filho querido passara a ser preso, algo totalmente fora de questão na vida que tinham.

Os Lindgard eram uma família branca que estava inserida na classe média alta da sociedade onde viviam, e seu único filho morava no bangalô da casa dos amigos com a namorada Natalie, tendo uma infância boa e pais liberais, Claudia e Harald se negam a acreditar que Duncan tenha tido um comportamento tão extremo e agressivo, e durante toda a narrativa se deparam com questionamentos pessoais do tipo “quem/onde erramos”.

Diante das causas, Harald e Claudia ainda se veem em dúvida quanto ao potencial de defesa do advogado, Harald consulta outro advogado para ter uma base de informações maior sobre Motsamai, o que desperta nele uma insegurança quanto ao fato de estar sendo racista diante da situação.

- não há por que atribuir essa dúvida ao preconceito racial, porque é um fato, um fato inegável, que por causa do preconceito no tempo do antigo regime os advogados negros de modo geral têm muito menos experiência que os brancos, e a experiência é o que é importante. Eles tiveram menos oportunidades de se pôr à prova; é a desvantagem que eles levaram, e o senhor não está demonstrando preconceito ao ver que essa desvantagem acabaria sendo sua também, se o senhor escolhesse tal advogado com essa deficiência. Se o senhor me dissesse agora que mesmo assim preferia um advogado branco - bem, aí seria outra história. Eu não teria nada a dizer. Aí o ônus seria todo seu. Tudo o que posso dizer é: com o Motsamai o senhor está em boas mãos. Se houver mais alguma coisa que eu possa fazer...(GORDIMER, 2000, p. 53).

Aceitando a condição do advogado escolhido pelo filho Duncan, Harald e Claudia que sempre foram independentes e bem sucedidos, se veem nas mãos do advogado para salvar seu filho.

Na situação em que eles se encontram, Motsamai tem completa autoridade sobre tudo. Motsamai, o estranho, o homem que vem do Outro Lado do passado dividido. Os dois estavam em suas mãos negras de palmas rosadas (GORDIMER, 2000. p. 110).

Outro ponto dramático do livro é o fato da pena de morte ainda não ter sido abolida, gerando sempre mais aflição nos Lindgard quanto ao julgamento, mas Motsamai não se preocupa com isso, ele sabe que vai ser abolida a tempo, então se mostra no foco de “amenizar” o julgamento final de Duncan.

A Pena de Morte.

Motsamai está certo de que ela será abolida. “abolida e extinta” (Motsamai, poliglota, certamente tinha na ponta da língua, e traduzira para seus clientes, uma gíria inglesa-africâner bem mais expressiva, “*finished and klaar*”). (GORDIMER, 2000, p.161.)

Antes na história, era comum os negros serem subjugados pelos brancos, agora eles – Os Lindgard - se veem no outro lado da mesa, antes eles preferiam não interferir nos julgamentos com o outro, mas agora o “outro” passa a ser o seu filho, como o próprio Duncan diz “fui obrigado a encontrar uma maneira de juntar morte e vida” (GORDIMER. 2000. p. 353).

Nadine Gordimer então constrói uma narrativa intrigante que envolve relações familiares e pessoais, situações que abordam questões raciais, de opção sexual e como uma paixão pode levar uma pessoa ao crime dentro de uma sociedade violenta, ela ainda brinca com o aparente virar do jogo, onde agora quem pode ser levado à prisão por muito tempo ou até mesmo à morte é um branco de classe média alta, que é defendido por um advogado negro, tudo dentro de uma nova era, em que estão presentes os conflitos pós-*apartheid*.

7. A história sul africana na obra *Juventude* de J. M. Coetzee

Diversos autores africanos vêm buscando retratar em suas obras as histórias dos seus países, podendo ser de forma ficcional ou até mesmo com

relatos reais, podendo obter inclusive traços biográficos em algumas produções literárias.

John Maxwell Coetzee, conhecido apenas como Coetzee, se vincula a esse tipo de autor, em sua obra *Juventude* (2005) estão sendo relatados acontecimentos históricos ocorridos na África do Sul, episódios que são “relatos autobiográficos que Coetzee realiza no livro” (KLEIN, 2007, p. 4). Dessa forma, o autor também apresenta no romance histórias reais vividas por si, entretanto a narração ocorre em terceira pessoa.

Juventude (2005) é um romance que relata a vida de John, um jovem sul-africano, na década de 60, que pretende se tornar poeta. No início da obra, ele está morando na Cidade de Cabo na África do Sul, e enfatiza diversas vezes a vontade de sair desse local, “Eu logo irei embora” (COETZEE, 2013, p. 9). No decorrer do livro o protagonista John se muda para Londres na Inglaterra, nessa mudança fica nítida a ligação que existe entre colonizado e colonizador, levando em consideração que nesse período, historicamente falando, África do Sul estava se desagregando da Inglaterra deixando de ser colônia e se tornando um país independente, o autor ainda expõem trechos que evidenciam essa ligação “resta Londres, onde os sul-africanos não têm de portar documentos e onde as pessoas falam inglês” (COETZEE 2013, p. 44).

O ponto a ressaltar é o momento em que o jovem sul-africano resolve viver na Inglaterra, nos anos 60. Seu sentimento de inadequação é evidente, e a sociedade inglesa deixa bastante claro que sua condição de estrangeiro é um fator negativo. Isso se materializa nos empregos mal remunerados a que se submete e nas dificuldades que encontra para ser aceito pelas pessoas que conhece. (KLEIN, 2007, p. 4).

Nessa perspectiva de incluir acontecimentos históricos na produção literária, Coetzee enriquece sua obra com mais uma narrativa abordando um fator histórico real, na década de 60, África vivenciava um momento marcante a história sul africana, uma política de segregação racial, o *apartheid*. A própria necessidade do personagem John de sair da Cidade do Cabo e ir trabalhar na Inglaterra reflete os desdobramentos dos conflitos étnicos e do combate à política de segregação, pois as incertezas sobre o

futuro dos brancos no período pós-apartheid torna-se o elemento motivador da partida do jovem estudante. Transfigurada pela vontade de John tornar-se escritor, suas experiências na Inglaterra tornam-se melancólicas e decepcionantes, ao perceber que teve de deixar seu país de origem, mas também não consegue pertencer à sociedade inglesa. Portanto, o contínuo sentimento de *in-between* o atinge cotidianamente, durante toda a sua trajetória na antiga metrópole colonial.

O autor cita no livro um trecho que evidencia esse momento de *apartheid* que África do Sul sofria, “o PAC não é igual ao ANC. É mais ameaçador. *África para os africanos!*, diz o PAC. *Joguem os brancos no mar!*” (COETZEE 2013, p. 41). Ou mesmo, em “depois da carnificina em Sharpeville, nada mais é como antes” (COETZEE 2013, p. 40). Nesse trecho o autor expõe outro fato histórico interligado ao *apartheid*, Sharpeville é o nome de um bairro onde ocorreu um protesto do PAC, em que a polícia interviu e ocasionou à morte de 69 pessoas negras, esse conflito é conhecido como o Massacre de Sharpeville.

É bem conhecido que J.M. Coetzee sempre foi um opositor do regime do apartheid e de instituições opressivas como a tortura e a censura. Escreveu inúmeros romances e livros sobre os efeitos perniciosos da censura e da opressão totalitária na África do Sul. Denunciou não só a violência do regime sobre a consciência e os modos de expressão da população, mas frisou também a inquietante contaminação que a investigação destes métodos repressivos (por jornalistas e escritores) pode produzir na mente das vítimas (ROSENFELD, 2013, p. 1).

Como Rosenfeld destaca, Coetzee relata em suas obras narrações reais da África do Sul, expressando momentos históricos importantes para seu país. Essa característica da escrita de Coetzee mostra uma nova perspectiva, apresenta a história com outra visão, demonstrando a pluralidade de perspectivas que um evento histórico pode adquirir. Coetzee é um autor sul africano, que semelhantemente a outros autores da África, quer expressar outras leituras sobre a história de seu país em seus romances.

8. A composição histórica na narrativa: *A Gloriosa Família de Pepetela*

Acostumado a retratar em seus livros temas que englobam a Angola e sua história, Pepetela traz novamente uma perspectiva ficcional em seu livro *A Gloriosa Família – O Tempo dos Flamengos* (1997), uma narrativa longa em que o autor propõe uma releitura da *História geral das guerras angolanas* (1680), o que o leitor consegue captar logo nos primeiros capítulos da obra. Como plano de fundo ele recorda um momento de conflito que durou sete anos (1642-1648) em Luanda, onde os holandeses, mafulos ou flamengos (como o próprio subtítulo da obra se refere) habitavam Luanda e faziam o comércio e tráfico de escravos, o que gerava conflitos constantes com os próprios africanos e suas tribos, já que ocorria a comercialização dos escravos entre eles.

Os pumbeiros que conseguiam penetrar no território de Jinga e negociar escravos, conseguia-nos mais baratos, pois as chefias do interior recuando exigiam menos missangas, sal ou panos, em troca. (PEPETELA, 1997, p. 23).

E claro, havia conflitos com os portugueses, principalmente os que moravam no Brasil e utilizavam da transação de ‘mercadorias’ – como eram chamados os escravos naquela época - entre a África.

- Já sabem da revolta de S. Tomé? – o outro assentiu com a cabeça – Pois hoje chegou um barco de Pernambuco com a notícia de uma revolta do Maranhão. Parece que mataram muitos holandeses. (PEPETELA, 1997, p. 60).

Assim, o autor consegue trabalhar com uma nova visão da história colonial, podendo, a partir de textos da historiografia colonial, fazer uma narrativa ficcional de escrita pós-colonial que tende a questionar a própria história angolana (SANTOS e SANTOS, 2015).

A Gloriosa Família (1997) conta sobre a família dos Van Dum, uma das mais importantes e influenciadoras da época. Baltazar Van Dum é o patriarca de uma família de onze filhos (três deles de terreiro), casado com uma negra e comerciante de escravos, além de ser flamengo do sul e

católico, o que lhe permitia satisfazer tanto os holandeses (origem) quanto os portugueses (religião).

Tento como foco principal os sete anos de confronto, o autor possui artifícios de escrita que associa diversos elementos da história com a estória de forma abrangente e clara, de modo que as personagens entram na narrativa com o propósito de fazer e dar continuidade ao relato, como o próprio narrador, que apesar de ser somente um escravo mudo e analfabeto, “representando a voz silenciada dos escravos” (FONTES, 2012, p. 4) consegue apresentar uma outra concepção do cenário. Sendo ele um escravo que Baltazar possui grande credibilidade, um de seus companheiros lhe pergunta se o escravo é mesmo confiável, e ele responde:

- Não tem perigo. É mudo de nascença. E analfabeto. Até duvido que perceba uma só palavra que não seja kimbundu. Sei lá mesmo se percebe kimbundu... Umhas frases se tanto! Como pode revelar segredos? Este é que é mesmo um túmulo, o mais fiel dos confidentes. Confesse-lhe todos os seus pecados, ninguém saberá, nem Deus. (PEPETELA, 1997, p. 393).

Sendo assim, além das ocorrências diárias e diálogos propostos pelas personagens de autoridade e que estão engajados na situação, consegue-se ter uma outra opinião da personagem narrador, já que o mesmo está presente em todos os momentos. Pepetela também consegue inserir no começo de alguns capítulos partes de documentos e arquivos históricos do momento que está sendo narrado, dessa forma o leitor consegue se estabelecer historicamente e entender com maior clareza o que lê, e assim “esta narrativa faz parte das estratégias de revisão do passado a fim de descentrar o discurso da “história oficial”, desconstruindo-o para refletir a sociedade e formular o imaginário nacional” (SANTOS e SANTOS, 2015, p. 268). E além desses documentos históricos verídicos, há também a citação de nomes importantes, além dos próprios Van Dum, e os fazem personagens da narrativa, como Francisco de Sottomayor, que chega a aparecer em um trecho desses documentos.

(Abril de 1646)

<<Para tomar inteligencia e desenhos (de Angola), se me ofereceu muita dificuldade e confusão, por achar os mais dos

moradores tão inclinados á comunicação da Loanda e interesses della, que lhes era muy duro de adimittir a privação de devassidão desde trato, e como quem arreçeva de mim, tratavão antes de me persuadir cõ dissimulações assaz cuidadozas e muy preiudiciaes ao serviço de V. Majestade, que o olandês não necessitava de nosso comércio, porque abundava de bastimentos do Bengo e Dande, e de pessos da Ginga e Congo, a menos valor do que pudera resgatar da nossa mão estes e outros generos semelhantes.>>

Carta de Francisco de Sottomayor ao Rei de Portugal, Massangano, 4/12/45, in <<Arquivos de Angola>>, Luanda, 1943-1944, n°3-6 (PEPETELA, 1997, p. 249).

Há também duas figuras femininas marcantes nessa narrativa: a primeira delas é Matilde, a bela e encantadora filha de Baltazar, e que desempenha um papel significativo na obra, pois possui dom de prever o futuro (tanto que acaba sendo chamada de feiticeira) e antecipa alguns acontecimentos que hão de suceder no decorrer da narrativa, como algumas traições na família ou a própria duração da guerra e o vencedor de tal.

- Olhe, vou lhe confessar uma coisa. Sei que os flamengos vão ficar aqui sete anos. Desde o dia da chegada ao da partida vão passar exatos sete anos. Vi no dia que chegara. Vejo isso constantemente escrito no céu.
- Vês? Escrito? Escrito no céu?
- Gravado a fogo no céu. (PEPETELA, 1997, p. 49)

A segunda personagem é a Rainha Jinga Mbandi, e “de facto detesta que a chamem assim, pois ela diz que é rei, porque só o rei manda, e ela não tem nenhum marido que mande nela, ela é quem manda nos muitos homens que tem no seu harém e que a chama de minhas esposas” (PEPETELA, 1997, p. 23), ela demonstra força e determinação com suas atitudes e pensamentos, o que a faz uma figura marcante dentro da narrativa, propondo, de maneira subliminar até, os “marcos da resistência colonial” (DUTRA, 2008, p. 5). Com base nesta análise, destaca-se que Pepetela, assim como outros autores africanos, utilizam-se da escrita ficcional para transmitir o conhecimento a partir da releitura da história, dando uma nova perspectiva a África, que até muito recentemente, a principal e quase única concepção que se tinha dela era criada pelos colonizadores, e a partir dessa nova visão dos povos da África é possível quebrar os estereótipos sobre a

África como continente inferior, sem conteúdo cultural e pobre (assim como os que nela moram).

9. Considerações finais

A partir de um exercício analítico de comparação literária, este trabalho buscou aproximar várias produções ficcionais das literaturas africanas, a fim de estabelecer um panorama estético comum a todas essas obras. Como principal elemento de composição das produções investigadas, o diálogo com a história dos países africanos tornou-se fundamental para o processo criativo de inúmeros autores do continente, parte pela necessidade de revisitar o próprio passado histórico e pela constante urgência em construir identidades nacionais que fornecessem discursos plurais sobre a história africana.

Além de demonstrar a presença dos fatos históricos como mecanismo composicional das literaturas africanas, o trabalho também buscou mostrar a importância das literaturas africanas para os estudos sobre as literaturas pós-coloniais. Assim, foi possível perceber como os autores africanos vêm buscando retratar a história de seus países em suas obras com o intuito de conhecer o passado e compreender os desdobramentos dos fatos históricos na realidade atual do continente. Portanto, o método comparado para se investigar as literaturas africanas permite o aprofundamento em questões sociais, históricas e políticas que são fundamentais para a compreensão do fenômeno literário no continente. Trata-se de literaturas em formação que tomam os aspectos históricos dos países africanos como base para a construção de narrativas fortes e significativas para a arte mundial.

10. Referências

- ABDALA JUNIOR, B. **Literatura, história e política**. Cotia-SP: Ateliê, 2007.
- COETZEE, J. M. **Juventude**. São Paulo: Schwarcz, 2013.
- COUTO, Mia. **Terra Sonâmbula**. São Paulo: Schwarcz, 2016.

_____. **Antes de Nascer O Mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CAMPOS, J.S. **A historicidade das literaturas de língua oficial portuguesa**, GOIÂNIA/GO. In: Anais do I seminário de pesquisa da pós-graduação em história – UFG/UCG, 2008.

CARAIVAN, Luiza. Nadine Gordimer: Writing Beyond Apartheid. **Studia Ubb Philologia** LX, n°1, 2015.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. São Paulo: Editora Ática, 2007.

CASTRO, Andréa Trench. Terra sonâmbula, de Mia Couto, e os (des)caminhos da memória e da linguagem literária como reforço das identidades culturais. **Revista Mulemba**, Rio de Janeiro vol.1, jan/jun. 2014.

CHARTIER, Roger. Debate, literatura e história. **Revista Topoi**, Ano 1999, V.1

COSTA LIMA, Luiz. **História Ficção Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

DUTRA, Robson. Literatura e Nação – Pepetela e a História Angolana. **Revista de História Comparada**, Rio de Janeiro, 5-1: 149-178, 2011.

FONTES, Maria Helena Sansão. Pepetela em três tempos: Revisitando a História Angolana. **Revista Matranga**, Rio de Janeiro, V.19, n.31, jul./dez. 2012.

GORDIMER, Nadine. **A Arma Da Casa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

HUTCHEON, L. **Una poética del postmodernismo**. Buenos Aires: Prometeo, 2014.

KLEIN, Kelvin S. F. O centro e as margens na obra crítica e ficcional de J.M. Coetzee. **Revista Travessias**, V.3, n.1, 2009.

MAQUÊA, Vera. **A escrita nômade do presente**: literaturas de língua portuguesa. São Paulo: Arte & Ciência, 2010.

MAROZO, Luís Fernando da Rosa; PORTO, Michele Luceiro Teixeira. O despertar do leitor em Terra Sonâmbula. **Revista Línguas e Letras**, Jaguarão – RS vol.14 2013.

OLIVEIRA, Adilson V. Literatura e história: estudo sobre a revolta da Casa dos Ídolos e Bom dia, camaradas. **Revista Athena**. Vol. 04, n°1, 2013.

PEPETELA. **A Gloriosa Família**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

RABELLO, Mariana Clark Peres. A construção da identidade em Terra sonâmbula. **Cadernos Cespuc**, Belo Horizonte, n.21, 2010/2011.

ROSENFELD, Kathrin. Coetzee e a censura: o ético na perspectiva do escritor. **Revista Eletrônica**, V. 7, n. 1, 2014.

ROUABAH, Wassila; TEDJINI, Fatima. **Violence in Post-Apartheid South Africa in Nadine Gordimer's Novel: The House Gun**. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Letras e Línguas . Ouargla, Argélia. 2016.

SANTOS, Jeferson Rodrigues dos; SANTOS, Jeane de Cássia Nascimento. Reescrita do passado, imaginação da nação. **Revista Fórum Identidades**, Ano 9, V.19, set.. - dez. De 2015.

TORRES, Léia S. G. **Entre literatura e opinião**: vida intelectual de Mia Couto pelas obras *Antes de nascer o mundo* e *Pensatempos*. 2014. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Unemat, Tangará da Serra.

A LITERATURA ENGAJADA NO CONTEXTO PÓS-COLONIAL AFRICANO

ENGAGED LITERATURE IN THE AFRICAN POST-COLONIAL CONTEXT

Adilson Vagner de Oliveira
Luana Gabriely de Almeida Campos
Andreina de Oliveira
Juliana Dias Scariote
Lorrayne Pareci de Matos

RESUMO: Este trabalho tem como principal finalidade analisar obras das literaturas africanas com importantes características dialógicas com o engajamento político comum às produções ficcionais pós-coloniais. A partir dos procedimentos metodológicos apresentados por Carvalhal (2006) para fundamentar as discussões teóricas sobre os pressupostos da literatura comparada, buscou-se traçar um panorama analítico entre obras literárias de diferentes países africanos. Desse modo, analisou-se um conjunto de narrativas formado pelos romances: *Hibisco roxo* (2011) de Chimamanda Adichie da Nigéria, *O planalto e a estepe* (2009) de Pepetela e *Bom dia camaradas* (2001) de Ondjaki de Angola, e por fim *O último voo do flamingo* (2005) de Mia Couto de Moçambique, com o objetivo de apresentar a forma como os elementos políticos foram abordados nessas produções.

PALAVRAS-CHAVE: Política. Engajamento. Literaturas Africanas. Literatura Comparada.

ABSTRACT: This paper aims to analyze works of African literatures with important dialogical characteristics with the political engagement common to postcolonial fictional productions. Based on the methodological procedures presented by Carvalhal (2006) to base theoretical discussions on the assumptions of comparative literature, we attempted to draw an analytical framework of literary works from different African countries. Thus, a set of narratives formed was analyzed, such as: *Purple hibiscus* (2011) of Chimamanda Adichie from Nigeria, *The plateau and the steppe* (2009) by Pepetela and *Bom dia camaradas* (2001) by Ondjaki from Angola, and finally *The last flight of the flamingo* (2005) by Mia Couto from Mozambique, with the purpose of presenting the way the political elements were approached in these productions.

KEYWORDS: Politics. Engagement. African Literatures. Comparative literature.

1. INTRODUÇÃO

As análises realizadas sobre os universos literários africanos tendem a ser construídas sob uma perspectiva seletiva que busca reconhecer um padrão estético e temático entre as produções literárias africanas (CHABAL, 1994; CHAVES, 2005; FONSECA, 2008). Desse modo, a partir recortes críticos que contribuem na identificação de sistemas detalhados de estudos dessas produções, tem-se a enorme contribuição da crítica literária para a edificação de um quadro comum de investigação.

Porém, a complexidade de tal tarefa, visto que temos como desafio as muitas Áfricas no caminho e, portanto, inúmeras literaturas que se fortalecem, não somente por sua sistematização em si, mas principalmente por sua qualidade. Tendo em vista, este desafio enorme, o trabalho se propõe a elaborar uma perspectiva investigativa sobre as literaturas africanas. Este texto tem o objetivo de apresentar um panorama temático sobre as produções literárias na África, traçando paralelos entre essas literaturas. No intuito de fornecer um caminho crítico sobre as possibilidades de leitura desse universo poético em que literatura, história e política se dialogam a todo o momento. Trata-se, evidentemente, de um recorte analítico que se propõe a demonstrar apenas uma perspectiva possível de se adentrar ao estudo das literaturas africanas.

Neste trabalho foram abordadas as características da literatura engajada, com enfoque especial aos aspectos políticos da África no período pós-colonial, com o objetivo de relacionar os procedimentos criativos para absorver os fenômenos políticos e retratá-los em diferentes romances, devido às influências histórico-culturais de seus colonizadores, para que seja estabelecido um parâmetro de ligação entre elas, buscando assim englobar o continente como um todo. Para esse empreendimento investigativo, analisaram-se as obras literárias da Nigéria, Angola e Moçambique, sendo elas, *Hibisco roxo* (2011) de Chimamanda Adichie, *O planalto e a estepe* (2009) de Pepetela, *Bom dia camaradas* (2001) de Ondjaki, e *O último voo do flamingo* (2005) de Mia Couto.

2. A discussão política nas literaturas pós-coloniais

As literaturas pós-coloniais africanas possuem uma característica comum de profundo engajamento político (ABDALA JUNIOR, 2007). Desse modo, é de possível compreensão que a literatura engajada deve ser tomada assim devido ao envolvimento da escrita literária e o social, a partir de fatos políticos discutíveis socialmente na contemporaneidade ou relativos a fatos históricos (DENIS, 2002).

Para se compreender melhor o conceito de literatura engajada, pode-se citar a reflexão de Denis (2002, p.09) ao mencionar que a literatura engajada “designa uma prática literária estreitamente associada à política, aos debates gerados por ela e aos combates que ela implica”, ou seja, não é o simples ato de relatar os fatos políticos e sociais ocorridos em uma sociedade, mas refletir e discutir o tema com profundidade pelo viés da literatura.

Para Rancière (2004), em literaturas engajadas a presença dos fatos políticos e históricos na composição ficcional revelam uma estreita relação entre o que se vê na realidade e o que pode ser dito na escrita literária. Pois, o envolvimento com a política significa se envolver com as relações de poder, autoritarismos e resistência. “A política da literatura significa, portanto, que a literatura como literatura está envolvida nesta partição do visível e do que se pode dizer, neste entrelaçamento do ser, fazendo e dizendo que enquadra um mundo comum polêmico” (RANCIÈRE, 2004, p.160).

Assim como Sartre (2004) faz afirmações quanto à necessidade de haver engajamento na literatura, visto que a mesma pode ser a representação de aspectos vividos na sociedade cotidiana e que devem ser discutidos, sendo assim, a própria arte da escrita anseia por engajamento “é em nome da própria opção de escrever que se deve exigir o engajamento dos escritores” (SARTRE, 2004, p. 33).

No cenário africano, as literaturas pós-coloniais não se distanciam das perspectivas citadas por Sartre em sua obra “O que é a literatura?”, pois são abordados fatos reais vivenciados pelos indivíduos nativos, e não mais contatos apenas pelos ex-colonizadores, os quais mascaravam as

características reais da África, ressaltando as peculiaridades do local, tais como a natureza e a vida social do ponto de vista burguês colonial (SANTOS, 2013).

É relevante destacar que as obras literárias são influenciadas diretamente pelo contexto político e social experimentado por um autor ou por um povo. Desse modo, se torna difícil separar o contexto histórico em que a escrita literária está inserida. Como aponta Estevam (2011, p.13) “é impossível separar o homem político do escritor, pois este deve escrever suas experiências calcadas na realidade, mesmo que o conteúdo de sua ficção possa estar distante no tempo ou no espaço”. Do mesmo modo, Ezra Pound (1970, *apud* MONTEIRO, 2016) destaca este fator ao comparar os artistas como “antenas de suas épocas”, pois os mesmos captam as influências políticas, literárias e filosóficas de suas realidades e representam de forma expressiva em suas obras.

Para um autor discorrer de forma autêntica sobre a vida política de uma sociedade é necessário que o mesmo realize um profundo estudo sobre a reação das demais pessoas envolvidas em relação à vida política de sua nação, para que desse modo ele reflita em suas obras a realidade legítima do enfrentado por um povo. Aos termos de Medeiros e Pantoja (2015, p.22-3), “O engajamento implica numa reflexão do escritor sobre as relações que trava a literatura com a política e com a sociedade em geral”.

Assim, os escritores são sempre chamados à tomada de posição diante dos eventos históricos e políticos, seja qual for esse posicionamento ético, é isso que deve ser compreendido como o engajamento, o autor torna-se, consciente ou inconscientemente, uma figura que intervém de maneira crítica a esfera pública (PARANHOS, 2012).

Como ainda pontua Said (2012), é nessa perspectiva que os escritores engajados assumem maiores responsabilidades sociais e políticas ao produzirem textos que se defrontam com o poder e buscam dizer a verdade às autoridades atuais históricas. Portanto, o escritor deve ser visto como “um intelectual que testemunha a experiência de um país ou de uma região, dando a essa experiência, portanto, uma identidade inscrita para sempre na agenda discursiva global” (SAID, 2012, p.29).

Dessa forma, subentende-se que a literatura engajada mesmo que descrita por vários autores com diferentes pontos de vista, são direcionadas a uma mesma premissa, a qual consiste no envolvimento dos fatos políticos em obras literárias, demonstrando o caráter dialético das produções.

3. Os fenômenos políticos na literatura de Chimamanda Adichie: um estudo crítico sobre o romance *Hibisco Roxo*

A política, direta ou indiretamente, influencia de forma relevante as produções artísticas e literárias de um país. Nas literaturas africanas este aspecto pode ser facilmente evidenciado, especialmente nas obras de Chimamanda Adichie, que muitas vezes de forma sutil retrata a vida política e social vivenciada pelo povo nigeriano. Em sua obra *Hibisco Roxo* (2011), a autora apresenta de forma criativa as condições vivenciadas pela protagonista, ao longo de um golpe de Estado ou as más condições enfrentadas por seu povo.

Além das questões políticas, vários fatores influenciam no desenrolar do romance, Campos (2015) relatou as manipulações das etnicidades como forma de controle social na obra, Müller (2017) destacou o florescer das vozes feministas na literatura nigeriana, Oliveira (2013) descreveu os deslocamentos e estratégias de resistência e Teotônio (2013) relacionou a busca por uma modernidade própria e o transculturalismo. Essa diversidade temática presente na obra literária demonstra a maneira como a autora detém uma grande riqueza de informações e conhecimentos em relação a vários elementos históricos e sociais, especialmente por ser uma mulher negra no continente africano onde a imposição da cultura tipicamente europeia sempre demonstrou ser um fator de choque constante.

No que se refere ao enredo, a narrativa gira em torno de Kambili uma adolescente nigeriana que, diferente da realidade enfrentada em seu país, vive em uma família com boas condições financeiras. Seu pai é dono de grandes indústrias e um importante jornal do país, porém a personagem convive com uma constante opressão causada pela excessiva religiosidade de seu pai. Ela e Jaja, seu irmão mais velho, os dois são submetidos a regras e

normas demasiadamente excessivas, além de conviverem com a extrema submissão e a violência enfrentada por sua mãe Beatrice.

Eugene, pai de Kambili, é um empresário de grande influência na mídia social, devido ao fato de administrar o *Standard*, um jornal de cunho político que criticava ações governamentais que não lhe apresentavam vantagens, conseqüentemente seus filhos, através de diálogos e ações cautelosas, absorviam informações do que se passava além dos muros de sua casa.

Eles tinham chegado numa picape com placa do governo federal e estacionado ao lado dos arbustos de hibiscos. Não se demoraram muito. Depois, Jaja me contou que eles tinham vindo subornar Papa, que ele os ouvira dizer que a picape estava cheia de dólares. (ADICHIE, 2011, p.16)

Apesar da personalidade violenta demonstrada a sua família, Eugene é visto pela sociedade como um homem político de bem, que luta pelos interesses da população mais pobre, este fator pode ser observado na fala do padre da paróquia durante a missa:

Vejam o irmão Eugene. Ele poderia ter escolhido ser como outros Homens-Grandes deste país, poderia ter decidido ficar em casa e não fazer nada depois do golpe, para não correr o risco de ver seus negócios ameaçados pelo governo (ADICHIE, 2011, p.10-11).

Kambili, por ser ainda muito jovem, não compreende de forma abrangente as manifestações políticas que ocorrem em sua nação, desse modo tudo que absorve é o que lhe é permitido estar em contato. A Nigéria vivia uma situação de crise política e econômica e conseqüentemente acaba sofrendo um golpe militar, caracterizado por um ditador totalitário nomeado como Chefe de Estado. A jovem descreve de forma sutil a implantação da ditadura em seu país, o seu primeiro contato com este novo governo se dá quando Kambili, durante um momento entre família, ouve em um rádio o anúncio realizado para que a população esteja ciente do novo governo.

Um general com um forte sotaque hausa começou a falar, anunciando que ocorrera um golpe que havia um novo governo. Em pouco tempo, saberíamos quem era o novo chefe de Estado (ADICHIE, 2011, p.30).

Logo após o ocorrido Kambili presencia a revolta de seu pai ao ouvir a notícia, de imediato ele se dirige ao seu escritório para telefonar para Ade Coke, editor de seu jornal, para iniciar a cobertura em relação ao golpe ocorrido. Quando volta à sala, ele deixa de forma evidente sua opinião, ao explicar a seus filhos sobre a política do país:

Golpes levavam a mais golpes, disse Papa, contando-nos sobre os golpes sangrentos dos anos 1960, que acabaram se transformando em uma guerra civil logo depois que ele deixou a Nigéria para ir estudar na Inglaterra. Um golpe sempre iniciava um ciclo vicioso. Militares sempre derrubariam uns aos outros simplesmente porque tinham como fazer isso e porque todos ficavam embriagados pelo poder (ADICHIE, 2011, p.31).

Eugene destaca a luta pelo poder, no qual alguns derrubavam outros para se fortalecerem e aumentarem seu poder e influência, através deste ponto de vista ele publicava as matérias do *Standard*, criticando de forma evidente a ditadura e os totalitaristas, logo procurava sempre descrever as falhas da política local e o modo como os ministros de gabinetes criavam contas no exterior para roubar o dinheiro destinado para pagar o salário de professores e realizar melhorias na vida da população. Dizia também que os Nigerianos necessitavam de uma nova democracia e não de soldados para os governarem. Conseqüentemente seu jornal era duramente perseguido e ameaçado pelos militares.

Mama hesitou e depois falou alguma coisa com Sisi. Ela voltou a falar comigo e contou que no dia anterior haviam aparecido alguns soldados nas pequenas e discretas salas onde funcionava a redação do *Standard*. Ninguém sabia como eles tinham descoberto sua localização. Eram tantos soldados que as pessoas que estavam na rua haviam dito a Papa que haviam se lembrado de fotos do fronte da época da guerra civil. Os soldados levaram todas as cópias do jornal, destruíram móveis e impressoras, trancaram as salas, levaram as chaves e colocaram tábuas sobre as portas e janelas. Ade Coker fora preso de novo (ADICHIE, 2011, p.157-158).

Além da opressão sofrida pelo pai de Kambili o mesmo se refletia em toda a população que demonstrasse qualquer sinal de revolta em relação ao governo central. Para o Estado evidenciar o seu poder e controle em relação

a todo povo, soldados armados eram vistos por todas as ruas nas cidades, para que todos enxergassem quem detinha o poder e estava acima de todos, até mesmo da própria lei.

Nas semanas seguintes, quando Kevin passava pela estrada Ogui, víamos soldados em barreiras montadas próximas ao mercado, andando de um lado para o outro e acariciando suas longas armas (ADICHIE, 2011, p.33).

Ao decorrer da narrativa Kambili, de certa forma, foge da realidade que lhe é apresentada em sua casa, caracterizada pelo abuso de poder e violência de seu pai, ao passar um período na casa de sua tia Ifeoma, uma mulher de características evidentemente engajadas, que luta pelos seus ideais e não tinha medo de se expressar através de palavras, demonstrando assim através de diálogos e atitudes a realidade enfrentada por uma mãe solteira e professora universitária na Nigéria.

Ifeoma por ser uma professora expressiva e ter grande respeito na universidade foi acusada por influenciar as revoltas ocorridas por mãos de seus alunos. Esses tinham colocado fogo na residência do administrador e nos carros da universidade. Desse modo sofre uma grande opressão, assim como todos aqueles contrários ao golpe. Certa noite se depara com a chegada de militares armados em sua casa, para procurarem algo que a pudesse acusar de alguma forma.

Estamos aqui para fazer uma busca em sua casa. Estamos procurando documentos cujo objetivo é sabotar a paz da universidade. Fomos informados de que você está colaborando com os grupos de estudantes radicais que organizaram os protestos (ADICHIE, 2011, p.243).

Por consequência da falta de liberdade e oportunidades, Ifeoma e seus filhos se mudam para os Estados Unidos em busca de melhores condições de vida. Kambili após a morte repentina de seu pai, provocada por envenenamento por mãos de Beatrice, se encontra em uma nova situação, seu irmão é preso para proteger sua mãe e apenas é solto três anos mais tarde quando o chefe de Estado falece, renovando assim o governo do país. Agora livre da coerção de seu pai e do governo, a jovem finalmente vivencia um pouco da liberdade que sempre almejou.

Desse modo pode-se destacar que através das falas e discursos apresentados no romance a autora evidencia a insatisfação da população nigeriana em relação às diversas tentativas da implantação de uma ditadura militar no país, demonstrando conseqüentemente a imposição de um controle absoluto e ausência de liberdade de expressão na presença de um Estado autoritário.

4. O engajamento político na obra *O planalto e a estepe de Pepetela*

A obra *O planalto e a estepe* (2009) do escritor angolano Pepetela, é um romance que possui como característica principal a sua intertextualidade da política e história do século XX, por meio de uma narrativa amorosa. O autor aborda os fatos ocorridos durante o período de estabelecimento da União Soviética, apontando os padrões do regime socialista na Rússia, Mongólia, Angola e Cuba. Assim como explana sobre a diferença entre esses países e Portugal, que vivia uma era já caracterizada pelo capitalismo.

Pepetela narra a vida de Júlio, um jovem que vive inicialmente em Angola, um país que estava passando por um processo de luta pela independência de Portugal, onde grande parte da classe burguesa são colonialistas, ou seja, “os que querem que os africanos sejam sempre inferiores, sem direitos de gente na sua própria terra” (PEPETELA, 2009, p.23). O rapaz também relata a predominância de preconceitos raciais neste período e também a forma equivocada da implantação do socialismo, juntamente com a resistência ao mesmo.

O João devia ser amigo dos brancos, era obrigado pela lei e pela Igreja a ser amigo dos brancos, senão levava porrada. Os brancos é que não deviam ser amigos dos pretos (PEPETELA, 2009, p.22).

Ao decorrer do romance, Júlio decide ir fazer faculdade em Portugal, um país já regido pelo capitalismo, onde logo começa a ser oprimido devido ao fato de ser Angolano, o país que estava lutando contra os domínios de Portugal. Então o jovem se vê diante de uma luta que vai além da

independência, uma luta sobretudo de padrões políticos, entre o socialismo e o capitalismo, sobretudo após as revoltas ocorridas no ano de 1961.

O mundo era diferente, a partir daí. Também os homens de gabardina e chapéus na cabeça que nos vigiavam nas ruas e procuravam ouvir as conversas nos cafés atulhados de estudantes. Se já antes o ambiente se revelava acanhado, agora abafava. Uns estudantes foram presos aqui e ali (PEPETELA, 2009, p.29).

Conforme descrito por Cunha (2011), tais revoltas fazem referência a data de 4 de Fevereiro e do 15 de Março de 1961, que ocorreram na realidade de Angola e tornaram-se uma referência nas lutas contra o colonialismo, o que de fato não foi somente um confronto entre colonizados e colonizadores, mas objeto internacional de diversos interesses, o qual se caracterizou pela contribuição à luta pela liberdade.

Desta forma o autor demonstra as façanhas predominantes em um regime totalitário, o qual oprime as opiniões contrárias, sendo por muitas vezes de maneira fatal. Alguns protestos ocorrem e são rapidamente repelidos e abafados por autoridades locais, ocasionando certas mortes, especialmente aqueles de pulso mais resistentes. Como o caso narrado na obra de um protestante negro que por não se submeter a certas ordens, em uma noite acaba levando um tiro na cabeça por colonialistas armados, os quais deram a desculpa de que o protestante tinha pose de terrorista.

O protagonista da narrativa decide fugir do país para ir à Rússia, pois possui a mesma política de governo que seu país natal e serem aliados da luta pela instalação do socialismo, tendo assim a certeza de que seria acolhido e conseguiria concluir sua faculdade.

Ao chegar à União Soviética, Júlio faz alguns amigos de origem africana, os quais possuíam os mesmos ideais revolucionários. Então, sempre que possuíam liberdade, de preferência afastados de outras pessoas, comentavam sobre os assuntos que acreditavam ser um equívoco do regime socialista, pois estavam presenciando.

Além desse fator, o qual não foi o suficiente para fazê-lo desistir de seus objetivos socialistas, também havia o fato que as outras pessoas

desconfiavam de seus ideais por ser branco e lutar pela independência da Angola, já que os brancos que a haviam colonizado.

Um branco quase louro era angolano e queria lutar pela independência? Então não eram os brancos que colonizaram Angola? Curiosamente, os primeiros a me estenderem a mão foram os africanos (PEPETELA, 2009, p.33).

Na universidade de Moscou ocorre um encontro entre Sarangerel e Júlio, a personagem fixa os olhos na garota, bruscamente encantado pelo seu rosto redondo. Ao longo dos dias e das conversas ele soube que a garota vem da Mongólia e que o pai dela era alguém de classe média alta. Logo em seguida devido ao sentimento mútuo, inicia-se o namoro entre os dois.

Todavia Júlio descobre que o pai de Sarangerel era um dos líderes do socialismo na Mongólia, após receber com surpresa a gravidez da filha toma medidas severas para impedir o namoro. Ambos decidem não abortar o filho e até mesmo passam a pensar em casamento. Entretanto, por possuir muito poder, o líder mongol não aceitava que sua filha se relacionasse com alguém que não fosse de seu país, pois o importante para ele era manter o controle, então o casamento de sua filha deveria ser uma aliança para manter o poder, conforme explicava sua mãe.

Estudando bem, depois casaria com uma pessoa importante da minha terra [...]. Pelo lado do meu pai éramos descendentes dos mongóis mais reputados, a começar por Gengis e Kublai Khan. Eu não podia deixar tudo isso a perder com uma precipitação juvenil (PEPETELA, 2009, p.85).

É exposto no romance a forma como o internacionalismo é descrito pelo socialismo teórico e como ele é tratado na prática, pois “na fábula da vida, algumas misturas são toleradas” (PEPETELA, 2009, p.89), principalmente ao envolver a liderança política desse movimento com alguém da raça africana, a qual utiliza estratégias militantes para favorecer os interesses particulares dos mesmos.

O internacionalismo se esvaece diante da impossibilidade desse amor entre uma socialista mongol e um angolano. As estratégias militares dos líderes políticos socialistas haviam se transformado em prática cotidiana para se resolver qualquer

evento que não estivesse previsto pelo serviço moscovita de investigação (OLIVEIRA, 2014, p12).

O pai de Sarangerel, leva-a de volta a seu país natal, através do uso de seu poder ele proíbe a aprovação do visto de Júlio para a Mongólia impedindo que ele procure ou tenha qualquer tipo de notícias ou comunicação com sua Sarangerel e com a filha deles. Tornando assim o encontro possível somente depois de algumas décadas.

Júlio torna-se um participante ativo do movimento de libertação, lutando juntamente com o exército, sempre defendendo o socialismo, mesmo depois notar que as classes mais ignorantes, eram manipuladas pelas ideias socialistas que nunca deram certo na prática, e apenas tornavam as pessoas mais suscetíveis às luxúrias desenvolvidas pela liderança. Com o passar dos anos, já não se sentiam adaptáveis ao socialismo, o que ocasionou o seu fim.

O socialismo democrático tornou-se uma ideologia utópica diante da lógica de poder propagada nas nações socialistas, o poder burocrático estabelecia-se como um dogma excludente e repressor (OLIVEIRA, 2014, p.13).

As mudanças que o socialismo deveria adotar acabaram por não acontecer, sendo apresentado um total desequilíbrio social, o que fomentou a revolução que cessou a expansão socialista, o qual se caracterizou pelas manobras autoritaristas a favor das lideranças.

A obra de Pepetela veio ampliar o campo político descrito nas literaturas como um todo, através da representação das diferentes formas de governo durante o período da União Soviética, além de trazer uma reflexão sobre os erros ocorridos durante o regime socialista, ocasionando uma falta de estabilidade social e econômica no contexto pós-colonial de Angola.

5. Literatura e política em *O último voo do flamingo* de Mia Couto

A obra literária *O último voo do Flamingo* (2000) de Mia Couto relata a história de um inspetor da ONU (Nações Unidas), que se desloca até a vila de Tizangara em Moçambique, com o intuito de investigar eventos estranhos que ocorreram naquele local. A própria presença da ONU no país resgata os

eventos históricos pós-independência, principalmente os conflitos armados entre os movimentos político-militares que lutaram pela independência de Moçambique e posteriormente, pelas tentativas de tomada de poder.

É possível identificar elementos no livro que fazem conexões com a realidade dos Moçambicanos, promovendo uma ênfase na questão da discriminação da cultura regional, as guerras por territórios e a deturpação do poder público, criticando e aproveitando o imaginário do povo, de uma recordação da África como elemento criativo, indispensável para a produção literária (AURÉLIO, 2006).

Mulatos, não somos todos nós? Mas o povo, em Tizangara, não queria se reconhecer amulatado. Porque o ser negro - ter aquela raça - nos tinha sido passado como única e última riqueza. E alguns de nós fabricavam sua identidade nesse ilusório espelho (COUTO, 2005. p 19).

Inicialmente, de acordo com Segurado (2016) a obra decorre em relação aos depoimentos, e fatos que ocorrem no lugarejo. A princípio, soldados estrangeiros das “forças de paz” designados para lutar em combates nas zonas de conflitos explodem preliminarmente, sem explicações, deixando apenas seus órgãos genitores.

Seis soldados das Nações Unidas tinham-se eclipsado, não deixando nenhum traço se não um rio de delirantes boatos. Como podiam soldados estrangeiros dissolver-se assim, despoeirados no meio da África (COUTO, 2005. p 20).

Demandando uma grande investigação, Massimo Risi é um italiano representante da ONU incumbido a acompanhar o caso. Como destaca Aurélio (2006), o italiano entra na história porque está cumprindo seu trabalho, sua função é descobrir como e por que soldados da ONU estão explodindo, e por que sobram somente o pênis e o capacete azul celeste. “Tenho que cumprir esta missão. Eu só queria receber a promoção que há tanto espero” (COUTO, 2005, p.40).

Dessa maneira, ele recebe um tradutor nativo de Tizangara destacado pelo governo local para acompanhar as pistas que contribuíssem para o esclarecimento da situação, e auxiliar em questões culturais da vila,

portanto, tornando-se também em tradutor cultural para o representante da ONU.

Eu posso falar e entender. Problema não é a língua. O que não entendo é esse mundo aqui (COUTO, 2005, p.40).

Entretanto, acaba usufruindo de fatos com pesares em aberto sobre uma guerra que não se cessa. A vila de Tizangara transforma-se numa metáfora de explosões e incompreensões que podem também servir para o continente africano, os conflitos locais representam também as outras experiências africanas de guerra. Desse modo, não somente a presença estrangeira torna-se o centro de crítica da obra, mas também a responsabilidade dos governos locais pelos intermináveis conflitos étnicos e a constante batalha pelo poder local.

A guerra nunca partiu, filho. As guerras são como estações do ano: ficam suspensas, a amadurecer no ódio de gente miúda (COUTO, 2005, p.110).

Após a chegada de Massimo, é convocada a única meretriz do vilarejo, Ana Deusqueira, para efetuar uma análise do pênis decepado e dar o veredito se aquele órgão era de algum morador da vila, ou não.

- Essa coisa não pertence a nenhum dos homens daqui.
- Está certa?
- Com a máxima e absoluta certeza (COUTO, 2005. p 49).

Ao decorrer do enredo, o governante de Tizangara Estevão Jonas envia uma carta para o Chefe provincial no intuito de relatar os acontecimentos que se passam na vila. Em sequência, Risi dirige-se até a sede da administração para ouvir o depoimento de Ana Deusqueira sobre o suposto soldado que havia explodido.

[...] Os soldados estrangeiros explodem, sim senhor. Não é que pisam em mina, não. Somos nós, mulheres, engenhos explosivos. Não façam essa cara. Nós temos poderes, o senhor sabe. Ou já esqueceu das forças das terra? (COUTO, 2005, p 90).

Confuso, Risi e seu tradutor resolvem dar uma volta na vila, nesse momento, encontram o Hospedeiro. Ele é o irmão de Temporina, ao qual relata ao italiano os primeiros acontecimentos em relação às explosões, relembrando o sentimento de medo, e que se escondeu na floresta para se proteger.

A primeira vez que escutei os rebentamentos acreditei que a guerra regressava em suas tropas e tropéis. Meu pensamento tinha uma só ideia: Fugir (COUTO, 2005, p. 109).

E no decorrer do relato, Hospedeiro revela que no meio da selva avistou a sua falecida mãe. A qual perfaz a narração sobre o romance do Flamingo.

Havia um lugar onde o tempo não tinha inventado a noite. Era sempre dia, até que uma vez o flamingo disse:

- Hoje farei meu último voo!

As aves, desavisadas, murcharam. Tristes, contudo, não choraram. Tristeza de pássaro não inventou lágrima. Dizem: Lágrima dos pássaros se guarda lá onde fica a chuva que nunca cai.

Ao aviso do flamingo, todas as aves se juntaram. Haveria uma assembleia para se conversar o assunto. Enquanto o flamingo não chegava, se escutavam os pios em rodopios. [...]

O pernalta enfim chegou, e explicou - que havia dois céus, um de cá, voável, e um outro, o céu das estrelas, inviável para voo. Ele queria passar essa fronteira. [...] Então o Flamingo se lançou, arco e flecha se crisparam em seu corpo. Ei-lo, eleito, elegante, se despindo do peso. [...] De repente, a todos pareceu que o horizonte se avermelhava. [...] Quando o flamingo se extinguiu, a noite estreou naquela terra (COUTO, 2005. pg. 114 e 115.).

No outro dia, o tradutor recebe a notícia que o Padre da cidade foi preso por suspeito de ser responsável pelas explosões. Juntamente com Massimo eles vão até a sede da administração ouvir o depoimento e dar seguimento na sua investigação. Contudo, acabam retornando à pousada ao perceberem que o sacerdote estava delirando. “O sacerdote falara muito e dissera pouco” (COUTO, 2005. p 126).

Após se passarem alguns dias, o tradutor entra no quarto e se depara com Risi arrumando sua mala e pronto para deixar o vilarejo de Tizangara, e após uma conversa ele resolve ir se despedir do pessoal da vila. Ao chegar à casa do Estevão Jonas, percebe-se uma grande gritaria, na qual, é possível

identificar a voz de Ana Deusqueira alegando que o governante desviava o dinheiro enviado para a retirada das minas que restaram da última guerra, e que ainda plantava um maior número de minas para ficar recebendo dinheiro constantemente. A primeira dama da cidade chega ao local, e ao se deparar com o escândalo expulsa imediatamente Estevão Jonas da casa, e acolhe a prostituta.

Após a discussão, o tradutor vai informar as demais pessoas sobre o ocorrido, e ao se passar o tempo, Temporina o encontra e relata alvoroçada que o governante estava combinando com um comparsa para fugir, e se tentarem impedi-lo ele irá destruir a barragem local. Risi encontra-se com o tradutor e pede para que ele devolva a mocidade de Temporina, pois encontrava-se apaixonado por aquela moça. O feiticeiro falou que ele quebrou o encanto e, entretanto, o italiano não poderia levá-la consigo. “A terra guarda a raiz da gente, mas a mulher é a raiz da terra” (COUTO, 2005, p. 200).

Triste com a notícia, Massíssimo acaba entrando na estrada que se encontram as minas, porém, é guiado e salvo por Temporina. Durante a noite, Risi e seu tradutor resolvem ir visitar o velho Suplício, pai do nativo. Em meio a conversas, os três acabam dormindo do lado de fora da casa, e acabam sendo acordados com a saída de Suplício. Amanhecendo, o italiano resolve escrever seu último relatório relatando que o país havia desaparecido. Logo em seguida rasgando-o e jogando-o ao vento e posteriormente, sentando-se à deriva de um precipício, desaparece junto com o país.

Desse modo, não somente os soldados estrangeiros se explodiram ao longo do enredo, como ao final também toda a terra se explodiu. A metáfora das explosões deve ser redimensionada para a história política do próprio país. Moçambique pós-independência defrontou-se com o desafio de lidar com a presença estrangeira em todas as esferas de poder do país, assim como, perceber os caminhos das novas gestões locais. A nova política moçambicana pós-independência pouco pôde ser modificada, uma vez que os interesses dos governos locais estavam também focados na exploração da população e no enriquecimento dos líderes políticos. Portanto, as práticas

coloniais que motivaram todos os processos de guerra civil apenas foram substituídas de mão, pois as populações locais continuaram sofrendo com os conflitos políticos.

6. Aspectos da literatura política em *Bom dia, Camaradas de Ondjaki*

Bom dia, camaradas (2001) do escritor angolano Ondjaki é um romance narrado por um menino, a partir de sua percepção do que estava acontecendo em seu país no período pós-independência. Dessa forma há descrições pontuais das más condições enfrentadas pelas populações locais da região de Luanda, em Angola.

Em termos específicos da obra, o enredo torna-se um processo interativo entre memória e a história política do país, as lembranças de infância do autor se convertem em material ficcional ao personagem-narrador desse romance. A conturbada década de 1980 retrata a ascensão política do socialismo no país, e com ela a presença de estrangeiros vindos da União Soviética e Cuba. Assim, como uma ex-colônia de Portugal, Angola agora passava a ser guiada por outras mãos estrangeiras, a população defrontou-se com um novo momento político do país, contudo, os mecanismos de exploração e uso do poder político pelos governos locais tomam formas contraditórias e extremamente cruéis de sistema econômico, com roupagem socialista.

Como aponta Franco (2008) em seu estudo sobre o retrato da infância nessa obra de Ondjaki:

Ao fazer dialogar ficção e história, o romance do jovem Ondjaki relaciona-se com uma gama de romances angolanos (e não só) que, através de suas narrativas, contam, recontam e conversam a história do país, reavivando a memória do leitor para acontecimentos importantes. Estes textos literários dialogam com a história e com a memória, assumindo o papel de recuperar as várias realidades para torná-las ficção (FRANCO, 2008, p.89).

Assim, neste diálogo entre história, política e memória, o menino-narrador entra em contato com uma Luanda de desigualdade social extrema, marcada pela presença socialista da União Soviética, representada pela força militar e de Cuba pela colaboração educacional no país no período pós-independência. Dessa maneira, toda a construção ficcional dessa obra baseia-se nas transformações políticas de Angola, a independência de Portugal convertida em ditaduras socialistas e a continuidade dos conflitos armados apenas refletem o princípio de manutenção da exploração e da violência.

A percepção infantil sobre o contexto político e econômico angolano se constrói também pelo questionamento diante dos problemas causados pela presença estrangeira e a legislação nacional monopartidária que apenas reproduz as práticas políticas do passado colonial, portanto, o comportamento totalitário e repressivo apenas se reconfigura no país nas décadas seguintes à libertação colonial.

MAS, CAMARADA ANTÓNIO, tu não preferes que o país seja assim livre? [...]

__ Menino, no tempo do branco isto não era assim...

Depois, sorria. Eu mesmo queria era entender aquele sorriso. Tinha ouvido histórias incríveis de maus tratos, de más condições de vida, pagamentos injustos, e tudo mais. Mas o camarada António gostava dessa frase dele a favor dos portugueses, e sorria assim tipo mistério (ONDJAKI, 2006, p.17).

Quando ainda estava na época colonial não eram os angolanos que mandavam no país, mas os portugueses, o que não era o certo de acordo com a percepção do menino-narrador. Essa desigualdade de direitos entre colonizadores e colonizados era exposta tanto em salários quanto em outros aspectos cotidianos.

Em *Bom Dia, Camaradas* (2001), o paralelo entre nativos e estrangeiros se fortalece como uma grande reflexão sobre as consequências históricas da presença dos colonizadores no país, seguidos por “camaradas” soviéticos e cubanos, até então, responsáveis em colaborar com a reconstrução do país pós-independência. Assim, o encontro do menino com sua tia Dada, vinda de Portugal, fortalece um diálogo enriquecedor para sua aprendizagem e

compreensão do mundo em sua volta. O narrador passa a entender que a realidade do país é resultado de um processo político corrompido pela administração local. Os contrastes com a metrópole Portugal suscitam questionamentos muito relevantes para a sua tomada de consciência sobre a condição angolana.

__Não tenho nenhum cartão de abastecimento, em Portugal fazemos compras sem cartão.

__Sem cartão? E como é que controlam as pessoas? Como é que controlam, por exemplo, o peixe que tu levas? – eu já nem lhe deixava responder.

__Como é que eles sabem que tu não levaste peixe a mais ?

__Mas eu faço as compras que quiser, desde que tenha dinheiro, ninguém me diz que levei peixe a mais ou a menos... (ONDJAKI, 2006, p.49)

A incompreensão do menino-narrador reflete essa nova Angola que substitui uma administração colonial após tantos conflitos armados por um sistema político pela presença de soviéticos e cubanos no governo local. O domínio socialista apenas reforçou um modelo de exploração e exclusão já praticado no país pelo empreendimento colonial, portanto, as mudanças políticas podem ser consideradas apenas um novo rosto para a mesma prática exploratória. A inocência do jovem transforma-se em consciência através do diálogo com os mais velhos, o camarada Antônio e a tia Dada são os agentes dessa compreensão sobre a realidade. E o contraste histórico e social torna-se o grande ensinamento para o narrador.

Essa perspectiva mais crítica sobre a realidade de Luanda é construída ao longo da narrativa, a percepção somente torna-se entendimento após muitas conversas com os adultos e também com seus colegas de escola que provenientes de diferentes grupos sociais promovem a discussão sobre suas condições de vida.

As pessoas não ganhavam um salário justo, quem fosse negro não podia ser directo, por exemplo (ONDJAKI, 2006, 18).

Em referência à discriminação de raça as pessoas não tinham o mesmo direito em relação ao salário e isso nos mostra o quanto os negros continuaram com os mesmos problemas do período colonial do país. Há um

diálogo no decorrer da narrativa entre o menino e o empregado, com importantes referências ao passado colonial, retratado a fim de contrastar com o momento atual na vida do jovem.

Eu já tou aqui há muito tempo, menino...inda o menino não era nascido.

Eu esperava sentado por mais palavras. O camarada António fazia lá as atividades da cozinha, sorria, mas ficava calado (ONDJAKI, 2006, p.18).

O camarada António já havia passado por muita coisa na vida e dessa forma ele disse para o menino que mal sabia das coisas, por conta dele já ter passado por um país colonizado por portugueses e agora está passando por outro tipo de governo.

Antes da independência, eles que mandavam cá. Tu gostavas desse tempo?

As pessoas dizem que o país estava diferente... não sei...

Claro que estava diferente, João, mas hoje também está diferente. O camarada presidente é angolano, os angolanos é que tomam conta do país, não são os portugueses... (ONDJAKI, 2006, p.19).

Dessa maneira, a aprendizagem pelo diálogo tornou-se a principal ferramenta do personagem narrador, pois através das perspectivas dos adultos, o menino busca compreender o mundo a sua volta, e seu encontro com a tia de Portugal o fez repensar seus conceitos e fazer alguns questionamentos sobre a condição angolana e de Portugal.

Não tenho nenhum cartão de abastecimento, em Portugal fazemos compras sem cartão.

Sem cartão? E como é que controlam as pessoas? Como é que controlam, por exemplo, o peixe que tu levas? – eu já nem lhe deixava responder. – Como é que eles sabem que tu não levaste peixe a mais?

Mas eu faço as compras que quiser, desde que tenha dinheiro, ninguém me diz que levei peixe a mais ou a menos.(ONDJAKI, 2006, p.49).

Os direitos das populações angolana e portuguesa eram completamente diferentes e isso o fazia se questionar porque em Luanda não

podia ser da mesma forma que em Portugal, poder fazer compras sem preocupar com limites impostos pelo governo central.

Segundo Duarte (2011), com esta personagem o narrador insere na discussão o olhar do europeu, ilustrado aqui pelas tendências capitalistas, pela displicência e, talvez, pela alienação em relação à crítica situação do país. Essas conversas diárias que tinha com o camarada António e depois com sua tia de Portugal trouxeram esclarecimento sobre o contraste histórico e social de Angola. Através do diálogo entre o camarada António e tia Dada o menino conseguiu entender tudo que aconteceu e estava acontecendo em seu país.

7. Considerações finais

Em termos comparados, analisar as obras ficcionais das literaturas africanas, permite-nos observar como os fenômenos históricos e políticos se materializam dentro das narrativas. Assim, até mesmo como ferramentas de aprendizagem sobre a história dos próprios países africanos, a literatura com viés dialógico com os fatos políticos fornece elementos muito significativos para a construção de identidades nacionais e autoconhecimento. Com referência a literatura engajada africana, é possível identificar sínteses das lutas históricas das sociedades africanas, por meio das temáticas abordadas pelos seus escritores, como Mia Couto, Ondjaki, Pepetela e Chimamanda Adichie, que retratam a sua maneira, diferentes momentos do período pós-colonial do continente Africano.

Moçambique, Angola e Nigéria vivenciaram uma série de conflitos armados relacionados à política, ao território e aos conflitos étnicos, caracterizando uma população marcada pela história de guerras. E após esse período de colonização, os escritores buscaram retratar um novo momento, ainda com profundas marcas do passado e com importantes desafios políticos e sociais no presente. Desse modo, empregando enfoques comparados, torna-se possível perceber o acentuado engajamento político a partir de importantes eventos que ocorreram nesses países, apresentando

um quadro ficcional que evidencia uma breve relação entre a realidade e a representação literária.

8. Referências

ABDALA JUNIOR, Benjamin. **Literatura, história e política: literaturas de Língua Portuguesa no século XX**. 2 ed. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2007.

ADICHIE. C. N. **Hibisco Roxo**. 1ªed. São Paulo: Companhia de Letras, 2011.

AURÉLIO, Marco. O Último voo do Flamingo: Quando o horror explode. **Revista Interletras**. Disponível em: http://www.interletras.com.br/ed_anteriores/n6_n7/textos/ultimo_flamingo.pdf Acesso em: 15 de fev. 2018.

CAMPOS, Juliana S. As manipulações das etnicidades como forma de controle, exploração e alienação em Hibisco Roxo de Chimamanda Ngozi Adichie. **Revista Crioula USP** n° 16, dezembro 2015.

CARVALHAL, Tania F. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 2006.

CHABAL, Patrick. **Vozes moçambicanas**. Lisboa: Ed. Veda, 1994.

CHAVES, Rita. **Angola e Moçambique: Experiência colonial e territórios literários**. Cotia- SP: Ateliê Editorial, 2005.

COUTO, M. **O Último voo do flamingo**. 1ªed. São Paulo: Companhia de Letras, 2005.

CUNHA, Anabela. **Processo dos 50: memórias da luta clandestina pela independência de Angola**. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/ras/543>> Acesso em: 02 mar. 2018

DENIS, B. **Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre**. São Paulo: EDUSC, 2002.

DUARTE, Maria C. Bom dia Camarada e o Outro Pé da Sereia: Memórias em Trânsito. In **Anais do SILEL** Vol. 2, N° 2. Uberlândia EDUFU, 2011.

ESTEVAM, M. **Literatura e Política, de ontem e de hoje**. Disponível em: <https://www.al.sp.gov.br/repositorio/bibliotecaDigital/21075_arquivo.pdf> Acesso em: 10 de Janeiro de 2018.

FONSECA, Maria N S. **Literaturas Africanas de Língua Portuguesa**. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2008.

FRANCO, Roberta G. **Bom dia camaradas e um retrato de uma (infância em) Angola**. Revista Abril da UFF, vol.1, n.1, Agosto de 2008. Disponível em <http://www.uff.br/revistaabril/revista-01/010_Roberta.pdf> Acesso em Agosto de 2012.

MEDEIROS, A.; PANTOJA, L. **Filosofia Existencialista e Literatura Engajada**: Entre Sartre e Simone de Beauvoir. Acesso em: 17 de fev. 2018.

MEDEIROS, A.M. 2015. **Literatura Engajada**. Disponível em: <<http://www.portalconscienciapolitica.com.br/products/literatura-engajada/>> Acesso em: 10 de Janeiro de 2018.

MÜLLER, F.O. **Florescer das vozes na tradução de Purple Hibiscus, de Chimamanda Ngozi**. Dissertação (Mestrado em Estudos de Tradução) - Departamento de Línguas Estrangeiras e tradução. Universidade de Brasília (UnB), Brasília.

OLIVEIRA, Maria A. C. Deslocamentos e estratégias de resistência em Ponciá Vicêncio, de Conceição Evaristo, e Hibisco Roxo, de Chimamanda Ngozi Adichie. In **Anais do SILEL** vol. 3, nº 1. Uberlândia: EDUFU, 2013.

OLIVEIRA, Adilson V. Literatura e política: as contradições do socialismo em “O planalto e a estepe”. **Revista Ecos** vol. 16, Ano XI; nº 01, 2014.

ONDJAKI. **Bom dia, Camaradas**. 1ªed. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

PARANHOS, Kátia. **História, teatro e política**. São Paulo: Boitempo, 2012.

PEPETELA. **O planalto e a estepe**. 1ªed. São Paulo: Leya, 2009.

POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 1970.

RANCIÈRE, J. The Politics of Literature. **SubStance**, Issue 103 Vol. 33, nº1, pp. 10-24, 2004.

SAID, Edward. **Cultura e política**. São Paulo: Boitempo, 2012.

SANTOS, B. As literaturas pós-coloniais da África Lusófona. In: ALMEIDA, Júlia; et al. **Crítica pós-colonial**: panorama de leituras contemporâneas. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** São Paulo: Ática, 2004.

SEGURADO, Rosemary. **O Último voo do Flamingo**: A poética política de Mia Couto. Revista Aurora, 2016 Acesso em: 16 de fev. 2018. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/aurora/article/view/6354/4658>

TEÔTONIO, R.C.A. **Por uma modernidade própria:** o transculturalismo nas obras de *Hibisco Roxo*, de Chimamanda Ngozi Adichie, e *O Sétimo juramento*, de Paulina Chiziane. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) - Departamento de Letras e Arte, Universidade Federal da Paraíba, Campina Grande, 2013.

**O ROMANCE PÓS-COLONIAL NA ÁFRICA:
AS EXPRESSÕES DA VIOLÊNCIA**

**POST-COLONIAL NOVEL IN AFRICA:
THE EXPRESSIONS OF VIOLENCE**

Adilson Vagner de Oliveira
Eduarda da Rosa Zanella
Eduarda Monteiro Santi
Larissa Dias Scariote

RESUMO: Este trabalho analisa obras das literaturas africanas, com o objetivo de demonstrar aspectos da violência do meio social presentes nos romances. Em termos metodológicos, foram utilizados os procedimentos da literatura comparada propostos por Carvalhal (2006), estabelecendo uma aproximação temática entre as produções narrativas *Desonra* (2000) de J. M. Coetzee, *O caminho de casa* (2017) de Yaa Gyasi e *Hibisco Roxo* (2015) de Chimamanda Ngozi Adichie. No decorrer do artigo, vários tipos de violência foram abordados, como a violência sexual, física, doméstica, psicológica e verbal, a fim de expor como a violência tornou-se um elemento composicional nas obras retratadas.

PALAVRAS-CHAVE: Violência; Literaturas Africanas; Literatura Comparada.

ABSTRACT: This paper analyzes some works of African literatures, with the aim of demonstrating aspects of the violence of the social environment present in the novels. In methodological terms, we used the procedures of the comparative literature proposed by Carvalhal (2006), establishing a thematic approximation between the narrative productions *Disgrace* (2000) by J. M. Coetzee, *Homegoing* by Yaa Gyasi (2017) and *Purple Hibiscus* (2015) by Chimamanda Adichie. Throughout the article, several types of violence were addressed, such as sexual, physical, domestic, psychological and verbal violence, in order to expose how violence has become a compositional element in the novels portrayed.

KEYWORDS: Violence; African Literature; Comparative Literature.

1. Introdução

O trabalho procura analisar obras das literaturas africanas em perspectiva comparada, como recomenda Carvalhal (2006), partindo da análise crítica das literaturas pós-coloniais (SEMUIJANGA, 1999; AHMAD, 2008; CHILDS e WILLIAMS, 1997; LAWSON-HELLU, 1997; NGÛGÍ, 1993; SAID, 2011; ALMEIDA *et al.*, 2013). Foram analisadas três obras de diferentes países do continente africano, tais como África do Sul, Gana e

Nigéria, buscando compreender como a violência se apresenta na narrativa ficcional desses países.

Inicialmente discute-se como a violência tende a ser retratada na literatura, posteriormente analisou-se especificamente como esta violência tem sido inserida nos romances *Desonra* (2000) de J. M. Coetzee, *O caminho de casa* (2017) de Yaa Gyasi e *Hibisco Roxo* (2015) de Chimamanda Adichie.

2. A expressão da violência nas literaturas africanas pós-coloniais

Para Santos (2010), o pós-colonialismo pode ser entendido como um período histórico que simplesmente sucede as independências das colônias ou como um conjunto de práticas políticas e discursivas que tentam desconstruir a narrativa colonial, substituindo-a pela perspectiva do colonizado. A partir da segunda concepção, o pós-colonialismo possui um recorte culturalista, privilegiando a presença da voz do crítico pós-colonial. Aos termos de Spivak (*apud* SANTOS, 2010, p.235) “a função do crítico pós-colonial consiste em contribuir para destruir a subalternidade do colonizado, dado que a condição de subalterno é o silêncio, a fala é a subversão da subalternidade”.

Portanto, utilizando-se do título da obra *Moving the Center* de Ngũgĩ (1993), compreende-se a necessidade de mover o centro do discurso como reflexão sobre a história, e assim, é possível estabelecer o ponto principal da produção pós-colonial, pois, busca-se o deslocamento da voz discursiva, passando da histórica perspectiva dos colonizadores para as versões dos colonizados e críticos simpatizantes da causa.

Contudo, as relações culturais e discursivas que envolvem as produções literárias pós-coloniais alcançam limites mais amplos de utilização que exigem uma explanação um pouco mais completa. Assim, Childs e Williams (1997, p. 03) propõem que o termo “pós-colonial” pode cobrir todas as culturas e povos afetados pelo processo imperial desde o momento de colonização até aos dias de hoje, pois, percebe-se uma continuidade dos efeitos históricos da agressão colonial europeia.

Em outras palavras, o termo torna-se uma referência aos processos de práticas culturais anticoloniais, em que o prefixo “pós” não se trata unicamente de um marco de divisão histórica, mas de uma perspectiva que rejeita as premissas da intervenção colonialista, sendo difícil de discutir em termos cronológicos apenas.

Aijaz Ahmad (2008) é um crítico pós-colonial insatisfeito com as versões da história escritas por aqueles que veem somente a perspectiva do colonizador como legítima para se estudar o mundo colonial, e para ele o termo pós-colonialismo ainda reflete ações críticas problemáticas.

Porém, é válido destacar que na periodização de nossa história em termos tríades como pré-colonial, colonial e pós-colonial, o aparato conceitual da ‘crítica pós-colonial’ privilegia *a priori* o papel do colonialismo como princípio de estruturação naquela história, assim, tudo o que aconteceu antes do colonialismo se torna sua própria pré-história e o que quer que venha depois pode apenas ser vivido como um resultado infinito² (CHILDS e WILLIAMS, 1997, p.08 Tradução nossa).

Portanto, para o crítico, a utilização do termo pós-colonial ainda reflete uma polarização de ideologias em que a manutenção da perspectiva dominante do colonizador se mantém mesmo no discurso da própria crítica pós-colonial. Pois, a presença dos colonizadores ainda tem sido o marco centralizador da história dos países colonizados. Evidentemente, essa concepção se altera quando se tratam os países industrializados que acabaram por desenvolver suas próprias versões da história, ou quando se discutem as produções discursivas de países em subdesenvolvimento em que a voz do colonizador ainda tem mais força e espaço que a do colonizado.

Os escritores pós-imperiais do Terceiro Mundo, portanto, trazem dentro de si o passado – como cicatrizes de feridas humilhantes, como uma instigação a práticas diferentes, como visões potencialmente revistas do passado que tendem para um futuro pós-colonial, como experiências, urgentemente, reinterpretáveis e revivíveis, em que o nativo outrora silencioso

² “It is worth remarking, though, that in periodizing our history in the triadic terms of pre-colonial, colonial and post-colonial, the conceptual apparatus of ‘postcolonial criticism’ privileges as primary the role of colonialism as the principle of structuration in that history, so that all that came before colonialism becomes its own prehistory and whatever comes after can only be lived as infinite aftermath”.

fala e age em território tomado do colonizador, como parte de um movimento geral de resistência (SAID, 2011, p. 332).

A violência representada na literatura embasa elementos da realidade em sua composição, visto que inúmeras vezes ela se torna naturalizada pelo fato de estar demasiadamente presente na história social de diversas nações, e conseqüentemente, atua silenciosamente na arte e na cultura dos indivíduos, sendo capaz de afetar os valores étnicos e políticos de um povo, além de produzir questionamentos existenciais (MENDES, 2015).

A partir dessa concepção, Cruz (2015, p.12), ao discutir as relações de poder materializadas pela violência, alega que a “necessidade de haver uma alteridade entre duas partes diretamente envolvidas e que quando a parte subalterna começa a ficar visível, ela deve ser colocada em seu devido lugar pela parte considerada mais forte”. Desse modo, nas narrativas ficcionais, por exemplo, o ponto de vista trazido em cenas de violência, seja ela física ou simbólica, permanece inalterado. Normalmente a vítima mais atingida faz parte do grupo subalterno, sendo os mais atingidos, as mulheres, as crianças e os idosos negros de classes mais pobres ou que se encontram em condições de vulnerabilidade (DALCASTEGNÉ, 2005). Essa imagem naturalizada da violência ainda tende a permanecer constante quando apresentada nas mídias ou representada na literatura.

A história na literatura acaba por entrar em conflito quanto a veracidade dos fatos e a ficção proposta pelos escritores. De acordo com Moreira (2015, p.2) “a ficção passou a ser encarada como o oposto da verdade, um empecilho ao entendimento da realidade”. Dessa forma, “a ficção suaviza a representação da violência, como se fosse uma simples metáfora para a vida real enquanto outras narrativas são julgadas como históricas e reais dignas de relatos jornalísticos” (MENDES, 2015, p.80). Pode-se notar que alguns romances ficcionais procuram trazer uma leitura que se torne um atrativo para o público, e deixa de retratar a violência que ocorre no mundo real, que muitas vezes não é vista como um problema que possa causar um grande dano à sociedade. Já alguns autores procuram retratar certos fatos históricos ou acontecimentos de grande relevância na

sociedade em seus livros de ficção, tentando trazer traços que possam lembrar ou reproduzir o episódio marcante.

Mesmo dentro da violência literária “costuma-se privilegiar a violência aberta com que, por vezes, expressam-se integrantes das classes subalternas, em detrimento da violência silenciosa, estrutural, que é exercida sobre os dominados” (DALCASTEGNÉ, 2012, p. 49). Nesse sentido, mesmo que haja essa discussão acerca da veracidade dos fatos nas obras ficcionais, em comparação aos textos jornalísticos, por exemplo, ainda existe uma hierarquia de aceitação dentro dessa estrutura ficcional presente na forma como a violência é exposta ao público. É mais fácil aceitar uma violência que se encontra extremamente exposta e fácil de visualizar, do que uma violência implícita e de difícil compreensão.

De acordo com Dalcastagnè (2005) a literatura precisa buscar retratar a veracidade dos fatos que ocorrem na sociedade, é preciso ter ambição na escrita. Os romances não estão interpretando os fenômenos de uma forma mais ampla, é preciso relatar as violências urbanas, exclusão social ou inserção periféricas na sociedade de uma maneira mais real, ou seja, tentar demonstrar como os fatos realmente ocorrem na sociedade.

Em vista disso, é necessário ao leitor do romance ficcional entrar em contato também com algum tema relacionado à violência, que não deixe seu ponto de vista de realizar julgamentos, e observar as características do ambiente em que está inserido. Na visão de Mendes (2015, p.146) “o sujeito, por meio da leitura, precisa se distanciar de si mesmo, sendo colocado em suspenso, irrealizado, potencializado”. Dessa forma, para que o leitor compreenda o que acontece na história que está lendo, ele deve colocar sua opinião e seu jeito de pensar de lado e tentar entender a leitura através do contexto em que ela se encontra inserida e assim entender o que o texto pode passar.

Geralmente a violência descrita na literatura é vista como uma representação e não uma descrição dos fatos ocorridos. Por este motivo torna-se difícil encaixar a temática da violência nos livros, pois há a necessidade de representar de uma maneira coerente e que condiga com a realidade. É por essa via que a literatura e violência estão interligadas tão

intimamente (LEENHART, 1990). Deste modo é possível notar que utilizar da representação da violência é algo que carrega grande dificuldade, pois é necessário experiências para trazer-lhe o peso da reprodução, que venha trazer um aspecto da realidade para a leitura. Nota-se que na literatura, a violência é sempre representada e não descrita, pois para que haja a descrição é necessário estar presente no ato ou na ação que está sendo apresentada. Por esse motivo autores buscam a representação da violência, que nada mais é do que se espelhar em casos reais, e tentar reproduzi-los de forma fiel.

Dessa maneira, é importante que o leitor entenda e reflita sobre a representação da violência nos livros ficcionais, “pois aos olhos dos leitores toda aquela variedade de violência não parece mesmo atingir alguém que seja humano” (CRUZ, 2009, p.78). É necessário o entendimento de que o ato apresentado se embasa em fatos que podem ocorrer ou já aconteceram na sociedade, e que esta violência deixa rastros nas pessoas atingidas, e que muitas vezes podem não só ser a representação de personagens, e sim de casos que já transcorreram. Segundo Michaud (1989, p.08) “a violência deixa marcas por onde é vista, acumulando dores em seu caminho”. Então é necessário ter a percepção de que a literatura se fundamenta em práticas do cotidiano.

3. A violência na literatura de J. M. Coetzee

Desonra (2000) é um livro que abrange grandemente a questão da violência em sua história, assim como a hierarquia de poder em um período de grande importância da África do Sul. Nas palavras de Bombardelli e Hatem (2014, p.2) “a obra *Desonra*, está inserida numa sociedade fortemente marcada pelo regime apartheid que era governado e controlado pelos brancos europeus que decidiam e fundavam leis, impondo-as na sociedade”. O também chamado biopoder, em teoria, os brancos seriam superiores aos negros, isso seria justificado apenas pela diferenciação de cor de pele, nesse caso o branco possui mais poder.

O enredo do livro gira em torno de dois acontecimentos principais na vida de David Lurie, ambos têm ligação com a violência sexual, “um, na qual uma de suas alunas, com quem ele mantinha encontros amorosos, o acusa de estupro. Depois, um crime em que sua filha foi a vítima” (BOMBARDELLI e HATEM, 2014, p.6)

A narrativa conta a vida de David Lurie, professor de uma universidade na Cidade do Cabo, África do Sul, tem 52 anos de idade e é separado de sua esposa. A história se apresenta no período pós-apartheid, evidenciando assim o preconceito e a discriminação em sua cidade.

Pôr do Sol no Salão Globe é o nome da peça que estão ensaiando: uma comédia sobre a nova África do Sul que se passa em um salão de cabeleireiro em Hillbrow, Johannesburgo. No palco, um cabeleireiro gay, muito desmunhecado, atendendo dois clientes, um preto, um branco. As falas rolam entre os três: piadas, insultos. A catarse parece ser o princípio dominante: toda a grosseria dos velhos preconceitos aberta à luz do dia e lavada em torrentes de gargalhadas (COETZEE, 2000, P. 31).

Logo no início do livro, David se encontra com uma prostituta na qual faz visitas frequentes, eles mantêm apenas relações profissionais, até que em um dado momento essa linha profissional acaba sendo ultrapassada e Soraya corta relações com ele para não atrapalhar sua vida pessoal com o marido e o filho:

Nas tardes de quinta-feira, vai de carro até Green Point. Pontualmente às duas da tarde, toca a campainha da portaria do edifício Windsor Mansion, diz seu nome e entra. Soraya está esperando na porta 113. Ele vai direto até o quarto, que cheira bem e tem luz suave, e tira a roupa. Soraya surge do banheiro, despe o roupão e escorrega para a cama ao lado dele (COETZEE, 2000, p. 7).

Sem sua companheira das tardes de quinta, David Lurie acaba se envolvendo com uma aluna, o que o próprio livro não evidencia como uma surpresa:

Ele fica um pouco tocado por ela. Não é novidade: não há semestre em que não se apaixone por uma de suas crias (COETZEE, 2000, p. 19).

Apesar de David saber que esse romance não estava certo, ele acaba pressionando a garota e os dois têm um caso. Evidentemente, a personagem utiliza-se de sua autoridade dentro do ambiente universitário para estabelecer novos relacionamentos.

Acaricia o cabelo dela, beija-lhe a testa. Amante? filha? O que ela está tentando ser, no fundo do coração? (COETZEE, 2000, p. 35)

Um tempo depois, a aluna quer acabar com o caso, porém Lurie é resistente a isso. Ele chega a indagar se o que está fazendo é ou não estupro.

Estupro não, não exatamente, mas indesejado mesmo assim, profundamente indesejado...Um erro, um grande erro. Nesse momento, ele não tem a menor dúvida, ela, Melani, está tentando se limpar, se limpar dele. Ele a vê enchendo a banheira, entrando na água, de olhos fechados como uma sonâmbula (COETZEE, 2000, p. 33).

A garota denuncia o professor às autoridades acadêmicas e ele acaba por ser suspenso da universidade. Com essa concepção em mente “Lurie mantinha sentimentos de poder diante da aluna, uma vez que resistia ao protocolo universitário, levantando espanto e inquietação” (BOMBARDELLI e HATEM, 2014, p.7). Ele se utilizava do poder e da influência para conseguir o que queria.

Depois de ser expulso da universidade, David vai para o interior, mais especificamente para uma zona rural, na cidade de Salem, no Cabo Leste onde sua filha mora. Lá ele se depara com uma vida simples e diferente do que estava acostumado. Sua filha produz o que vende na feirinha da cidade e, para completar a renda, cuida de cachorros das pessoas que moram na região, além disso adota os que são abandonados. Nas horas vagas, faz caridade em uma clínica veterinária. Nas palavras de Bombardelli e Hatem (2014, p.6) “Lá no campo, David Lurie, atormentado por sentimentos e

frustrações, entra em contato com a África do Sul oriunda pós-apartheid, cuja cena é de violências, brutalidades e ressentimentos.”. Essa violência a qual Bombardelli se refere seria o fato do abuso que Lucy sofre quando sua propriedade é invadida por jovens:

“Lucy!”, grita, insistentemente, até ouvir um traço de loucura na própria voz. Por fim, abençoadamente, a chave gira na fechadura. Quando consegue abrir a porta, Lucy já está de costas para ele. De roupão, descalça, o cabelo molhado. Lucy está atrás dele. De calça comprida e capa de chuva agora, o cabelo penteado para trás, cara limpa e inteiramente sem expressão (COETZEE, 2000, p. 113-114).

Além do abuso sofrido por Lucy, os invasores também assassinaram os cachorros e agrediram David.

Agora o homem alto aparece ali na frente, com o rifle. Com a facilidade da prática coloca um cartucho no tambor e enfia o cano na tela do canil. O pastor alemão maior, rugindo de raiva, ataca. Ouve-se uma pesada explosão; sangue e pedaços de cérebro se espalham pelo compartimento. Por um momento cessam os latidos. O homem atira mais duas vezes. Um cachorro atingido no peito, morre instantaneamente; outro, com uma ferida aberta no pescoço, senta-se pesadamente, baixa as orelhas e acompanha com os olhos os movimentos desse ser que não se dá o trabalho de administrar um *coup de grâce*.

Caiu um silêncio. Os outros três cachorros, sem ter onde se esconder, retiram-se para os fundos do compartimento, andando para lá e para cá, ganindo baixinho. Sem pressa entre um tiro e outro, o homem acerta todos (COETZEE, 2000, p. 111).

Nessa perspectiva, a representação da violência contra as pessoas e contra os animais produz no romance de Coetzee aspectos dialógicos com a realidade, a partir da crueldade e frieza dos invasores. Trata-se de um conflito também simbólico sobre o período pós-apartheid em que uma nova sociedade tenta ser reconstruída sobre os fantasmas do passado, porém a violência torna-se ainda um elemento recorrente durante todo esse processo.

David também é marcado por acontecimentos violentos, é um homem que cai em desgraça e usa os terríveis acontecimentos com os animais para retratar sua vida. Na obra “Coetzee ainda explora em suas tramas os

possíveis vínculos entre a vitimização de animais e problemas sociais humanos.” (MARCIEL, 2011, p.4). Ele compartilha do sentimento dos animais abandonados, carentes e condenados que já não servem mais para nada. Outro fator que ajuda David a compartilhar esse sentimento com os animais é o fato de ele também se tornar voluntário na clínica veterinária, ajudando a aplicar a eutanásia nos animais indesejados. Nas palavras de Maciel (2011, p.7):

David, de alguma forma, vê a sua própria desgraça espelhada nesses cães e, ao ajudá-los a morrer (ele passa a auxiliar Bev Shaw na tarefa de “libertá-los” e de se livrar deles), exercita covardemente o que lhe resta de poder, de soberania: administrar a vida e a morte de uma criatura em radical estado de penúria, com a qual ele não deixa de se identificar, em seu estado de solidão, decadência, exclusão e desonra.

Um último fator que fica marcado fortemente na trama é o fato de Lucy ter engravidado de seu agressor e querer manter o filho:

“Talvez as coisas mudem quando a criança”, ele faz um minúsculo gesto na direção da filha, da barriga da filha, “nascer, afinal, será um filho dessa terra. Não vou poder negar uma coisa dessas”.
 Fez-se um longo silêncio entre eles.
 “você já ama o bebê?”
 Embora sejam palavras suas, saídas de sua boca, ele se surpreende.
 “O bebê? Não. Como poderia? Mas vou amar. Estou decidida a ser uma boa mãe, David.” (COETZEE, 2000, p.242)

Além disso, em um ato final, David decide sacrificar a vida do cachorro na qual ele tinha se apegado, mostrando uma falta de esperança em relação à sociedade e as pessoas.

O cachorro arrasta a parte traseira aleijada, farejando seu rosto, lambe sua face, seus lábios, sua orelha. Não o detém.
 “Venha”.
 Levando-o no colo como um carneiro, entra na sala de operações. “Achei que ia deixar esse para a semana que vem”, diz Bev Shaw. “Vai desistir dele?”
 “É. Vou desistir.” (COETZEE, 2000, p.246)

4. A violência expressa no romance de Yaa Gyasi

No livro *O caminho de casa* (2017) de Yaa Gyasi é possível perceber os vários modos que a violência é representada. A escritora ganesa, criada nos Estados Unidos, resgata 250 anos de história de conexão entre os dois países, em que o tráfico de escravos negros desde o século XVIII tornou-se o fio condutor do destino de duas irmãs.

Na obra é retratada a história de Effia e Esi, duas irmãs que não se conhecem e são criadas em duas tribos diferentes em Gana, no século XVIII. Effia, por possuir uma grande beleza, é vendida para um inglês branco e acaba indo morar no Castelo de Cape Coast. No Castelo Effia tem um filho chamado Quey, que acaba indo para a Inglaterra estudar e se torna um importante administrador do Império da Costa do Ouro (atual território de Gana).

Esi não tem a mesma sorte que a irmã, ela é feita prisioneira de guerras tribais, acabando presa em calabouços e mais tarde vendida como escrava na América. Sua filha Ness já nasce no meio escravista, e passa a sua vida trabalhando em *plantations* nos Estados Unidos. Toda obra é composta por capítulos alternados, cada um de um indivíduo diferente das próximas sete gerações de Effia e Esi, acompanhando a vida cotidiana de uma família que permaneceu em Gana e acompanhou as guerras tribais, e outra que se tornou afro-americana e acompanhou a escravidão, guerra civil americana e o trabalho prisional nas minas de carvão.

No primeiro capítulo pode-se acompanhar a história de Effia, e nota-se a presença da violência doméstica, que é aquela que ocorre nos lares e é praticada por pessoas da família, a violência intrafamiliar é definida como “todas as formas de violência e aos comportamentos dominantes praticados no âmbito doméstico e familiar, podendo ser psicológica, física ou sexual” (ZANCAN *et al.*, 2013, p. 64). No livro pode-se perceber esta violência de Baaba com Effia.

Baaba pegou a grande colher de pau com que estava mexendo o banku e começou a espancar as costas nuas de Effia. Cada vez que a colher era levantada do corpo da menina, ela deixava para trás pedaços quentes e grudentos de banku, que penetravam na sua carne, queimando. Quando Baaba terminou, Effia estava coberta de ferimentos, chorando e berrando (GYASI, 2017, p.14-15).

Na história Baaba é a mãe adotiva de Effia e a cria desde recém-nascida. Neste fragmento observamos que Baaba espanca Effia com uma colher de pau cheia de banku quente (alimento típico das tribos de Gana, sendo uma massa feita de milho e mandioca) e a deixa com lesões e ferimentos, que conseqüentemente podem deixar marcas futuras, sejam psicológicas ou físicas. Effia não sofre apenas esta agressão, e sim várias no decorrer de sua vida, em outro trecho podemos constatar este fato.

Quando completou dez anos de idade, Effia podia desfiar a história das cicatrizes de seu corpo. O verão de 1764, quando Baaba quebrou inhamas nas suas costas. A primavera de 1767, quando Baaba esmagou o pé esquerdo de Effia com uma pedra, quebrando seu dedão, de modo que ele agora estava sempre virado na direção contrária à dos outros dedos. Para cada cicatriz no corpo de Effia, havia uma cicatriz correspondente no corpo de Baaba, mas isso não impedia a mãe de espancar a filha, nem o pai de espancar a mãe. (GYASI, 2017, p.15)

Como no trecho anterior Baaba espanca sua enteada, mas podemos notar que não é apenas Effia que sofre agressões físicas, mas também Baaba, que apanha do marido cada vez que bate em sua filha. Effia apenas com 10 anos já tinha um histórico grande de agressões físicas feitas por Baaba, assim como Baaba de seu marido. Assim pode-se notar que as agressões se tornaram parte da vida cotidiana desta família, sendo até considerada como normal, por estar situada em um contexto cultural e história da tribo da africana a qual pertenciam.

Além da violência doméstica também está presente na obra a violência sexual, sendo configurada no estupro, que é definido como “todo ato sexual ou tentativa para obter ato sexual, investidas ou comentários sexuais indesejáveis contra a sexualidade de uma pessoa usando coerção” (FACURI,

2013, p.890). A violência sexual é apresentada no capítulo de Esi no fragmento abaixo:

Os soldados olhavam em volta, e as mulheres no calabouço começaram a murmurar. Um deles agarrou uma mulher na outra ponta e a empurrou contra a parede. Suas mãos procuraram os seios dela e começaram a descer pelo corpo, cada vez mais baixo, até que o som que lhe escapou da boca foi um berro. (GYASI, 2017, p.76).

No trecho acima Esi estava em um calabouço, feita prisioneira. Neste momento ela observa um dos soldados escolher uma das mulheres prisioneiras e estuprá-la na frente de todos. Isto mostra a violência cometida pelos soldados contra mulheres escravas e prisioneiras de guerras, sendo principalmente demonstrada no estupro. Isso não ocorre apenas uma vez neste capítulo, mas também no trecho seguinte:

Ele a pôs sobre um encerado dobrado, abriu-lhe as pernas e a penetrou. Ela deu um grito, mas ele lhe tapou os lábios com a mão. Depois, enfiou os dedos na sua boca. Mordê-los parecia que lhe dava prazer, e ela parou. Fechou os olhos [...] querendo entender o que impedia o prazer de se transformar em dor. (GYASI, 2017, p.77)

A diferença no trecho anterior é que desta vez a violência ocorre com a própria Esi, outro soldado procura alguma prisioneira para violentar e acaba se deparando com Esi, que logo é levada a um quarto e é estuprada, o que resultará em uma gravidez. Os dois trechos retratam a violência sexual, e como ela é representada na literatura de Gyasi.

Outra violência presente no livro é a violência física, que de acordo com a lei nº 11.340/2006 do artigo 7º é a “ação ou omissão que coloque em risco ou cause danos à integridade física de uma pessoa”. A violência física é apresentada no livro no capítulo de Ness, filha de Esi, no trecho abaixo:

Quando lá chegaram, todos os escravos foram chamados para o pelourinho. Ele os despiu, amarrou Sam com tanta força que ele não conseguia nem movimentar os dedos, e o fez assistir enquanto Ness ganhava os lanhos que a tornariam feia demais

para um dia trabalhar numa casa. Quando terminou, Ness estava no chão, com a poeira cobrindo suas feridas. Ela não conseguia levantar a cabeça. Por isso, o Demônio a levantou para ela. Ele a fez assistir. Fez com que todos assistissem: a corda sendo trazida, o galho da árvore se curvar, a cabeça se soltar do corpo num piscar de olhos (GYASI, 2017, p.135).

Nesta passagem Ness e Sam, seu marido, tentam fugir da fazenda com seu filho Kojo para se libertarem da escravidão, mas são pegos em flagrante, e apenas Kojo consegue fugir. Assim o dono da fazenda, chamado de “Demônio” por Ness, os castiga na frente de todos. Ness leva várias chibatadas, que futuramente a deixa com cicatrizes e marcas profundas, fazendo com que ela jamais possa trabalhar como empregada doméstica, pois para que isso fosse possível ela deveria ter uma aparência apresentável, em razão de que trabalhar na casa do dono era um dos serviços mais leves e dignos de confiança nas *plantations*. Já Sam não tem a mesma sorte, ele é enforcado para que sirva de lição aos outros escravos. Esta parte da obra apresenta bem a forma como os escravos eram tratados, sofrendo diversos tipos de violência física, que muitas vezes resultaram na morte.

Outro capítulo que apresenta este tipo de agressão é o de Carson, apelidado de Sonny. Ele é um dos descendentes de Esi, e vive nos Estados Unidos quando a escravidão já foi abolida, mas ainda deixa resquícios de discriminação na sociedade:

Após a terceira detenção, quando Sonny já estava algemado, um dos policiais lhe deu um soco na cara. Enquanto seu olho começava a se fechar, inchado, Sonny franziu os lábios como que para cuspir, mas o policial só olhou bem no seu olho não atingido, fez que não e avisou: -Faça isso e você morre hoje mesmo. (GYASI, 2017, p.365-366)

Nesta parte do livro Sonny está na detenção, e já foi preso diversas vezes apenas por ser negro em uma sociedade pós-escravidão. Sonny apanha do policial, levando um soco em seu olho, e é ameaçado de morte, isto demonstra uma violência física e discriminatória, infligindo a moral dos negros presentes nesta época. Outro trecho que demonstra esta violência é o apresentado posteriormente:

Apenas semanas antes, o departamento de polícia de Nova York tinha matado a tiros um garoto negro de 15 anos, um estudante, por praticamente nada. [...] Aqueles negros violentos, monstruosos, insanos, que tinham o desplante de querer que seus filhos não fossem mortos a tiros nas ruas. (GYASI, 2017, p.385)

Neste momento Sonny relata um fato ocorrido no Harlem, um bairro de Nova Iorque conhecido por ser grande centro da cultura afro-americana. Naquela época os negros eram mortos e espancados por motivos insignificantes, enquanto brancos que realizavam o mesmo ato ou cometeram um delito pior não levavam nenhum tipo de punição. Sonny também destaca que nas mídias os negros eram considerados os vilões, por terem se revoltado contra as forças policiais e iniciado tumultos nas ruas, prejudicando a paz da sociedade. Ele também ressalta que os negros não tinham o direito de querer que seus filhos estivessem em segurança ao andar nas ruas, demonstrando assim o grande preconceito e discriminação presente na sociedade norte-americana da época.

Deste modo pode-se perceber que a obra *O caminho de casa* (2017) procura trazer em sua escrita os diversos tipos de violência, e como são representados na sociedade. A leitura procura trazer aspectos que possam retratar como a violência está principalmente presente em grupos subalternos, ou seja, negros da classe pobre, destacando a discriminação contra a cultura e raça originada no continente africano.

5. Violência presente na literatura de Chimamanda Adichie

Chimamanda Ngozi Adichie é uma autora nigeriana que busca sempre destacar elementos presentes na cultura de seu país, seja por meio de elementos religiosos, em que é descrito de forma explícita a intolerância religiosa ou até mesmo por meio de assuntos políticos, em que descreve as influências do regime autoritário no país. Na obra *Hibisco Roxo* (2015), a violência se faz muito presente no cotidiano dos personagens, no qual inúmeros fatores domésticos desencadeiam eventos de violência.

A violência da Nigéria pós-independência, por meios de inúmeros golpes de Estado e práticas autoritárias contra os opositores do regime, se compactua com a violência doméstica praticada pelo pai da protagonista Kambili. A autora conta a história de conflitos enfrentados por uma família nigeriana, que possui uma ótima qualidade de vida comparada com outras realidades encontradas no país. Kambili é a protagonista da história, ela vive com seu irmão Jaja e sua mãe e juntos enfrentam inúmeras situações desconfortáveis com a presença de seu pai extremamente autoritário, que se utiliza de discursos religiosos como justificativas para suas ações violentas e cruéis.

Ao analisar essa obra, pode-se afirmar que a autora expõe a realidade de forma direta e drástica, a percepção de que o enredo se passa em uma sociedade machista, patriarcal e intolerante é instantânea. Não raro torna-se comum identificar trechos da obra que citam essa condição. Nas palavras de Müller (2017, p.26) “em hibisco roxo, as mulheres de postura feminista, que fazem o contraponto ao personagem Eugene homem, opressor, violento e autoritário, são a irmã dele, Ifeoma, e a sobrinha, Amaka”.

Como diz Müller, as mulheres dessa narrativa sofrem com essa sociedade extremamente machista em que vivem, entretanto não somente as mulheres, mas as crianças e adolescentes que, são forçados a crescer convivendo com esse idealismo que as atinge muitas vezes no formato da violência. Chimamanda Adichie consegue discutir claramente a realidade de violência e a intolerância causada por pessoas como o pai de Kambili, que utiliza o preconceito, mascarado com preceitos impostos pelo cristianismo, para praticar atos de violência contra os membros da própria família. No seguinte trecho a exclusão de pessoas pagãs se torna evidente.

- Você sabia que ia dormir na mesma casa que um pagão não sabia?
- Sim, Papa.
- Então você viu o pecado claramente e mesmo assim caminhou em direção dele?
- Assenti .
- Sim Papa. (ADICHIE, 2015, p.206)

No fragmento retratado, a concepção do pai como uma figura rígida e intolerante se concretiza. O pai da protagonista discute a respeito de um possível contato da garota com um dos avôs que não possuía a mesma religião, pois segundo ele o contato com um pagão instiga o pecado. Logo após esse episódio de raiva e discussão o pai de Kambili é dominado pela fúria.

Papa deixou a chaleira dentro da banheira e inclinou-a na direção de meus pés, lentamente, como se estivesse fazendo uma experiência e quisesse ver o que ia acontecer. estava chorando, as lágrimas jorrando por seu rosto. Vi o vapor úmido antes de ver a água. Vi a água saindo da chaleira, fluindo quase que em câmera lenta, fazendo um arco até meu pés. Ador do contato foi tão pura, tão escaldante, que nao senti nada por um segundo. Então comecei a gritar (ADICHIE, 2015, p.207).

Nesse momento o patriarca da família acredita se encontrar com a missão de impedir que a filha se afundasse em pecados. O pai da protagonista abominava todo e qualquer contato com pessoas pagãs, podendo, muitas vezes, castigar os filhos ou a mãe, pelo simples contato com essas pessoas. Nessa passagem Kambili, é castigada de forma cruel pelo mais simples contato com seu avô seguidor das religiões tribais africanas, por isso sempre considerado um pagão por Eugene. É nítida a rigidez e violência utilizada pelo pai da protagonista no momento da correção de ações que infrinjam os preceitos familiares adotados.

Quando Jaja tinha dez anos, ele errara duas perguntas em sua prova de catecismo e não fora o primeiro da turma de primeira comunhão. Papa o levou até o andar de cima da casa e trancou a porta. Jaja, aos prantos, saiu segurando a mão esquerda com a mão direita, e Papa levou-o ao Hospital St. Agnes (ADICHIE,2015, p.156-157).

A violência se encontra totalmente arraigada nas relações dessa família. O chamado Papa na hesita em corrigir e castigar seus filhos e até mesmo a esposa dessa maneira, sem muito menos pensar antes de agir, tornando-o semelhante a um monstro, que destrói sua família com o auxílio de preceitos

cristãos. Pode-se fazer uma simples analogia sobre como a expansão dos domínios católicos conseguiram dizimar os costumes tribais encontrados na Nigéria antes da colonização inglesa. A violência adotada por Papa trouxe consequências extremamente arrasadoras para a família.

Sabe aquela mesinha onde guardamos a Bíblia da nossa casa, *nne*? Seu pai quebrou-a na minha barriga - disse, como se estivesse falando de uma outra pessoa, como se a mesa não fosse feita de madeira pesada.- Meu sangue escorreu todo por aquele chão antes mesmo de ele me levar ao St. Agnes. Meu médico disse que não pode fazer nada para salvá-lo (ADICHIE, 2015, p 262).

Essa passagem narra o efeito e as sequelas deixadas por um ato exercido pelo patriarca da família, no qual agride sua esposa que se encontrava grávida de seis semanas, provocando um aborto. Na narrativa a violência não se dá apenas pelas mãos de um patriarca, mas ela pode ser percebida em discursos e ações políticas de repressão, em que existe uma luta constante pela tomada do poder pelo governo central do país, por meio de golpes e assassinatos de opositores. Desse modo, no livro encontram-se passagens que citam também a violência política que atingia o país em conflito pelo restabelecimento da ordem social.

Os três homens que haviam sido executados em praça pública dois dias antes por tráfico de drogas. Jaja ouvira alguns meninos falando sobre isso na escola. A notícia passara na televisão. Os homens haviam sido amarrados a postes, e seus corpos continuaram tremendo mesmo quando as balas não estavam mais entrando neles (ADICHIE, 2015, p.39-40).

Nesse trecho a protagonista faz questão de contar com os mínimos detalhes o ocorrido, no qual três indivíduos acusados de tráfico de drogas foram condenados à morte e seriam executados em praça pública, na presença de muitas pessoas na plateia. A protagonista se questiona sobre o real motivo pelo qual as pessoas se sentiam instigadas a assistir tal evento.

Dado o exposto, pode-se afirmar que é inegável que na narrativa de Chimamanda a violência se encontra severamente arraigada em questões

históricas e culturais, tornando-se comum e justificada a cada evento violento, seja de natureza religiosa ou política. A nova sociedade nigeriana que surge após a década de 1960 ainda refletia o histórico de violência colonial, étnica e política do país. A própria reprodução da violência dentro da família de Kambili reflete o contínuo processo de naturalização da violência pelo qual o povo nigeriano esteve por séculos subjugado. Assim, a autora demonstra claramente pelo viés como a violência assombra e deixa marcas incuráveis na vida das vítimas.

6. Considerações finais

As literaturas pós-coloniais no contexto africano possuem um duplo significado, ao mesmo tempo em que buscam resgatar elementos marcantes do seu passado histórico, lutam também por desconstruir o discurso colonial. Por vezes, a escrita ficcional se nutre de fatos históricos para discutir a formação dos próprios estados nacionais pós-independência, por meio do constante retorno ao passado para ajudar a compreender os desdobramentos do empreendimento colonial na realidade atual dos países.

Assim, a perpetuação dos conflitos pelo poder político, as lutas étnicas, a intolerância religiosa, a escravidão e a discriminação tornam-se fatores comuns de diálogo entre essas literaturas. Trata-se de um princípio de aproximação histórica fundamental para se entender o contexto da ficção pós-colonial africana, visto que as literaturas produzidas sobre esses países refletem marcas profundas do seu passado. Nesta perspectiva, a violência torna-se também um importante elemento de análise e investigação literária, pois transita em grande parte dessas literaturas.

Desse modo, percebe-se que a violência presente na literatura pós-colonial africana é retratada diferentemente dentro das obras analisadas, pois cada uma delas está inserida em um contexto histórico e cultural. Os autores J. M. Coetzee, Yaa Gyasi e Chimamanda Adichie escreveram sobre países diferentes, África do Sul, Gana e Nigéria, respectivamente, apresentando um modo distinto de representar a violência dentro de suas obras, podendo ser a violência sexual, física, doméstica, psicológica e verbal.

Contudo, é inquestionável o grau de aproximação temática dessas narrativas, como produtos de práticas históricas e culturais semelhantes, pode-se afirmar que essas literaturas se edificam sobre o mesmo passado de exploração e violência.

Portanto, cada país passou por seus conflitos históricos particulares, podendo influenciar direta ou indiretamente a forma como a violência se expressa na sociedade na atualidade. Deste modo, procurou-se destacar algumas diferenças presentes nas narrativas em análise, e como a violência tornou-se um elemento composicional das literaturas africanas. Além disso, tentou-se apresentar também como a literatura ficcional dialoga profundamente com os fatos da realidade histórica dentro dessas sociedades.

7. Referências

ABDALA JUNIOR, B. **De voos e ilhas: literatura e comunitarismos**. Cotia, SP: Ateliê, 2003.

ADICHIE, C. N. **Hibisco Roxo**. 2ª ed. São Paulo: companhia das Letras, 2015.

AHMAD, A. **In theory: classes, nations, literatures**. New York: Verso, 2008.

ALMEIDA, Júlia; MIGLIEVICH-RIBEIRO, A. GOMES, H.T. **Crítica pós-colonial: panorama de leituras contemporâneas**. 1ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

BOMBARDELLI, D. ; HATEM, T. G. A representação do poder e da identidade na obra *Desonra*, de J. M. Coetzee. **Revista Memorare**. Tubarão. V. 2, n. 1, p. 93–101 set./dez, 2014.

BRASIL. Lei Maria da Penha: Lei no 11.340, de 7 de agosto de 2006. **Mecanismos para coibir a violência doméstica e familiar contra a mulher**. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2010.

CHILDS, Peter; WILLIAMS, R. J. **An introduction to post-colonial theory**. London: Prentice Hall, 1997.

COELHO, E.B.S.; SILVA, A.C.L.G; LINDNER, S.R. **Violência: definições e tipologias** [recurso eletrônico]. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014. 32 p.

COETZEE, J.M. **Desonra**. 4ªed. São Paulo: companhia das Letras, 2000.

CRUZ, A. **Narrativas contemporâneas da violência**: Fernando Bonassi, Paulo Lins e Ferréz. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. Minas Gerais, p. 238. 2009.

DALCASTAGNÈ, R. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n.º 26. Brasília, julho-dezembro de 2005, p. 13-71.

FACURI, C.O. Violência sexual: estudo descritivo sobre as vítimas e o atendimento em um serviço universitário de referência no Estado de São Paulo, Brasil. **Cad. Saúde Pública**, Rio de Janeiro, v. 29, n. 5, p. 889-898, Mai. 2013.

GYASI, Y. **O caminho de casa**. 1ªed. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

JUNIOR, V.V. Espaços da violência na narrativa brasileira contemporânea. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**. Brasília, n. 42, p. 65-78, jul./dez. 2013.

LAWSON-HELLU, Laté. **Roman africain et ideologie**. Laval: Presses de l'Université de Laval, 2004.

MACIEL, M. E. A vida dos outros: J.M. Coetzee e a questão dos animais. **Revista Aletria**. V.21, nº3, set-dez, 2011.

MENDES, F.M. **Realismo e violência na literatura contemporânea: os contos de Famílias terrivelmente felizes**, de Marçal Aquino [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015.

MICHAUD, Yves. **A violência**. São Paulo: Ática, 1989.

MOREIRA, T.T. História, violência e trauma na escrita literária angolana e moçambicana. **Revista Cespuc** Belo Horizonte N 27- 2015.

MÜLLER, F.O. **O florescer das vozes na tradução de purple hibiscus, de Chimamanda Ngozi Adichie**. Tese (Mestrado em estudo da tradução) - Faculdade de Letras, Universidade de Brasília, p. 26. 2017.

NGÛGÌ, Wa Thiong'o. **Moving the center: the struggle for cultural freedom**. Nairobi, Kenya: English Press, 1993.

SAID, Edward. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SANTOS, Boaventura de S. **A gramática do tempo**. 3 ed. São Paulo: Cortez, 2010.

SEMUIJANGA, Josias. **Dynamique des genres dans le roman africain**. Paris: L'Harmattan, 1999.

ZANCAN, N.; WASSERMANN, V.; LIMA, G.Q. A violência doméstica a partir do discurso de mulheres agredidas. **Pensando famílias**, Porto Alegre, v. 17, n. 1, p. 63-76, jul. 2013.

A POESIA DO MUNDO: ANÁLISE DO GÊNERO LÍRICO NAS LITERATURAS AFRICANAS

THE WORLD POETRY: ANALYSIS OF THE LYRIC GENRE IN AFRICAN LITERATURES

Adilson Vagner de Oliveira
Eduarda da Rosa Zanella
Larissa Dias Scariote

RESUMO: Este trabalho analisa a produção poética de Mia Couto a partir de três composições líricas: *Destino*, *Identidade* e *O espelho*, presentes na obra *Raiz de Orvalho e outros Poemas* (2008). Buscou-se refletir sobre os elementos composicionais da escrita lírica do autor, a fim de estabelecer um panorama objetivo das principais temáticas abordadas. Trata-se de poemas que discutem questões ligadas à condição existencial em que a vida, o destino e o envelhecimento podem tornar-se material poético, além de reflexões relevantes sobre a formação de uma identidade nacional.

Palavras-chave: Gênero Lírico; Literaturas Africanas; Mia Couto

ABSTRACT: This paper analyzes the poetic production of Mia Couto from three poems: *Destino*, *Identidade* and *O espelho*, from the work *Raiz de Orvalho e outros Poemas* (2008). We sought to reflect on the compositional elements of the author's lyrical writing, in order to establish an objective overview of the main themes addressed. These are poems that discuss issues related to the existential condition in which life, destiny and aging might become poetic material, as well as relevant reflections on the formation of a national identity.

Keywords: Lyric Poetry; African Literatures; Mia Couto

1. Introdução

Diante da intensa dinâmica dos gêneros literários em língua portuguesa no contexto africano, a poesia de Mia Couto tem-se tornado intensamente *corpus* de inúmeras reflexões (SECCO, 2006; RODRIGUES e FAHLS, 2006; SOARES, 2011; CALDAS, 2012). Desse modo, com o objetivo de analisar o universo de composição poética das literaturas africanas em língua portuguesa, este trabalho visa investigar as configurações do elemento estético e temático da poesia de Mia Couto, a fim de estabelecer um panorama aproximativo do texto lírico do autor com os pressupostos consagrados dos estudos pós-coloniais, em especial, o gênero lírico, a partir

de três poemas do autor: “Destino”, “Identidade” e “O Espelho” da obra *Raiz de Orvalho e Outros Poemas* (2008).

Desse modo, busca-se inicialmente compreender alguns dos principais fundamentos do gênero lírico na atualidade, com destaque às características particulares da poesia africana em língua portuguesa. A partir desse enfoque, torna-se também necessária uma reflexão sobre a questão de identidade, como importante característica dos textos pós-coloniais como um todo. E por fim, pensar poeticamente o elemento existencial também como um desdobramento da construção de identidades, ou seja, como o envelhecimento acaba por construir um novo ser dentro da composição lírica do escritor e poeta moçambicano, Mia Couto.

2. O universo poético africano: as configurações do gênero lírico

O gênero lírico possui em sua própria natureza, a intrínseca necessidade de discutir em suas palavras a subjetividade da existência humana. O ser, enquanto também elemento da natureza, defronta-se constantemente com o enorme desafio de entender a sua própria existência, em meio à profunda rede de dúvidas e incompreensões sobre as coisas do mundo, sujeito e objeto de interpretação se fundem no mesmo organismo.

Desse modo, a composição lírica adquire funções reflexivas que tomam os sentimentos e os pensamentos provenientes da realidade como material poético para a criação literária. A poesia, ainda que sempre despida de qualquer responsabilidade de receber atribuições objetivas diante dos percursos históricos das sociedades modernas, possui em seu núcleo a humanidade como principal elemento criativo.

Para Octavio Paz (1982), a poesia deve ser tomada como uma forma de conhecimento e poder, pelo qual se podem mudar as coisas do mundo, uma vez que a criação poética tende a ser naturalmente revolucionária, resistente e libertadora. A poesia pode revelar este mundo, ao mesmo tempo em que cria universos paralelos, subjetivos da realidade, além de sintetizar, claro, os meandros do inconsciente. Trata-se de uma expressão histórica das nações e

das classes, pois em seu núcleo criativo os conflitos objetivos tornam-se experiências e emoções.

Assim, acessar o universo poético de sociedades que compartilham das mesmas características históricas e sociais, com forte traço de proximidade e solidariedade, permite ao intérprete literário entrar em contato com reflexões sobre sua própria humanidade. As experiências do ser e os elementos da memória histórica se compactuam em nome da arte e da criação. E é a partir dessa perspectiva que se tem aqui o desafio de acessar o gênero lírico produzido por autores africanos, para que se possam estabelecer vínculos de aproximação com outros universos poéticos.

Busca-se conhecer outras esferas criativas, não somente pelo ideal investigativo da proposta interpretativa, mas pela mais simples necessidade humana de tentar conhecer a si mesmo através da palavra do outro. E nesse momento, tomam-se os escritos poéticos de Mia Couto, como uma tentativa de revelar a criação lírica africana e defrontar-se com as grandes reflexões sobre o Homem e a sua existência. Assim, o poema “Destino” configura-se como o refletir do tempo, o trajeto do homem e de suas poucas certezas.

Pelas ordenações do destino, o ser humano acaba por aceitar os desdobramentos do percurso existencial, pouco pode saber sobre até que ponto possui poder e domínio sobre suas próprias decisões, é incapaz de discernir o que são suas escolhas e o que é o acaso. Encontra-se diante de um dos maiores desafios do Homem, o sofrimento da aceitação, perceber as suas limitações frente à natureza e aceitar a passagem do tempo e das pessoas.

A partir desse contexto, encontra-se o poema “Destino” de Mia Couto (2008), como um deslumbre sobre a vida e a morte. A certeza do fim e a consequente aceitação do eu poético nutrem uma consciente tristeza do envelhecimento e da solidão que lhe é causada pela passagem do tempo:

Destino

À ternura pouca
 me vou acostumando
 enquanto me adio
 servente de danos e enganoso
 vou perdendo morada
 na súbita lentidão
 de um destino
 que me vai sendo escasso
 conheço a minha morte
 seu lugar esquivo
 seu acontecer disperso
 agora
 que mais
 me poderei vencer?

Servindo-se da imagem poética do destino, como força metafísica que domina a trajetória humana, o eu lírico sofre pelo abandono e pela relativa consciência de seu isolamento “*à ternura pouco/ vou me acostumando*”. O sentimento de incapacidade de ação do indivíduo, diante dos desfechos encabeçados por esse “destino” que teoricamente lhe isenta de responsabilidades e autorias, também lhe demonstra os efeitos da própria vivência errante, como em “*servente de danos e enganoso*”, onde a voz lírica assume o mal causado a outrem em justificativa às incompreensões sobre o próprio comportamento, se foram enganoso, havia a ação impensada, o gesto de ofensa inconsciente e as más decisões.

Contudo, somente o envelhecimento seria capaz de permitir ao ser humano a crítica tomada de consciência sobre o passado e dos possíveis erros que eu lírico tenha causado ao mundo. E assim, o trecho “*vou perdendo morada/ na súbita lentidão/ de um destino/ que me vai sendo escasso/ conheço a minha morte*” revela a proximidade do fim existencial e por meio do lento processo de conscientização e reflexão sobre a morte, o destino lhe é posto como um companheiro de decisão, um sábio que domina os trajetos da vida em direção à morte e que possui “*seu lugar esquivo*”, do qual o ser humano não pode escapar.

E como último resquício de ação do eu poético, uma pergunta é subitamente lançada, “*o que mais me poderei vencer?*” para talvez encerrar o poema, mas jamais o questionamento sobre a força do destino, se há

destino. E dessa maneira, o poema cumpre sua função de existir, distancia-se da materialidade do mundo, decompõe-se em subjetividades e enfrenta o desafio de pensar a existência e o fim. O ser humano exercita a reflexão contínua sobre as escolhas, as ações e as consequências, mas pouco pode afirmar frente às inúmeras incertezas que lhe movem. Atribuir à entidade “destino”, tirar-lhe das costas parte da culpa e dos erros cometidos ao longo da vida, faz com que o indivíduo padeça menos, principalmente nos momentos de proximidade da morte.

Enfim, a poética de Mia Couto se universaliza, torna-se poesia do mundo, desterritorializa-se, permite a todas as pessoas a reflexão existencial e o autoconhecimento. Em outras palavras, cumpre seu papel de restaurar a subjetividade do ser humano e a sua própria humanidade.

3. A identidade moçambicana na poesia de Mia Couto

A história cultural de Moçambique esteve estritamente ligada ao passado colonial com a metrópole Portugal (CHAVES, 2005). As marcas das diferenças entre os dois países tornaram-se elementos intrínsecos à produção literária pós-colonial, contudo, a constante tentativa dos escritores moçambicanos de construir uma própria identidade, distanciando-se do mundo português, faz com o tema seja frequente também na composição poética.

Entretanto, pensar a constituição cultural da África significa refletir sobre “a história de sua resistência, alguns elementos que nos levam a refletir de maneira menos imediatista sobre a relação da própria África com as heranças que lhe foram impostas ao longo dos séculos” (CHAVES, 2005, p.247). Trata-se de entender a pluralidade histórica da formação dos estados nacionais e do próprio sentimento de nacionalidade como um todo.

No caso específico de Moçambique, sabe-se que o país possui vários grupos étnicos em sua sociedade, decorrente da formação plural e da influência de outros povos. Evidentemente, o país que teve grande preponderância na cultura moçambicana foi Portugal, devido ao contexto histórico da colonização lusitana nos territórios africanos. Por este motivo,

considera-se que a cultura moçambicana caracteriza-se pelo próprio princípio do hibridismo, no qual a coexistência de grupos étnicos, culturas e línguas, atribui ao país identidades plurais (ABDALA JUNIOR, 2004).

Pode-se analisar para melhor entendimento da cultura híbrida moçambicana o poema “*Identidade*” de Mia Couto, presente também em “*Raiz de Orvalho e Outros Poemas*” (2008). No poema o eu lírico tenta se autodefinir e retratar sua própria identidade, originada desta junção da cultura moçambicana e dos seus colonizadores.

Identidade

Preciso ser um outro
para ser eu mesmo

Sou grão de rocha
Sou o vento que a desgasta

Sou pólen sem inseto

Sou areia sustentando
o sexo das árvores

Existo onde me desconheço
aguardando pelo meu passado
ansiando a esperança do futuro

No mundo que combato morro
no mundo por que luto nasço.

Na primeira estrofe o eu lírico se utiliza das palavras “*outro*” e “*eu mesmo*”, afirmando desse modo que a sua identidade descende da cultura do povo moçambicano com influências de seus colonizadores. Consequentemente, ele afirma que sua cultura e de seu povo teve grandes influências desse outro, existindo assim uma cultura miscigenada, com elementos moçambicanos e portugueses. Não é possível fazer com que este outro desapareça, pois assim estaria extinguindo a sua própria identidade, que depende em diversos aspectos do outro presente no poema.

Do mesmo modo a voz lírica utiliza-se da metáfora “*sou grão de rocha*” e “*sou o vento que a desgasta*”. Nestes trechos o grão de rocha simboliza a cultura moldada por aspectos estrangeiros, ou seja, elementos que são agregados a sua identidade que descendem do Outro. Ao mesmo tempo o

vento que desgasta esta rocha torna-se a cultura moçambicana do eu lírico que permaneceu, e que mesmo com o domínio português não foi extinta de sua identidade.

Posteriormente, tem-se a confirmação desta identidade própria do eu lírico, no trecho “*sou pólen sem inseto*”. O pólen pode representar a cultura que permaneceu após a sua independência, ou seja, a nova realidade do povo moçambicano. Depois de anos sob o domínio do povo português ocorreu a independência, o “*inseto*” não é mais o represor, e o que predomina agora é o próprio pólen, a cultura miscigenada e a nova identidade. Também tem-se a utilização da “*areia sustentando o sexo das árvores*”, onde a areia seria esta cultura pós-independência. Já as árvores seriam as próximas gerações que se espelhariam e cresceriam nesta nova terra, seriam sustentadas e influenciadas por esta cultura miscigenada.

Na quinta estrofe temos novamente a presença dos colonizadores, “*existo onde me desconheço*”, onde se retoma como a presença dos portugueses repercutiu na identidade cultural, e como este desconhecido interviu no que chamamos de povo moçambicano. O passado retratado seria a história da repressão do povo português sobre a cultura do eu lírico, e como ele anseia por um futuro onde se tenha uma identidade reconhecida e inerente.

Na última estrofe o eu lírico afirma “*No mundo que combato morro/ no mundo por que luto nasço*”, neste trecho afirma-se que ao tentar combater e apagar o passado colonial, o eu lírico estaria apagando a si mesmo, pois a sua identidade só foi construída a partir da história de seu povo e como o domínio colonial se concretizou no território moçambicano. Já o nascer seria a reconstrução e renascimento dessa identidade, e como o eu lírico luta para que ela permaneça na história e memórias de seu povo.

4. A poética do tempo em Mia Couto: a vida em poesia

Como produto da vida social, o gênero lírico trabalhado por Mia Couto reflete também os processos de modernização e urbanização da sociedade africana. Trata-se de uma estética de enfrentamento às questões

problematizadores que envolvem a formação de identidades em diálogo com o seu tempo e com as mudanças sociais (SOARES, 2011). Por isso, a composição poética do autor merece um tratamento de interpretação que empreenda também as relações do eu e o outro, como princípios basilares de elaboração literária para o contexto africano de forma geral.

Para Secco (2006), a produção literária de Mia Couto produz um encadeamento de intertextos e símbolos que refletem as crenças dos povos moçambicanos. Assim, sendo concebidos como substância imaterial da humanidade, os textos poéticos do escritor produzem um profundo paralelo estético com a construção linguística. Portanto, torna-se capaz de materializar sentimentos e questionamentos existenciais muito relevantes para a produção literária em língua portuguesa. A partir dessa perspectiva, cabe à voz lírica do autor refletir também sobre o tempo e seus desdobramentos subjetivos, e como a passagem do tempo é algo inevitável, mas que causa medo e apreensão na maioria das pessoas, o elemento temático fundamenta a reflexão interpretativa. Assim, quanto mais tempo se passa, mais velho vão se tornando as coisas e as pessoas. Mas por que isso ainda causa espanto?

Nas palavras de Schneider e Irigaray (2008) a caracterização do indivíduo como velho é dada quando ele começa a ter lapsos de memória, dificuldade de aprendizado e falhas de atenção, orientação e concentração, comparativamente com suas capacidades cognitivas anteriores. O ser humano começa a entrar em decadência física e necessita cada vez mais de ajuda do outro. Dessa forma, o medo não é da velhice, mas do que ela traz consigo, tal como a aproximação da morte, o fim da jornada. Essas associações negativas atravessam os séculos e permanecem até os dias de hoje, sendo considerada a parte mais “detestável” da vida (SCHNEIDER e IRIGARAY, 2008). A juventude é o novo, um papel em branco pronto para ganhar experiência, enquanto na velhice ele já está preenchido e inapto às mudanças.

Mia Couto escreve o poema “O Espelho” em que tenta demonstrar essa passagem do tempo e como finalmente o eu lírico aceita sua idade e seu

envelhecimento. Ele tenta demonstrar a aceitação da nova identidade adquirida pelo eu lírico com o passar do tempo.

O Espelho

Esse que em mim envelhece
assomou ao espelho
a tentar mostrar que sou eu.

Os outros de mim,
fingindo desconhecer a imagem,
deixaram-me, a sós, perplexo,
com meu súbito reflexo.

A idade é isto: o peso da luz
com que nos vemos.

A imagem poética do espelho tende a relacionar-se a um objeto muito conhecido por mostrar a realidade, nele não existe espaço para a mentira ou para a enganação, a verdade é refletida de forma real e simultânea seja ela qual for. Na primeira estrofe, o eu lírico cria uma extensão de si, como se ele fosse outra pessoa, uma que ainda não aceita a realidade observada no espelho. Essa extensão dele próprio se soma a imagem do espelho, e juntas tentam mostrar a verdade que até o momento o eu lírico não aceitou, sua nova pessoa “*Esse que em mim envelhece/ assomou ao espelho/ a tentar mostrar que sou eu*”.

Na segunda estrofe, a voz poética menciona que as outras versões dele, a versão criança, adolescente e agora adulta, não reconhecem sua imagem, não aceitam por um pequeno período de tempo, aquilo que veem no espelho, “*Os outros de mim,/ fingindo desconhecer a imagem*”. Entretanto quando compreendem o que estava acontecendo, quando enxergam o que está exposto diante deles, aqueles “eus” deixam o “eu” do presente, para que ele aceite sozinho sua nova identidade. O eu lírico fica perplexo no momento que ele entende o que está exposto bem a sua frente, sua realidade, a realidade que até o momento ele não conseguia visualizar com clareza. “*deixaram-me, a sós, perplexo,/ com meu súbito reflexo*”.

Na última estrofe, ele finalmente aceita sua nova identidade, sua velhice, e ainda compara esse passar do tempo com a luz. Quanto mais luz, com mais clareza ele conseguirá enxergar o que se tornou. A luz também é compreendida como uma metáfora para a experiência. Quanto maiores forem suas experiências, mais sábio torna-se e com mais facilidade percebe que o tempo passou e a velhice também chega a sua porta. Conduzindo o ser à aceitação de como é, “*a idade é isto: o peso da luz/com que nos vemos*”.

5. Considerações finais

Como importante elemento cultural de um país, a poesia toma uma posição central em reflexões sobre o alcance do fazer literário e a intrínseca capacidade do gênero lírico em discutir o ser o humano em sua incompletude. Assim, diante do enorme desafio de aprofundar as investigações literárias sobre a poesia africana em língua portuguesa, este trabalho buscou analisar os elementos estéticos e a temáticos mais significativos nos poemas do escritor moçambicano Mia Couto.

As investigações apontaram para três temas marcantes para descrever a produção poética do escritor a partir dessa amostra poética, iniciando-se por reflexões que envolvem o poder do destino sobre a existência humana e todos os seus efeitos sobre o percurso da vida, culminando em questionamentos durante o envelhecimento. Discutiu-se também sobre como o próprio processo de envelhecimento produz mudanças importantes na construção de identidade do indivíduo, uma vez que a nova condição do ser humano diante da morte próxima configura-se como uma outra identidade a ser trabalhada pela consciência do indivíduo. E por fim, a questão da aproximação cultural e seus desdobramentos na constituição identitária de um povo, em destaque na análise a formação da identidade moçambicana frente ao passado colonial subjulgado ao poder cultural do colonizador.

Desse modo, pode-se estabelecer um apanhado geral em que o indivíduo e sua constituição social tornam-se importantes ferramentas temáticas para a composição lírica também nas literaturas africanas em língua portuguesa. Por isso, a relevância de se aprofundar as investigações a

partir de um número maior de amostras literárias, principalmente constituintes do gênero lírico, pois a poesia pode fornecer um panorama muito rico sobre a produção africana em geral que em consonância com outros gêneros literários podem colaborar imensamente para a compreensão das literaturas do continente.

E assim, como um dos mais expressivos escritores em língua portuguesa da atualidade, Mia Couto pode oferecer direcionamentos indispensáveis para os estudos literários, com enfoques direcionados à crítica pós-colonial, pois, permite aos intérpretes do universo literário africano reconhecer marcas e rastros culturais significativos para a constituição de um novo discurso nacional de liberdade e de pertencimento, além de resgatar elementos do passado comum entre vários países do continente que constituem entre si um procedimento poético de solidariedade e aproximação devido aos eventos históricos compartilhados por essas nações recém estabelecidas política e culturalmente.

Portanto, a poesia africana em língua portuguesa possui em si mesma a natureza extremamente dialógica e colaborativa com as literaturas de outros países lusófonos, como Portugal, Brasil e Angola, o que faz desse gênero um elo de união cultural indispensável para se pensar o processo de compreensão sobre o outro no mundo.

6. Referências

- ABDALA JUNIOR, Benjamim. **Margens da Cultura:** mestiçagens, hibridismo e outras misturas. São Paulo: Boitempo, 2004.
- CALDAS, Tatiane A.S. A autorreflexividade em Mia Couto. **Cadernos do CNLF**, vol. xvi, nº 04, t. 1., 2012.
- COUTO, Mia. **A raiz do orvalho e outros poemas.** Lisboa: Caminho, 2008.
- PAZ, Octavio. **O arco e a lira.** Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1982.
- SCHNEIDER, R. e IRIGARAY, T. **O envelhecimento na atualidade:** aspectos cronológicos, biológicos, psicológicos e sociais. Campinas: Estudo de Psicologia, 2008.

SECCO, Carmen L. Mia Couto: o outro lado das palavras e dos sonhos. **Via Atlântica** nº 9 Jun/2006.

SOARES, Eliane V. Literatura e estruturas de sentimento: fluxos entre Brasil e África. **Revista Sociedade e Estado** – Volume 26 Número 2 Maio/Agosto 2011.

ROGRIGUES, O.P. e FAHL, A.O.F. A questão identitária na poesia: uma análise de Raiz de Orvalho, de Mia Couto. **Revista de Letras**, Vol. 8, Nº 2, 2016.

O UNIVERSO POÉTICO DAS LITERATURAS AFRICANAS

POETICAL UNIVERSE OF AFRICAN LITERATURES

Adilson Vagner de Oliveira
Thais Fernandes de Almeida
Karen Danielle Pinheiro
Ana Cássia Gualda Bersani

RESUMO: Este trabalho analisa alguns poemas de Mia Couto e José Craveirinha, a fim de destacar marcas da expressividade lírica da literatura africana de língua portuguesa. Assim, os poemas “*A demora*”, “*Espiral*” e “*Nem desconfia*” podem representar fortemente as características do gênero lírico no continente. A partir da análise temática e estrutural dos textos líricos dos escritores moçambicanos, podem-se retirar discussões interessantes sobre o sentimento de espera do ser humano, o ciclo da vida em toda a sua complexidade e por fim, a liberdade do indivíduo como elemento de expressão literária.

Palavras-chave: Literaturas Africanas; Poesia; Mia Couto; Craveirinha

ABSTRACT: This paper analyzes some poems by Mia Couto and José Craveirinha, in order to highlight the lyrical expressivity of African literature of Portuguese language. Thus, the poems “*A demora*”, “*Espiral*” and “*Nem desconfia*” might strongly represent the characteristics of the lyrical genre in the continent. From the thematic and structural analysis of Mozambican writers' lyrical texts, interesting discussions can be made about the feeling of waiting for the human being, the cycle of life in all its complexity and, finally, the freedom of the individual as an element of literary expression.

Keywords: African Literature; Poetry; Mia Couto; Craveirinha

1. Introdução

O estudo do gênero lírico, como estágio inicial de acesso às literaturas africanas em língua portuguesa, pode fornecer traços importantes sobre as configurações da arte africana como um todo. Desse modo, este trabalho visa apresentar algumas questões indispensáveis para se pensar o universo poético da África lusófona, a fim de construir um panorama sobre o gênero lírico no continente, apesar das pluralidades históricas e culturais da região.

Assim, buscaram-se analisar poemas dos escritores moçambicanos Mia Couto e José Craveirinha, a partir de pressupostos analíticos que tomam esses dois poetas como grandes expressões da literatura africana pós-colonial. Para esse empreendimento investigativo, têm-se os poemas “*A*

demora” e *“Espiral* de Mia Couto e *“Nem desconfia*” de José Craveirinha, como *corpus* de análise literária. Por tratar-se de autores consagrados na literatura em língua portuguesa, os poemas selecionados, como amostra representativa de suas escritas poéticas, podem ofertar marcas significativas da produção contemporânea na África.

Nesse recorte analítico, temas como o amor, a esperança, a vida e a liberdade fazem parte do quadro de produção lírica de Mia Couto e José Craveirinha, e refletem questionamentos existenciais e também sociais muito relevantes para se pensar o ser humano, os relacionamentos e a liberdade diante de um cenário histórico tão marcado pela violência e pela opressão.

Nessa perspectiva, torna-se possível dizer que ao longo do tempo a poética moçambicana pôde estruturar-se a partir de constantes reflexões sobre o indivíduo e a sociedade, com traços plurais de composição em que o lirismo e o ativismo convertem-se em faces múltiplas do mesmo evento histórico, por isso a aproximação da poesia de Mia Couto e de José Craveirinha nos diz ainda muito sobre o passado do país e o sentimento de espera por mudanças em direção à liberdade.

2. O gênero lírico em Moçambique: a poética da espera

Como um exercício de inspiração e músculo, o gênero lírico se constrói a partir do diálogo com a ausência, a própria reflexão sobre o vazio em que a angústia, o tédio e o desespero tornam-se matéria de trabalho de escrita. Nessa perspectiva, o poema converte-se em treinamento estético do diálogo entre a experiência, o sentimento e o pensamento, a fim de tentar ocultar as condições de vazio do eu lírico, transformando-se em experiência poética (PAZ, 1982). Assim, o poema se tornou uma ponte mais íntima entre poeta e leitor, pois ela proporciona ao poeta a oportunidade de se expor de forma subjetiva, ou seja, mais íntima e reflexiva sobre os devaneios do eu. Nelo o poeta sente-se mais liberto para elaborar de forma poética e harmônica sentimentos íntimos, que agora são revelados em versos e estrofes aos leitores.

O gênero lírico é, então, uma exposição de ideias subjetivas que em sua maioria das vezes tendem a ser sentimentalistas, afetivas e emotivas. Dessa maneira, o leitor pode se identificar, se relacionar e se envolver emocionalmente com a voz lírica do poeta. Se vinculando ao gênero lírico, o autor Mia Couto se relaciona com a poesia, e busca apresentar de maneira subjetiva a pluralidade existencial do eu, expondo sentimentos e experiências também demonstrados em gêneros narrativos. Nessa concepção Mia Couto produz o livro *Idades cidades divindades: poesia* (2007), em que Mia apresenta seu lado poeta. Esse livro contém poemas do autor revelando seu íntimo em versos e estrofes, dentre estes textos encontra-se o poema *A Demora*, onde o eu lírico sofre de ansiedade, pois abomina a demora pela espera da pessoa amada, e usa de figuras de linguagem para enfatizar a importância dela.

A Demora

O amor nos condena:
 demoras
 mesmo quando chegas antes.
 Porque não é no tempo que eu te espero.
 Espero-te antes de haver vida
 e és tu quem faz nascer os dias.
 Quando chegas já não sou senão saudade
 e as flores
 tombam-me dos braços
 para dar cor ao chão em que te ergues.
 Perdido o lugar ui
 em que te aguardo,
 só me resta água no lábio
 para aplacar a tua sede.
 Envelhecida a palavra,
 tomo a lua por minha boca e a noite, já sem voz
 se vai despindo em ti.
 O teu vestido tomba
 e é uma nuvem.
 O teu corpo se deita no meu,
 um rio se vai aguardando até ser mar

O eu poético se utiliza da subjetividade para expor sua ansiedade e dificuldades de esperar pela pessoa amada, em seus primeiros versos já apresenta uma desaprovação pelo amor por razão de sua demora “*O amor nos condena:/ demoras,*” dessa maneira já se observa que a voz lírica sofre

de ansiedade pela chegada do amor, continua sendo dito no poema, que ainda que o amor se antecipe, na perspectiva do eu lírico, estará vindo atrasado *“mesmo quando chegas antes./ Porque não é no tempo que eu te espero.”*

Prosseguindo com sua enorme ansiedade, a voz lírica diz que sempre espera o amor, até mesmo antes do seu nascimento *“Espero-te antes de haver vida”*, neste verso o eu poético afirma acreditar que nasce predestinado à pessoa amada, nasce predestinado a amar, e é utilizada a metáfora para dizer que pessoa amada (que está predestinada a vir) é vista como alguém que proporciona esperança para o viver da voz poética *“e és tu quem faz nascer os dias/”*, posteriormente no poema a voz lírica volta a enfatizar sua ansiedade pela tempo de espera *“Quando chegas já não sou senão saudade”*.

O eu lírico trata a pessoa amada como alguém tão preciosa que até a natureza a exalta, *“e as flores/ tombam-me dos braços/ para dar cor ao chão em que te ergues.”*, como se as flores murchas, com seus galhos caídos fossem se revigorar, voltarem a serem belas, só para encantar a chegada da amada. Na condição de exaltação à pessoa amada, o eu poético se esforça ao máximo para sua chegada e bem estar *“Perdido o lugar/ em que te aguardo,/ só me resta água no lábio/ para aplacar a tua sede.”*, retornando a ênfase de seu anseio por tal pessoa, que aguarda sem conhecer, mas está preparado para saciar suas vontades, se esforçando ao máximo para que fiquem juntos. Neste momento, tem-se conhecimento que sua chegada, não demorará.

Enfim, o eu poético já se encontra com sua amada, se declarando com palavras de amor, que se tornam repetitivas e velhas, *“Envelhecida a palavra,”*. Finalizando o poema, a voz lírica se utiliza da metáfora e comparação *“tomo a lua por minha boca e a noite, já sem voz”* como se agora depois de se ver, os dois estivessem se beijando, como se o eu lírico estivesse deixando sua boca na dela, e prossegue nessa perspectiva de expor o encontro físico dos dois quando diz *“O teu vestido tomba”*, esse momento pode ser interpretado de forma literal, como se o vestido da mulher realmente caísse, como se os dois fossem ter uma relação naquele momento. A voz lírica expõe que tudo que está acontecendo ali é tão maravilhoso, tão

marcante, inexplicável e delicado, por essa razão compara o corpo da moça e aquele momento como uma nuvem, uma metáfora “*e é uma nuvem.*”, amada após tirar seu vestido e ter a voz poética aparecendo, se deita no corpo. “*O teu corpo se deita no meu*”.

A voz poética desde o início utilizou-se da natureza para envolver naquele sentimento de amor, e no final do poema, prossegue fazendo o mesmo “*Um rio se vai aguando até ser mar*”, um rio transborda e alcança ao mar de tanto amor, como se o amor deles apenas aumentasse, era algo tão grandioso que se expandia e alcançava várias pessoas.

3. No ventre da humanidade: a poesia de Mia Couto

Ao manter um elo entre os mitos locais, os ritos da tradição e os sonhos de um povo, Mia Couto trilha um trabalho poético enriquecido pelo sentimento e pela reflexão sobre os labirintos existenciais do ser humano (SECCO, 2006). Dessa forma, o lirismo funciona como um elemento reconfortante de cura diante do passado histórico de Moçambique, e para isso, a escrita literária do poeta:

Tece uma rede intertextual e simbólica com os mitos e as crenças dos povos moçambicanos. Trabalha metaforicamente a linguagem e recria a língua portuguesa com os saberes e ritmos locais, efetuando construções morfossintáticas e semânticas inusitadas, que visam à recuperação de sentidos poéticos da vida, escamoteados pelos anos de longo sofrimento vivido por Moçambique (SECCO, 2006, p.72).

E por “sentidos poéticos da vida”, a discussão possível na poesia de Mia Couto revela o ser humano em toda a sua complexidade existencial e os enfrentamentos do cotidiano do indivíduo, além de exaltar a beleza da natureza humana. Nas palavras de Silva (2010), os sonhos de recuperação de uma liberdade ofuscada pelo empreendimento colonial e a reconstrução de identidades culturais também oferecem espaço criativo para poemas de temática amorosa e reflexões sobre as perplexidades de seu tempo. Além de destacar a multiculturalidade nacional, como principal condição do povo moçambicano na atualidade social do país.

A partir desse cenário, um recorte analítico potencial para perceber os elementos de composição poética de Mia Couto toma o texto lírico “*Espiral*”, presente na obra *Tradutor de Chuvas* (2011). Poema em que o ciclo da vida ganha centralidade no trabalho reflexivo do autor, permitindo a ampliação do material discursivo da poesia moçambicana.

A vida pode ser pensada na literatura não somente de forma linear, mas também circularmente, como a natureza que tem como destino sempre ir mais além, de se reencontrar, de partir e voltar ao princípio. Ligada ao tempo e ao ciclo da vida, a imagem do espiral, simbolicamente, se refere ao viver, aos mistérios da vida, e busca por si só compreender a essência da existência do Homem, surgindo a partir do nascimento de um novo ser, quando a espiral começa a se desenrolar e traçar uma nova jornada, pois quando um ciclo da vida acaba, outro começa. Há também a espiral que existe dentro de cada indivíduo, onde ocorre a ligação do espírito com a matéria, é quando o ser passa a tentar questionar-se, entender e encontrar sua própria essência individual e reflexão do próprio viver e suas ansiedades, novidades e impactos, e nesse dialogo consigo mesmo, o tempo é inexistente por si só.

Espiral

No oculto do ventre,
o feto se explica como o Homem:
em si mesmo enrolado
para caber no que ainda vai ser.
Corpo ansiando ser barco,
água sonhando dormir,
colo em si mesmo encontrado.
Na espiral do feto,
o novelo do afecto
ensaia o seu primeiro infinito.

No poema *Espiral* de Mia Couto, o autor faz exatamente uma analogia com o ciclo da vida quando diz “*No oculto do ventre,/o feto se explica como o Homem:/em si mesmo enrolado/para caber no que ainda vai ser*”, é como se antes mesmo de nascer, no ventre materno, o feto já buscasse tentar entender a própria existência e procurasse sua essência e identidade, porque mesmo sem saber, os outros indivíduos sabem que ao sair do aconchego do

ventre de sua mãe, novo ser terá de trilhar um caminho que o próprio terá de escolher, porém tem consciência que seu destino já está sendo traçado.

Novamente, o eu lírico se refere aos seus desejos quando fala “*Corpo ansiando ser barco*”, pois sente a necessidade de se aventurar no novo. “*Água sonhando dormir,/colo em si mesmo encontrado*”, aqui, porém, depois de adquirir experiências, percebe que talvez tenha criado muita expectativa, e após seu nascimento ele deseja voltar ao ventre materno, onde não possuía preocupações, nem pressões externas, ansiando assim pelo momento onde possa voltar a ficar em paz como em um dia que ele desejou sair da calmaria.

Porém, como a vida deve ser entendida como um ciclo contínuo, a voz lírica acaba encontrando em si mesmo a tranquilidade que deseja. “*Na espiral do feto,/o novelo do afecto/ensaia o seu primeiro infinito*”, o cordão umbilical dessa vez já não é mais o da mãe com o filho, mas do eu lírico com o mundo, ele procura novas experiências e se alimenta delas. Quando menciona “*o novelo do afecto*” refere-se à busca por amor e carinho recíproco, e diante de suas infinitas opções que o mundo lhe oferece ele cria seu próprio destino vivendo sua nova jornada da vida.

4. A poesia em repressão de Craveirinha e o papel do intelectual

Embora o século XX tenha sido marcado por uma grande produção artística em nome de uma construção nacional homogênea do que seria ou deveria ser a cultura moçambicana, o poeta José Craveirinha sempre percebeu a intensa diversidade cultural do país. Assim, a criação poética do escritor tenciona as marcas sociais e culturais do país deixadas pela colonização. Nos poemas de Craveirinha, torna-se possível afirmar que “as acusações são tecidas por intermédio de uma retórica indignada, configurada por uma imagística surreal, apontando para o absurdo do próprio contexto colonial que reprimiu os valores e crenças ancestrais” (SECCO, 2003, p.354).

A abordagem lírica presente nas literaturas africanas engloba como a principal característica literária o uso da subjetividade em diálogo com a

experiência histórica de colonização, em que o poeta não narra histórias, mas poetiza os sentimentos produzidos pelas experiências de exploração e repressão, pautando-se não necessariamente apenas em eventos vividos por esse eu poético, mas por exercícios de solidariedade com o outro. Logo, destacam-se todos os sentimentos presentes em sua vida, e o seu emaranhado de questões particulares que originam poemas mais intimistas, mas com forte carga de resistência.

O gênero lírico nas literaturas africanas em língua portuguesa aborda uma variedade de questões particulares que se tornam presentes nos poemas e em outros gêneros literários. Nessa perspectiva, a análise a seguir tem como base de interpretação um poema escrito por José Craveirinha, considerado um dos maiores poetas de Moçambique, tornou-se o primeiro autor africano a receber o Prêmio Camões, o mais importante prêmio literário da língua portuguesa, e veio a falecer em Fevereiro de 2003.

Nem Desconfia

Todo o poeta quando preso
 é um refugiado livre no universo
 de cada coração
 na rua.
 O chefe da polícia
 de defesa da segurança do estado
 sabe como se prende um suspeito
 mas quanto ao resto
 não sabe nada.
 E nem desconfia.

O poema intitulado “*Nem desconfia*” tem como tema central a liberdade de criação poética mesmo em ambientes de repressão; a liberdade nada mais é do que o direito que as pessoas têm de serem livres para pensar e agir, de poderem fazer suas próprias escolhas.

A partir da analogia do aprisionamento físico de um intelectual, representado aqui pela imagem do poeta, a potência de criação poética permanece livre, independente do nível de repressão e censura. Quando se prende um poeta, na verdade o está libertando, o deixando viver livre no universo criativo, como revela as passagens “*Todo o poeta quando preso/ é*

um refugiado livre no universo”, o eu lírico ainda afirma por meio dos trechos *“refugiado livre no universo/ de cada coração/ na rua”* que esse universo também representa os corações das outras pessoas em liberdade. Pessoas também com pensamentos e opiniões contrárias as que são impostas politicamente, apenas querem ser ouvidas. Intelectuais que lutam pelas mesmas causas em defesa daqueles que transitam nas ruas sob a mesma ordem social repressiva. São essas que servem agora de inspiração para as experiências que ele poetizará; pessoas que vivenciam ainda a liberdade.

É abordada a realidade do cargo de um chefe de polícia, em que este sabe prender um suspeito, mas que pouco pode refletir sobre o mundo, apenas obedece a regras verticais, como nas partes *“O chefe da polícia/ de defesa da segurança do estado/ sabe como se prende um suspeito”*, porém o eu poético aponta uma ignorância em relação às coisas do mundo, traz essa questão com referência a uma violência que jamais será uma forma de linguagem, mostra que o policial não é um ser pensante por si próprio, mas só mais um recurso dentro de um grande sistema, onde se torna alienado e por essas questões fica preso dentro do seu mundo regrado.

O eu lírico expõe uma incompreensão em relação às outras pessoas. Os intelectuais, em meio a governos autoritários e conflitos políticos, sempre tendem a ser presos por protestarem ou expressarem suas percepções e pensamentos, uma vez que os escritores engajados assumem naturalmente maiores responsabilidades sociais e políticas ao produzirem textos que se defrontam com o poder e buscam dizer a verdade às autoridades históricas (SAID, 2012). Nos trechos *“mas quanto ao resto/ não sabe nada./ E nem desconfia”* é evidenciado que os poetas fazem parte deste *“resto”* e nada mais significa dizer que o chefe de polícia, não sabe que prendendo um poeta, este um ser pensante e dono de um discurso desestabilizador, pode clamar por justiça, por liberdade e por respeito. E nesta vã tentativa de silenciar o intelectual do país, está na verdade o libertando para outros contextos, outras experiências, outros sentimentos, outros públicos, outros poemas.

5. Considerações finais

A literatura moçambicana se expressa pelo diálogo com as marcas históricas e culturais do país, a fim de reconstruir um passado comum para os diversos povos que compõem o estado nacional e o espírito de nação em construção. Assim, pode-se afirmar que a ansiedade diante da imagem do outro e a esperança em manter constante o ciclo da vida fazem parte também do gênero lírico, o que faz da poesia africana escrita em língua portuguesa uma ferramenta muito funcional de análise, pois pode refletir o sentimento nacional de direcionar-se para o futuro com enorme expectativa de mudança e transformação social. Dessa forma, o escritor indiretamente responsabiliza-se em tomar para si o papel de intelectual para pensar os fenômenos sociais e históricos e converte-se em conteúdo literário, por meio da poesia, em alguns momentos apresentando-se mais lírica, em outros demasiadamente ativista e participativa da vida social de seu povo.

De qualquer forma, o universo poético da África lusófona também contribui enormemente para refletir sobre a condição humana, as expectativas de um futuro harmônico e a liberdade, como condição *sine qua non* para se construir qualquer sociedade moderna. Desse modo, o “desconfiar”, anunciado por Craveirinha, chama a atenção de todos para a importância da formação de lideranças nacionais mais conscientes socialmente, em que a cultura desempenha um papel fundamental de humanização e de libertação, apesar de todos os entraves históricos e políticos das nações africanas.

6. Referências

COUTO, Mia. **Idades, cidades, divindades**. Lisboa: Caminho, 2007

_____. **Tradutor de chuvas**. Lisboa: Caminho, 2011.

CRAVEIRINHA, José. **Obra poética I**. Lisboa: Caminho, 1999.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1982.

SAID, Edward. **Cultura e política**. São Paulo: Boitempo, 2012.

SECCO, Carmen L. Mia Couto: o outro lado das palavras e dos sonhos. **Via Atlântica** n° 9 Jun/2006.

SILVA, AC. **O rio e a casa**: imagens do tempo na ficção de Mia Couto [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

A CONSTRUÇÃO POÉTICA DE MIA COUTO E JOSÉ CRAVEIRINHA
POETIC CONSTRUCTION OF MIA COUTO AND JOSÉ CRAVEIRINHA

Adilson Vagner de Oliveira
 Luana Gabriely de Almeida Campos
 Lorryne Pareci De Matos
 Juliana Dias Scariote
 Vitória Priscila

RESUMO: Este trabalho visa analisar a composição poética dos principais poetas de Moçambique, Mia Couto e José Craveirinha. Por meio de reflexões acerca dos poemas “*Idade*”, “*Promessa de uma noite*”, “*Saudade*” e “*O homem nunca chora*”, buscou-se apresentar análises literárias sobre os principais temas possíveis para a interpretação desses textos. Assim, tem-se a composição poética como elemento de questionamento sobre a concepção de tempo em diferentes sociedades, e como os elementos históricos podem estar em diálogo com a escrita literária, em seguida, foram apresentadas discussões sobre os mecanismos da subjetividade na poesia moçambicana para pensar o recomeço do país. E por fim, com o poema de Craveirinha, discutiu-se o processo de construção da masculinidade e dos papéis do homem na sociedade, segundo as premissas patriarcais da humanidade.

Palavras-chave: Poesia; Mia Couto; José Craveirinha; Moçambique

ABSTRACT: This paper aims to analyze the poetic composition of the main poets of Mozambique, Mia Couto and José Craveirinha. Through reflections on the poems “*Idade*”, “*Promessa de uma noite*”, “*Saudade*” and “*O homem nunca chora*”, we tried to present literary analyzes on the main themes possible for the interpretation of these texts. Thus, we discussed the poetic composition as an element of questioning about the conception of time in different societies, and how the historical elements can be in dialogue with literary writing, then, we presented some discussions on the mechanisms of subjectivity in Mozambican poetry to think about the country's restart. And finally, with the poem by Craveirinha, we reflected on the process of constructing masculinity and the roles of man in society, according to the patriarchal premises of humanity.

Keywords: Poetry; Mia Couto; José Craveirinha; Mozambique

1. Introdução

Como uma própria natureza do discurso pós-colonial, as literaturas africanas possuem como princípio intrínseco a desconstrução de outros discursos de poder consagrados pela história cultural do ocidente. Por isso, o acesso ao gênero lírico dessa literatura em língua portuguesa pode revelar

uma potencial fonte de um material rico em resistência e questionamento sobre a própria realidade do indivíduo e da sociedade africana.

Assim, com o objetivo de analisar as produções líricas de Mia Couto e José Craveirinha, foram selecionados quatro poemas dos escritores para formar o *corpus* de pesquisa desse trabalho crítico. Inicialmente, propõe-se uma discussão sobre a poesia e o tempo, através do poema “*Idade*” de Mia Couto, em que se busca pensar as diferentes concepções sobre a passagem do tempo em diferentes sociedades. Em seguida, em “*Promessas de uma noite*”, trabalha-se com a aproximação do discurso poético de Mia Couto aos elementos da história cultural de Moçambique. E como terceira amostra da produção do poeta, o poema “*Saudade*” torna-se um objeto de reflexão sobre os mecanismos da subjetividade para idealizar um novo recomeço, uma nova oportunidade de agir e produzir outros resultados. Por fim, tem-se o poema “*O homem nunca chora*” de José Craveirinha, para discutir os processos de construção social do homem e de sua masculinidade diante de uma sociedade profundamente marcada pelo patriarcado e relações assimétricas de poder.

2. A poesia e o tempo: o gênero lírico nas literaturas africanas

Como uma tentativa de repensar a passagem do tempo e a vida, Mia Couto propõe no poema “*Idade*”, presente na obra *Vaga e Lumes* (2014), uma reflexão sobre a intensidade de momentos importantes na vida do indivíduo, como mecanismo de mensuração do tempo. E que, portanto, um padrão comum de avaliar a vida apenas por anos de idade pode desconsiderar as grandes experiências do ser humano, a magnitude dos sentimentos envolvidos nesses momentos e a próxima infinitude da existência metafísica.

Nesse poema, o gênero lírico percebe a passagem do tempo, porém, questiona-se sobre a forma de pensar a experiência humana da vida, pois, sabe que ainda não está tarde demais para usufruir dessa fase. Visto que em nossa sociedade, acredita-se na existência de tempos determinados para se aproveitar mais intensamente a vida, tendo de ter certa maturidade em suas ações e uma restrição de aproveitamento em outros momentos. O ser

humano tem a tendência comum de refletir as constantes mudanças da vida, dentre essas mudanças, a idade configura-se como um elemento mais evidente de transformação do indivíduo, daí a necessidade do poeta resistir ao pensamento linear da sua própria história, e propor outras formas de avaliar a vida.

Idade

Mente o tempo:
a idade que tenho
só se mede por infinitos.
Pois eu não vivo por extenso.
Apenas fui a Vida
em relampejo do incenso.
Quando me acendi
foi nas abreviaturas do imenso.

Essa medida cronológica por anos que mede nossa idade não quer dizer nada para o eu lírico do poema, mas as experiências vividas com o tempo e isso dirá a correta idade. Assim, se inicia o texto “*Mente o tempo:/ a idade que tenho*”, como referência direta à concepção ocidental de pensar a passagem do tempo, caracterizada pela linearidade dos fatos da história. Para a voz lírica, somente pode-se mensurar o tempo por meio de “*infinitos*”, tomados como grandes feitos e marcantes experiências. Trata-se de uma reflexão transcultural em que se colocam em relação duas concepções diferentes de tempo, o verso “*Pois eu não vivo por extenso*” reflete a percepção de resistência frente às formas ocidentais de conceber o tempo.

Nas palavras de Glissant (2005, p.18), “as culturas do mundo colocadas em contato umas com as outras, de maneira fulminante e absolutamente consciente, transforma-se, permutando entre si, através de choques irremissíveis, de guerras impiedosas, mas também de avanços de consciência”. Em termos objetivos, os contatos entre as culturas europeias e africanas produzem um novo produto cultural, uma nova consciência em parte conflitante, mas que caminha inevitavelmente para outros modelos de racionalidade.

Desse modo, pode-se afirmar que o encontro entre as diferentes culturas refletem as transformações da dinâmica geográfica do mundo,

produzindo processos contínuos de reconstrução de identidades. Assim, novas relações de aproximação cultural fazem com que concepções de mundo diferentes se relacionem em busca de sínteses marcadas pelo processo de transculturação (OLIVEIRA, 2014). A resistência do eu lírico em aceitar o pensamento linear ocidental, como forma de mensurar o tempo, pode transmitir o sentimento de negação ao modelo linear, pois as “*abreviaturas do imenso*” refletem essa concepção transcendental de observar a vida além dos padrões já concebidos.

Para Silva (2010), deve-se compreender a marcação de tempo pelas culturas africanas a partir de eventos do cotidiano, como o amanhecer, o pôr do sol e outras experiências do dia. O que se distancia enormemente da imagem linear do tempo dos ocidentais. Nessa perspectiva, a escrita de Mia Couto reflete outra lógica sobre o tempo, onde a o homem e a natureza funde-se no ser da cada coisa, com existência contínua. E assim, o verso “*apenas fui a Vida*” pode explicar de forma exemplar a lógica defendida pelo eu lírico, na composição poética o escritor moçambicano.

3. Elementos da história na poesia de Mia Couto

Sabe-se que a poesia lírica tem como característica comum a possibilidade de causar uma profunda reflexão ao leitor acerca do tema central do poema. Dessa maneira, composição poética tende a utilizar recursos metafóricos para expressar ideias e imagens que por meio da escrita subjetiva tornam-se elementos de criação e de experiência literária. Muitas vezes as reflexões são inerentes aos processos de superação de momentos árduos ou até mesmo tentativas de transformar experiências ruins em aprendizagem, tornando-as algo bom.

Para Bachelard (2008), pode-se tomar a imagem poética em sua constante relação com a imaginação criativa em que elementos psicológicos se associam à cultura e ao tempo para produzir efeitos sensoriais indispensáveis para o processo de interpretação. Trata-se de fenômenos literários muito importantes para se acessar o universo poético de maneira profunda e ampliada pelos efeitos da recepção. Todavia, outro fator relevante

que parte desta escrita é a ligação a fatos históricos, nas obras poéticas do moçambicano Mia Couto é comum o suave diálogo com a história local, principalmente ao que se refere ao processo de luta pela independência política e cultural de seu país.

Desse modo, tais aspectos podem ser observados através da obra “*A raiz do orvalho e outros poemas*” (2008), nesse momento com especial destaque analítico ao poema “*Promessa de uma noite*” do escritor.

Promessa de uma noite

cruzo as mãos
sobre as montanhas
um rio esvai-se
ao fogo do gesto
que inflamo
a lua eleva-se
na tua frente
enquanto tateias a pedra
até ser flor

No poema *Promessa de uma noite*, como o próprio título remete, o eu poético promete a si uma mudança de rota, relatando que a partir da noite descrita, ele modificaria tudo aquilo que anteriormente era um problema em uma experiência que se torna boa ao final, pois é de conhecimento a tendência de reconhecer que todo obstáculo serve para o crescimento pessoal, gerando pessoas mais fortes em diversas situações. *A priori*, a palavra “mão” resgata uma simbologia de posse ou o domínio de algo, já as montanhas é a representação de um obstáculo ou grandes dificuldades. Dessa forma, no verso “*cruzo as mãos/ sobre as montanhas*”, o eu lírico transpassa a ideia de estar tomando o controle do que o afligia, o grande obstáculo que existia traduz-se em expectativa de superação e mudança.

Em seguida, “*um rio*” é sempre associado à passagem e mudanças, o que pode ser interpretado como o instrumento que transporta coisas antigas, tais como a época cujas “*montanhas*” o prejudicava. No ponto “*ao fogo do gesto/ que inflamo*” a voz lírica ainda cita que tudo isso só vem a ocorrer a partir da intensidade da ação que ele próprio provoca. Assim, o poeta utiliza um elemento da natureza que transforma as trevas em claridade, ou seja, a lua que é proferida para caracterizar o fim da escuridão,

a luz no poema pode representar o recomeço, dessa maneira a voz poética aponta que o período ruim de sua vida (a escuridão de seu tempo) acabou, a contar daquela noite.

Por fim, no trecho “*tacteias a pedra/ até ser flor*”, revela que conforme as lutas ocorrem na vida dele, maior a probabilidade de se tornar alguém melhor do que era antes, e é justamente por esse motivo que ele acredita que o problema não pode mais dominá-lo, pois a voz poética torna-se a dona de seu próprio destino e tudo que ocorre de forma ruim é usado para aprender. Diante do exposto, é possível perceber analogicamente que o poema pode fazer referência ao processo de independência do país e a todo o processo de colonização do território moçambicano, por meio de recursos metafóricos, o fim do período em que eram regidos por Portugal com a inauguração da posse do próprio território, tornando-se donos de sua terra, leis e ações. A lua é o sinal do renascimento de uma nação, de um povo e uma cultura que havia sido abandonada, mas que agora será reencontrada aos poucos, a cada tatear de pedras, se esquivando da cultura que lhes foi imposta anteriormente, convertendo-se em flores todas as pedras do passado colonial.

4. Os mecanismos da subjetividade no poema “Saudade” de Mia Couto

Como um dos mais consagrados poetas e escritores moçambicanos, Mia Couto produziu obras prestigiadas e aclamadas no meio literário africano. Seu livro “*Tradutor de chuvas*” (2011) apresenta poemas que levam a uma análise reflexiva sobre diferentes temas do cotidiano, dentre eles se encontra o poema “*Saudade*” a ser discutido mais detalhadamente.

Com o título já se faz perceptível a intenção do eu poético, “*Saudade*” é um sentimento de melancolia em relação a algo ou alguém que está distante ou ausente, ao se observar a composição lírica, torna-se notória a insatisfação do poeta em relação à vida em que se dispôs a estar até o momento, seu desejo pode ser representado com uma única palavra: recomeço.

Saudade

Que saudade tenho de nascer.
 Nostalgia de esperar por um nome
 como quem volta à casa que nunca ninguém habitou.
 Não precisas da vida, poeta.
 Assim falava a avó.
 Deus vive por nós, sentenciava.
 E regressava às orações.
 A casa voltava ao ventre do silêncio e dava vontade de nascer.
 Que saudade tenho de Deus.

O eu lírico utiliza-se da subjetividade na busca por retratar com palavras a saudade de poder dar início a sua vida, de poder começar uma nova existência, no qual possa passar pelo processo de retorno, transcorrendo novamente pelas fases da infância, adolescência e vida adulta. Desse modo, poderia não cometer os erros e frustrações as quais o transformaram no ser humano que é no presente. Esse fato é evidenciado no verso “*Que saudade tenho de nascer*”, no qual discorre em relação à falta de possibilidade para iniciar uma nova vivência em que não sinta o peso das falhas em seus ombros.

Essa saudade advém desde o início de sua existência, quando estava no ventre de sua mãe aguardando pela escolha de seu nome, a voz poética expressa sua vontade de retornar a esse momento, como se o nome escolhido refletisse o nascimento de uma nova pessoa, uma nova vida. Logo, ao referir-se à casa nunca habitada é realizada uma metáfora no qual a estrutura representa os sentimentos ainda não sentidos e as ideias ainda não tidas por essa nova alma que florescerá. O eu lírico relembra com pesar as falas de sua avó: “*Não precisas da vida poeta.../ Deus vive por nós, sentenciava*”, desse modo retorna a um passado indeterminado, no qual é dito e expresso que um poeta não precisa se preocupar com o seu viver, pois o ser supremo já exerce esse papel em seu lugar, demonstrando logo o poder e o controle do ser divino em uma vida, como se com ele no controle sobre uma alma significaria o encontro com seu verdadeiro eu e não se sentiria mais perdido e sem uma direção a seguir.

“*A casa voltava ao ventre do silêncio*”, assim expressa o eu poético, como se as conturbadas emoções e pensamentos que sentia finalmente não

exercessem um controle sobre ele, é como estar completamente vazio e a dor que sentia vai se esvaindo e tudo que deseja é iniciar novamente, não cometendo as mesmas falhas que tanto o atormentam. “*Saudade de Deus*”, essa é fala com que finaliza a obra lírica, pois reconhece que sua dor se baseia em uma imensurável falta de sentir que realmente está vivendo, de constatar que tem uma direção a seguir e que tem um objetivo a se conquistar, e esse é um sentimento que não encontra dentro de si a muito tempo.

5. A construção social do homem: análise do poema de Craveirinha

Desde o início da sociedade, os indivíduos de todo o mundo veem a mulher como um ser inferior ao homem, gerando um modelo de relação familiar e social, onde um homem deve ser um patriarca, é o chefe da família e deve agir como um, denotando que a mulher não pode executar determinadas tarefas, pois as julgam incapazes, implicando a ideia de o homem demonstrar-se superior às mulheres.

Um homem nunca chora, talvez isto soe ordinário a nossos ouvidos, porém este fato apenas evidência a existência de um machismo patriarcal intrínseco nas sociedades em geral. O patriarcalismo tem como ideal a supremacia dos homens nas relações sociais de poder (SOLIZ, 2016, p.1).

É possível dizer que apesar das inúmeras mudanças em relação às mulheres e seu lugar na sociedade, mas ainda sofrem muito com um rígido sistema patriarcal difícil de dissolver-se. O efeito ambivalente dessa construção social encontra-se também na própria constituição do que deve ser o homem na sociedade, a atribuição de papéis e comportamentos esperados. Consequentemente, não somente as mulheres acabam por sofrer as consequências desse modelo patriarcal de exercer o poder, como também os homens defrontam-se com o desafio constante de estabelecer-se sempre o mais próximo do modelo.

Partindo da análise do poema “*Um homem nunca chora*” de José Craveirinha (1999), percebe-se que o eu lírico assume toda a influência sofrida de uma sociedade machista na construção de sua identidade, um

modelo de sociedade que prega o pensamento no qual as mulheres devem ser mais sensíveis aos sentimentos. Para Soliz (2016), incrustam em nosso subconsciente pensamentos, tais como que o homem não deve demonstrar sentimentos, sempre ser forte e proteger a família, assim como conceito de *pater familias* da história romana. Mas na fase adulta, os indivíduos que tiveram essa educação, estão impregnados com esse tipo de pensamento e acabam passando para as futuras gerações, surgindo assim um ciclo ou uma corrente de pensamentos patriarcais.

Um homem nunca chora

Acreditava naquela história
do homem que nunca chora.
Eu julgava-me um homem.
Na adolescência
meus filmes de aventuras
punham-me muito longe de ser covarde
na arrogante criancice do herói de ferro.
Agora tremo.
E agora choro.
Como um homem treme.
Como chora um homem!

No primeiro trecho “*Acreditava naquela história do homem que nunca chora.*” Faz-se referência aos ensinamentos que foram passados ao eu lírico, aquele de que homem não deve chorar, deve ser forte, negar seus sentimentos e se por acaso ele chorasse, seria considerado um covarde. Prega a ideia de o homem ser um líder de família, não podendo demonstrar seus sentimentos. No segundo trecho “*Eu julgava-me um homem.*” O eu lírico diz que se julgava homem, ou seja, ele se achava homem, pois não chorava e seus sentimentos nunca se evidenciaram.

No trecho seguinte “*Na adolescência meus filmes de aventuras punham-me muito longe de ser covarde na arrogante criancice do herói de ferro.*” O eu lírico chama a atenção à construção social do modelo de homem a ser fortalecido, por meio dos filmes, o estereótipo de homem valente e frio, e relembra sua adolescência, em que ele vivia diversas aventuras, que o colocava longe de ser uma pessoa covarde, pois essas aventuras o tornavam homem. E a última parte, onde se diz “[...] *na arrogante criancice do herói de*

ferro”, pode-se dizer que o eu lírico acreditava que o homem não deveria chorar, um estereótipo sobre o homem ser um ser de ferro, inabalável, não tinha sentimentos, devia negá-los.

No último trecho, onde o eu lírico diz “*Agora treme. E agora choro. Como um homem treme. Como chora um homem!*”, ele percebeu que o homem também pode chorar e mesmo se chorar, não deixa de ser homem. Pois também possui fraquezas, seus sentimentos também podem ser afetados e agora ele treme e chora, assim como um homem faz, todo mundo tem sentimentos, eles podem ser afetados um dia, porque “*heróis de ferro*” são apenas mitos.

Dessa maneira, a construção social da masculinidade também é posta em discussão, visto que a própria atuação de cada sexo tende a ser definido pelos direcionamentos normativos da sociedade e o acesso ao poder (SCOTT, 1990). Portanto, torna-se importante compreender o caráter social das diferenças entre os sexos e conseqüentemente, perceber a formação de papéis sociais que podem afligir determinados indivíduos devido à inadequação ao modelo imposto historicamente. É a partir dessa premissa que José Craveirinha propõe em seu poema “*Um homem nunca chora*” uma reflexão sobre essas concepções de gênero. Trata-se de um chamado à desconstrução desse modelo de masculinidade, por meio de um discurso irônico, o poeta demonstra didaticamente o processo de formação dos papéis sociais do homem e revela também a fragilidade do modelo.

6. Considerações finais

A partir de poemas de Mia Couto e José Craveirinha, torna-se possível o acesso aos mais consagrados poetas de Moçambique na atualidade. Assim, por meio de alguns poemas desses escritores, a história cultural do país converte-se em composições líricas que refletem algumas das principais reflexões sobre a sociedade africana.

Nessa perspectiva, o *corpus* poético analisado revela importantes concepções sobre o ser humano e sobre a sociedade contemporânea, alguns dos sentimentos mais aflitos e a esperança por transformações políticas e

aceitação ao diverso. Por isso, poemas de Mia Couto questionam as diferentes formas de conceber a passagem do tempo e perceber a realidade, a partir de pressupostos culturais que valorizam a relatividade da cultura e da história. E na promessa por uma luz, o futuro do país torna-se material poético através da reflexão sobre os trajetos políticos e culturais tomados pelo povo moçambicano e por suas lideranças.

E por fim, José Craveirinha resgata uma questão indispensável para se pensar a sociedade e a cultura, ou seja, a construção social do indivíduo, todas as prerrogativas normativas das quais o indivíduo se defronta cotidianamente para construir sua própria identidade. Contudo, nem todos os papéis sociais são condizem com os que os indivíduos compactuam como apropriado, logo, a própria construção da masculinidade e dos papéis sociais que homens e mulheres enfrentam pode revelar uma enorme fragilidade prática. Por isso, o poema de Craveirinha colabora social e culturalmente, pois, chama a atenção às mudanças necessárias para se pensar a sociedade hoje, a partir de novas concepções de mundo e de gênero que fazem das literaturas africanas um material muito rico para se discutir a contemporaneidade e a sociedade como um todo.

Portanto, baseando-se nas amostras poéticas analisadas e em inúmeros outros trabalhos desenvolvidos na área de estudos literários, pode-se afirmar que não somente o gênero narrativo possui uma grande importância para as literaturas africanas em língua portuguesa, como também a poesia possui um espaço muito significativo em investigações literárias. Podendo-se concretizar um quadro analítico de grande qualidade e robustez diante da riqueza cultural e histórica dos países que compõem o continente africano. Trata-se de produções cada vez mais maduras e sofisticadas que se fortalecem pela qualidade e pela capacidade de universalizar as questões humanas e sociais pelo viés literário.

7. Referências

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

COUTO, Mia. **A raiz do orvalho e outros poemas**. Lisboa: Caminho, 2008.

_____. **Tradutor de chuvas**. Lisboa: Caminho, 2011.

_____. **Vagas e lumes**. Alfragide: Caminho, 2014.

CRAVEIRINHA, José. **Obra poética I**. Lisboa: Caminho, 1999.

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

OLIVEIRA, Adilson V. Estudos teóricos da cultura: as teorias sobre identidade(s). **Revista de Letras Norte@mentos**. Estudos Literários, Sinop, v. 7, n. 13, p. 140-152, jan./jun. 2014.

SCOTT, Joan W. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**. Porto Alegre, vol. 20, n° 2, jul./dez. 1995.

SOLIZ, Yago E. F, “Um homem não chora” Uma breve análise sobre o machismo patriarcal intrínseco na sociedade. 23/09/2016. Disponível em <<http://www.celu.com.br>> Acesso em 31 de Maio, 2018.