



Organizadoras
Daniela de Campos
Caroline de Moraes

Literaturas

Africanas
um panorama das publicações no Brasil



Pedro & João
editores



INSTITUTO
FEDERAL
Rio Grande
do Sul

Literaturas africanas:

um panorama das publicações no Brasil



<i>Título</i>	<i>Conselho Editorial do IFRS</i>
<i>Literaturas africanas: um panorama das publicações no Brasil</i>	<i>Aline Terra Silveira</i> <i>Núbia Marta Laux</i> <i>Silvia de Castro Bertagnolli</i>
<i>Organizadoras</i>	<i>Greice da Silva Lorenzetti Andreis</i>
<i>Daniela de Campos</i>	<i>Luciano Manfroi</i>
<i>Caroline de Moraes</i>	<i>Minéia Frezza</i> <i>Maria Cristina Caminha de Castilhos</i> <i>França</i>
<i>1ª edição</i>	<i>DeLoize Lorenzet</i>
<i>2024</i>	<i>Erik Schuler</i> <i>Iury de Almeida Accordi</i> <i>Marcus André Kurtz Almança</i> <i>Juliana Marcia Rogalski</i> <i>Maurício Polidoro</i> <i>Paulo Roberto Janissek</i> <i>Carine Bueira Loureiro</i> <i>Marina Wöhlke Cyrillo</i> <i>Daiane Romanzini</i> <i>Viviane Diehl</i> <i>João Vitor Gobis Verges</i> <i>Marcio Luis Vieira</i> <i>Cintia Mussi Alvim Stocchero</i> <i>Roberta Schmatz</i> <i>Marcelo Vianna</i> <i>Rafael Alfonso Brinkhues</i> <i>Gustavo Simões Teixeira</i> <i>Denise Mallmann Vallerius</i> <i>Edison Silva Lima</i>

Este livro foi avaliado e aprovado por pareceristas ad hoc.

Todos os direitos reservados.

A reprodução não autorizada desta publicação, no todo ou em parte, constitui violação dos direitos autorais (Lei nº 9.610/1998).

**Daniela de Campos
Caroline de Moraes
(Organizadoras)**

**Literaturas africanas:
um panorama das publicações no Brasil**



Copyright © Autoras e autores

Todos os direitos garantidos. Qualquer parte desta obra pode ser reproduzida, transmitida ou arquivada desde que levados em conta os direitos das autoras e dos autores.

Daniela de Campos; Caroline de Moraes [Orgs.]

Literaturas africanas: um panorama das publicações no Brasil. São Carlos: Pedro & João Editores e Bento Gonçalves, RS: IFRS, 2024. 233p. 16 x 26 cm.

ISBN: 978-65-5950-200-4 [Impresso – IFRS]

978-65-5950-205-9 [Digital] – IFRS]

978-65-265-1404-7 [Impresso – Pedro & João Editores]

978-65-265-1405-4 [Digital – Pedro & João Editores]

DOI: 10.35819/IFRS978-65-5950-205-9 [IFRS]

10.51795/9786526514054 [Pedro & João Editores]

1. Literatura africana (Português). I. Campos, Daniela de, *org.* II. Moraes, Caroline de, *org.*

CDD – 890/370

CDU: 821.134.3(6)

Capa: Marcos Della Porta

Imagem da capa: Freepik

Ficha Catalográfica: Hélio Márcio Pajeú – CRB 8-8828 e Aline Terra Silveira CRB 10-1933

Revisão: Zaira Mahmud

Diagramação: Diany Akiko Lee

Editores: Pedro Amaro de Moura Brito & João Rodrigo de Moura Brito

Conselho Editorial da Pedro & João Editores:

Augusto Ponzio (Bari/Itália); João Wanderley Geraldi (Unicamp/Brasil); Hélio Márcio Pajeú (UFPE/Brasil); Maria Isabel de Moura (UFSCar/Brasil); Maria da Piedade Resende da Costa (UFSCar/Brasil); Valdemir Miotello (UFSCar/Brasil); Ana Cláudia Bortolozzi (UNESP/Bauru/Brasil); Mariangela Lima de Almeida (UFES/Brasil); José Kuiava (UNIOESTE/Brasil); Marisol Barenco de Mello (UFF/Brasil); Camila Caracelli Scherma (UFFS/Brasil); Luís Fernando Soares Zuin (USP/Brasil); Ana Patrícia da Silva (UERJ/Brasil).



Pedro & João Editores

www.pedroejoaoeditores.com.br

13568-878 – São Carlos – SP

2024

Sumário

Apresentação	9
Daniela de Campos e Caroline de Moraes	
Lá e cá, conexão com a África através do texto: alguns conceitos culturais africanos de Steve Biko	13
Orson Soares	
ÁFRICA DO SUL	
<i>Sem gentileza:</i> leituras sobre gênero e violência na obra de Futhi Ntshingila	19
Letícia Schneider Ferreira	
ANGOLA	
Considerações acerca da leitura de <i>Lueji - o nascimento de um império</i>	27
Elis Menta de Col	
ARGÉLIA	
Sobre mortes e independências: <i>O caso Mersault</i>, de Kamel Daoud	35
Gabriela Silva	
CABO VERDE	
A arte pela vida: a escrita da escritora cabo-verdiana Vera Duarte	47
Joyce Luciane Correia Muzi	
CAMARÕES	
<i>As impacientes</i>, de Djaïli Amadou Amal	57
Regiane Rafaela Roda	
COSTA DO MARFIM	
Conflitos e vivências em <i>Aya de Yopougon</i>	69
Caroline de Moraes	

EGITO	
<i>A queda do Imã</i> ([1988], 2023) de Nawal El-Saadawi	83
Olivia Barros de Freitas	
GUINÉ	
<i>Pelourinho</i>	95
Claudia Rosane Ribeiro Alves	
Cryseverlin Dias Pinheiro Santos	
GUINÉ-BISSAU	
O mundo experimentado pelas crianças: Notas sobre a obra	107
<i>As histórias que minha mãe não me contou e outras histórias da Guiné-Bissau</i>	
Maria Eduarda Rodrigues da Silva	
MOÇAMBIQUE	
A escrita libertária em <i>As andorinhas</i> de Paulina Chiziane	119
Luana Bellini Klein	
MOÇAMBIQUE	
<i>Gungunhana:</i> a história do rei de Gaza na escrita de Ungulani	131
Ba Ka Khosa	
Daniela de Campos	
MOÇAMBIQUE	
<i>Ninguém matou Suhura</i> de Lília Momplé: percursos de leitura	143
e desdobramentos em sala de aula	
Priscila Monteiro	
NIGÉRIA	
<i>A garota que não se calou</i>	155
Juliana Nascimento de Oliveira	
NIGÉRIA	
<i>Efuru e o mundo igbo</i> de Flora Nwapa	165
Tathiana Cristina S. A. Cassiano	

NIGÉRIA

- “Isso é o que a literatura, a arte, supostamente deveria fazer, nos dar uma segunda visão da realidade”:** *A flecha de Deus* 173
(Chinua Achebe, 1964)
Luiza Ferreira da Silva

RUANDA

- Murambi e a história do genocídio de Ruanda*** 187
Eduardo dos Santos Chaves

SENEGAL

- A condição das mulheres senegalesas em *Uma carta tão longa*** 197
Maria Cláudia Moraes Leite

SOMÁLIA

- O pomar das almas perdidas: pós-memória e violência na obra de Nadifa Mohamed*** 207
Giselle Maria

ZIMBÁBUE

- Uma jovem em formação no contexto da colonização africana:** reflexões sobre a protagonista de *Condições nervosas*, 215
de Tsitsi Dangarembga
Cinara Fontana Triches

ZIMBÁBUE

- Porque precisamos de novos nomes*** 225
Raquel Folmer Corrêa
Mariana Alban Matheus

Apresentação

Daniela de Campos
Caroline de Morais

A obra que apresentamos às leitoras e aos leitores é resultado de alguns anos de dedicação às literaturas africanas e sua relação com a História, seja na pesquisa, no ensino, e também nos momentos de lazer. Trata-se de um conjunto de resenhas de obras contemporâneas de ficção de literaturas africanas, todas publicadas no Brasil.

Felizmente cada vez mais as literaturas africanas vêm ocupando espaços acadêmicos e não acadêmicos no Brasil e isso pode estar ocorrendo por diversos fatores: esforço editorial para fazer chegar até leitores brasileiros obras que até então não tinham tradução ou eram inacessíveis (pensando nas literaturas de língua portuguesa), introdução das obras literárias africanas no ensino de literatura, em especial na educação básica, fomentada (já não era sem tempo!) pela Lei 10.639/03, e, por óbvio, a qualidade literária das narrativas produzidas naquele continente. Esse último aspecto, esperamos, que fique visível, ao lerem os textos que integram este livro.

A escolha dos livros privilegiou o gênero romance, mas também foram resenhados livros de contos, como *Ninguém matou Suhura*, de Lilia Momplé, *A história que minha mãe não me contou e outras histórias da Guiné-Bissau*, escrito por Eliseu Banori, e *Aya de Yopougon*, uma obra literária no formato de história em quadrinhos. Todas as obras que constam neste livro têm edição brasileira e estão disponíveis nas livrarias. Isso é uma condição importante para nós, visto que a leitura dos textos que apresentamos seja um incentivo à leitura integral da obra e/ou sua utilização com fins didáticos, sendo essa uma outra preocupação

nossa ao organizar essa coletânea. Isto é, que ela também possa ser um guia para docentes e estudantes que desejam trabalhar com esse tipo de material.

Outro ponto de destaque, além da diversidade de países, ainda que não tenhamos conseguido alcançar sua totalidade continental, é a diversidade da formação e filiação institucional das autoras e autores que gentilmente aceitaram nosso convite para integrar esse projeto, reafirmando o que já foi destacado pela pesquisadora Fernanda Gallo sobre a “importância da interdisciplinaridade que acompanha os estudos sobre o continente africano” (Gallo, 2022, p. 12). São docentes, alunas e pesquisadoras das áreas de História, Letras, Ciências Sociais, Geografia, Engenharia Metalúrgica, e, além disso, contamos também com a participação de estudantes do ensino médio integrado oriundas do Instituto Federal do Rio Grande do Sul.

Diferentemente dos demais, a escrita de abertura deste livro, de autoria do professor Orson Soares, versa sobre um texto do pensador e ativista sul-africano Steve Biko e tem o objetivo de introduzir um pensamento teórico e político importante para o movimento de consciência negra. Em seguida, são apresentadas vinte resenhas que estão ordenadas de acordo com os países em que se passa a narrativa (na grande maioria dos casos o mesmo país de origem do/a autor/a), conforme ilustrado no quadro a seguir:

País	Título da obra literária	Autor/a
África do Sul	Sem gentileza	Futhi Ntshingila
Angola	Lueji - o nascimento de um império	Pepetela
Argélia	O caso Meursault	Kamel Daoud
Cabo Verde	A candidata	Vera Duarte
Camarões	As impacientes	Djaïli Amadou Amal

Costa do Marfim	Aya de Yopougon	Marguerite Abouet
Egito	A queda do Imã	Nawal el Saadawi
Guiné	Pelourinho	Tierno Monénembo
Guiné-Bissau	A história que minha mãe não me contou e outras histórias da Guiné-Bissau	Eliseu Banori
Moçambique	As andorinhas	Paulina Chiziane
Moçambique	Gungunhana	Ungulani Ba Ka Khosa
Moçambique	Ninguém matou Suhura	Lilia Momplé
Nigéria	A garota que não se calou	Abi Daré
Nigéria	Efuru	Flora Nwapa
Nigéria	A flecha de Deus	Chinua Achebe
Ruanda	Murambi, o livro das ossadas	Boubacar Boris Diop
Senegal	Uma carta tão longa	Mariama Bâ
Somália	O pomar das almas perdidas	Nadifa Mohamed
Zimbábue	Condições nervosas	Tsitsi Dangarembga
Zimbábue	Precisamos de novos nomes	NoViolet Bulawayo

Ainda que os textos se refiram a obras de ficção, a relação com a História está presente, pois na grande maioria das narrativas ficcionais apresentadas neste livro há pontos de contato com o passado histórico de seus países. Recorrendo novamente à historiadora Fernanda Gallo, “é possível identificar os mais variados enredos históricos representados nas literaturas africanas [...] com potencial de romper com a predominância da chamada biblioteca colonial, assim como o discurso nacionalista ainda preponderante.” (Gallo, 2022, p. 110)

Assim, desejamos que esse seja também um livro de descobertas. Para aqueles não familiarizados com as literaturas africanas e também para quem já as conhece, mas que possa encontrar aqui outras referências narrativas. Espera-se que essa seja uma leitura inicial ou leitura contínua, considerando este livro como uma referência para a escolha de obras literárias africanas, sendo um precursor de incentivo à leitura de textos literários africanos publicados no Brasil. Não temos o propósito de que os leitores entendam essa construção com diversas resenhas como um ponto final (uma leitura final), pelo contrário, desejamos que as indicações aqui apresentadas sejam o despertar de curiosidades para a busca de outras obras dos autores resenhados. Por conseguinte, a leitura de obras africanas é mantida e guiada pelo desvendar de novos enredos.

Por fim, queremos agradecer a todas as autoras e todos os autores que colaboraram com a edição desta obra, ao Instituto Federal do Rio Grande do Sul pelo fomento aos projetos de pesquisa desenvolvidos pelas organizadoras e ao Aya - Laboratório de Estudos Pós-Coloniais e Decoloniais da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), pela troca e discussão acerca da temática.

Referência

GALLO, Fernanda (org). Breve dicionário das literaturas africanas. Campinas: Editora da Unicamp, 2022.

Lá e cá, conexão com a África através do texto: alguns conceitos culturais africanos de Steve Biko

Orson Soares¹

O texto de Steve Biko me chegou às mãos na época em que cursava licenciatura em História na Unisinos. Esse foi um momento importante na busca por minha identidade africana, uma vez que começava a me aproximar de intelectuais como Frantz Fanon, Steve Biko, Panteras Negras e Malcolm X, entre outros. Conheci Bantu Steve Biko, por meio do livro *Escrevo o que eu quero*, publicado pela editora Ática no ano de 1990. Naquela época organizava um material para realizar palestras e cursos sobre a cosmovisão africana, partindo do diálogo entre pensadores da diáspora africana (principalmente através das religiões de matriz africana) e os pensadores de África.

O livro está dividido em uma série de palestras proferidas por Biko nos anos de 1970. O texto que prendeu minha atenção foi “Alguns conceitos culturais africanos”, pois atendia as minhas expectativas de encontrar elementos que caracterizavam a cultura africana e que poderiam, enfim, observar os traços do continente mãe nas religiões de matriz africana, estabelecendo assim uma conexão África-Brasil.

O texto a seguir é uma reflexão sobre o capítulo “Alguns conceitos culturais africanos”, conectando agora com a temática desta publicação, que nos apresenta a literatura africana. A reflexão de Biko sobre a cultura africana nos revela antes de tudo um humanismo africano, em que o coletivo é parte central do existir. O leitor poderá, a partir desse texto, ou melhor, a partir do

¹ Doutorando em História (UFRGS). Professor da Rede Estadual de Educação do Rio Grande do Sul, membro do Coletivo Fanon. E-mail: prof.orson@hotmail.com

olhar de Biko, se aproximar da cosmovisão africana, portanto, é uma chave de leitura que aqui se materializa no presente escrito.

Steve Biko estruturou o seu texto da seguinte maneira: usou a estratégia da comparação entre a cultura colonialista ocidental e os valores africanos. Sempre tecendo um contraponto ao Ocidente, nos revelando o cosmopolitismo do modo de vida africano frente ao fragmento Europa, uma Europa narcísica em que o individualismo é a sua marca mais destacada.

Dois momentos distintos sobre a cultura africana foram destacados por Biko. O primeiro tem ênfase na cultura tradicional africana e o segundo aborda sobre a moderna cultura africana materializada na experiência da modernidade, mais especificamente a cultura produzida pela diáspora africana.

O caráter cosmopolita da cultura africana e afro-diaspórica é colocado frente a frente com a cultura provinciana oriunda da Europa. A literatura africana se apresenta como uma grande tela em que histórias diversas colorem o quadro literário do continente, mantendo viva uma essência do que se é, um continente para os demais.

Steve Biko inicia o texto observando a confusão que os africanos e não africanos são submetidos pela imposição de uma cultura sobre a outra. Nesse caso, a cultura anglo-bôer, que apresentava toda pompa de uma cultura colonialista (Biko, 1990, p. 56). Biko justifica sua metodologia da seguinte maneira:

Assim, ao examinar alguns aspectos culturais do povo africano, é inevitável que se façam comparações. Isso se dá, basicamente por causa do desprezo da cultura "superior" demonstra em relação a cultura nativa. Para justificar o fato de se basear na exploração a cultura anglo-bôer atribuiu um status inferior a todos aspectos culturais do povo nativo. (Biko, 1990, p. 56)

O método comparativo adotado por Biko visava elevar a cultura africana frente ao apagamento realizado pela cultura colonialista. Ao pontuar como a cultura ocidental legava um estatuto inferior à cultura africana, o autor nos faz refletir sobre a

ideia de reconhecimento na perspectiva de Hegel, a ideia defendida pelo filósofo alemão nos mostra que a relação com um Outro pode lhe conferir identidade. Aqui, no caso, essa identidade se apresentaria supra valorizada através do não reconhecimento da cultura autóctone, impossibilitando um diálogo franco entre as distintas culturas. O que acabou acontecendo foi a construção de uma fala imperativa, um monólogo cultural eivado de preconceitos e violência.

Steve Biko destaca os seguintes aspectos da cultura tradicional africana: a centralidade do homem, a comunicação, a questão da propriedade, a não separação do mundo natural do sobrenatural e, claro, a comunidade. Os aspectos modernos da cultura africana são caracterizados pela síntese realizada pelos negros da diáspora em que aderem a aspectos da cultura branca ao mesmo tempo em que mantém vivos os elementos da cultura africana que, de acordo com o autor, se torna uma cultura de afirmação e de enfrentamento.

A centralidade do homem no pensamento africano é marcada como um momento de comunicação e de trocas, portanto um momento de riqueza compartilhada. Os africanos possuem um profundo respeito pela humanidade, em que as relações não são superficiais, mas relações íntimas que são estabelecidas com todo um grupo, o genuíno interesse uns nos outros. Ao contrário da cultura ocidental, que vê os homens com desconfiança, tendo uma cultura voltada para o individualismo e que não se lança no mundo. As relações estabelecidas pela visão de mundo africana não têm por objetivo “subir em cima de ninguém” para conquistar algo, antes preferem um ritmo mais lento, mas que todos possam crescer de maneira uniforme.

A comunicação é outro elemento importante da cultura africana, que encontra na música o meio de se fortalecer para enfrentar os desafios que a vida coloca para essas comunidades. Biko chama atenção que esses cantos são grupais, mais uma vez enfatizando a centralidade do coletivo. As melodias eram adaptadas para se adequar à ocasião e tinham efeito maravilhoso

de fazer com que todos entendessem as mesmas coisas a partir da experiência comum (Biko, 1990). Mesmo na diáspora, essa herança pode ser percebida nas manifestações musicais que brotaram ao longo do continente americano. O samba de roda no Brasil e os cantos de trabalho no sul dos EUA são alguns exemplos da herança africana. Nesse âmbito, cabe destacar que por meio da música, o pensamento negro circula enfatizando aspectos centrais da cultura africana adaptada a realidade da diáspora.

A questão da propriedade é outro traço de distinção entre as culturas africana e europeia. Biko nos informa que:

[...] a sociedade africana tem como base a comunidade da aldeia. Os africanos sempre acreditaram que era melhor ter muitas aldeias com um número controlável de pessoas em cada uma delas do que ao contrário. Isso era, obviamente, um requisito adaptado às necessidades de uma sociedade baseada na comunidade e centralizada no homem. Portanto, quase tudo era propriedade comum do grupo; por exemplo, não havia propriedade individual da terra. (Biko, 1990, p. 59)

A terra como bem comum revela uma comunidade da partilha, em que todos os membros podem usufruí-la. Mesmo a lavoura e a agricultura, embora com base nas famílias individuais, tinham muitas características de esforços em comum (Biko, 1990).

Outro ponto que merece destaque diz respeito à maneira como os africanos encaram as dificuldades, que, uma vez mais, se distingue de como os ocidentais encaram os seus problemas. Steve Biko observa:

Que o ocidental tem uma mentalidade agressiva. Quando vê um problema não descansa enquanto não formular uma solução para ele. Não consegue viver com as ideias contraditórias na mente; precisa considerar uma coisa ou com outra, ou então desenvolver em sua mente uma terceira que harmoniza ou reconcilia as outras duas. E ele é rigorosamente científico ao rejeitar soluções para as quais não há fundamento na lógica. Faz uma distinção clara entre o natural e o sobrenatural, entre o racional e o não racional, e com muita frequência descarta o sobrenatural e o não racional como superstição. (Biko, 1990, p. 60)

A não separação do mundo natural do sobrenatural é um traço destacado pelo ativista sul africano. Enquanto no mundo africano a aceitação do sobrenatural e não racional faz parte dos mistérios da existência e como coletividade estão mais preparados para enfrentar o inesperado, percebe-se que a cultural ocidental não convive muito bem com esse inesperado, tudo deve ter uma explicação lógica e ser resolvido, não levando em consideração que a existência não cabe no esquema hermético do ocidente.

A religiosidade foi um outro aspecto evidenciado por Biko. A religiosidade africana entende que todas as pessoas que morriam teriam um lugar especial junto de Deus. Mas essa crença foi abalada devido ao contato com o sistema de crenças do colonizador, religião essa que apresentou um lugar desconhecido para os africanos, o inferno, e, com a pregação de terror, os africanos passaram a temer esse lugar. Steve Biko indaga como um Deus pode punir por toda uma eternidade, seres que vivem tão pouco tempo aqui? Essa desproporcionalidade nos revela que no mínimo a religiosidade do ocidente não encontra na lógica, a razão para crer.

O segundo momento distinto destacado pelo intelectual revolucionário é a moderna cultura africana, sendo uma cultura que usa conceitos do mundo branco para se expandir, baseando-se em características culturais inerentes (Biko, 1990). O autor aponta o *jazz*, o *monkey jive* e o *soul*, e é sobre o último que Biko se detém em observar o impacto desse estilo musical para milhões de corpos negros que puderam se expressar e afirmar o orgulho de ser negro. O *soul* tornou-se a alma de uma geração que viveu as grandes mudanças no que diz respeito às questões raciais. A cultura moderna africana é uma cultura do desafio, da autoafirmação, de orgulho e de solidariedade grupal (Biko, 1990).

A comunidade é uma instituição que valoriza e coloca no centro da existência o homem. É na coletividade que as necessidades principais da vida são atendidas, é na coletividade que a comunhão entre os seres humanos reforça a humanidade. Na cultura africana e afro-diaspórica o “nós” sobrepõe o “eu”, a

ideologia do *self made man* não encontra acolhida. É na coletividade que cada homem e mulher são reconhecidos e por isso são cosmopolitas ao contrário do ideal narcísico dos ocidentais.

Assim, o livro *Escrevo o que eu quero* é uma obra incontornável para quem quer entender aspectos da cultura africana. O texto escolhido, “Alguns conceitos culturais africanos”, é uma boa bússola para compreender elementos essenciais da cultura africana e afro-diaspórica.

As reflexões propostas por Biko têm como objetivo mostrar como a cultura africana era rica, humana e cosmopolita. Ao contrário da cultura ocidental, limitada, desumana e provinciana. Os aspectos destacados pelo autor nos revelam uma cultura que coloca o homem em primeiro lugar, destaca a centralidade da comunidade na vida africana e como a coletividade compartilha energias (axé) entre seus membros. Nesse sentido, a música tem um espaço significativo na vida africana.

A música é um aspecto central na comunicação entre os africanos e seus descendentes. Biko viu na música da diáspora um elemento de restituição de humanidade justamente por ser um elemento de afirmação tão necessário para encher os espíritos com sentimento de liberdade de ser quem se é. Destacou o *soul* como um estilo musical vibrante capaz de mexer com os corpos negros e, nesse movimento, enfatizar sua humanidade.

O ocidental aperfeiçoou o seu conhecimento tecnológico e negligenciou a sua espiritualidade (humanidade). Ao longo da leitura do texto de Steve Biko, percebemos como a cultura africana é generosa. Biko então conclui que as grandes potências podem ter realizado maravilhas ao conferir ao planeta um aspecto industrial e militar, mas o grande dom ainda virá da África dar ao mundo uma face mais humana.

Referência

BIKO, Steve. *Escrevo o que eu quero*. São Paulo: Ática, 1990.

ÁFRICA DO SUL

Sem gentileza: leituras sobre gênero e violência na obra de Futhi Ntshingila

Letícia Schneider Ferreira¹

Futhi Ntshingila não é gentil com seu/sua leitor/a: já nas primeiras páginas do romance, lançado em 2014, somos apresentados/as às agruras vividas por Mvelo, jovem sul-africana que precisa cuidar da mãe que tem a saúde cada vez mais fragilizada pelas consequências da AIDS. A narrativa inicia com Mvelo precisando lidar com a burocracia estatal, uma vez que o governo havia suspenso a cedência de uma bolsa necessária para a sobrevivência de sua família. Assim, já nos primeiros parágrafos compreendemos que esta adolescente está envolta com uma série de desafios, especialmente após a morte de Sipho, personagem que conheceremos ao avançar da obra. Futhi Ntshingila demonstra que a obra na qual mergulharemos irá ferir e fazer refletir sobre a condição de Mvelo, que representa também a de tantas meninas na África do Sul.

Contudo, os percalços experienciados por Mvelo e outras personagens que se desdobram frente a nosso olhar por meio do talento de Ntshingila, não são exclusivo de mulheres sul-africanas, o que permite um sentimento de identificação com a jovem: vivendo em um espaço de periferia, a protagonista precisa lidar com o temor em relação ao estupro, a ameaça da gravidez e da doença. Mvelo, como tantas jovens mulheres, se vê obrigada a amadurecer rapidamente e tem seus sonhos abortados pela

¹ Doutora em História. Docente EBTT em História do IFRS, campus Bento Gonçalves. E-mail: leticia.ferreira@bento.ifrs.edu.br

realidade desigual e misógina: a voz que se destaca em meio a multidão pela beleza e afinação, se cala frente a um destino de desalento. A autora expõe que:

Depois do funeral de Siphó, a situação de Mvelo e sua mãe Zola tornou-se gradativamente pior. Mvelo era jovem, mas sentia-se velha como um sapato gasto. Tinha quatorze anos com a cabeça de uma mulher de quarenta. Havia parado de cantar. Para o bem de sua mãe, tentou ao máximo manter o otimismo, mas sentia a esperança escapar como um peixe de suas mãos. (Ntshingila, 2016, p. 7)

Futhi Ntshingila, jornalista nascida em Pietermaritzburg, África do Sul é formada em mediação de conflitos, experiência que é possível denotar nas diversas situações conflituosas pelas quais os personagens de seu romance atravessam. Nascida em 1974, vivenciou o período do apartheid em seu país, questão que não ignora na obra: uma das personagens femininas luta contra a desumana segregação que organiza o acesso a bens e espaços na sociedade. A autora, que vive em Pretória, introduz o leitor a uma realidade dura, difícil e comovente, por meio do olhar de diversas personagens femininas, referindo a importância da ancestralidade e da manutenção da memória daquelas que nos antecederam. A imagem da mãe e de sua influência na vida de suas filhas está muito presente no texto de Ntshingila, mesmo quando todo o esforço empreendido parece ser em vão. De fato, Zola não consegue proteger Mvelo da violência de gênero que atinge tantas meninas no mundo: o corpo da mulher, visto como objeto de prazer masculino é compreendido como disponível, sendo as próprias mulheres responsabilizadas quando violadas.

O corpo das mulheres sofre constante vigilância: as vizinhas da favela onde mãe e filha residem indagam-se sobre o modo como Zola foi contaminada pela AIDS, associada à conduta promíscua e, por solicitação da mãe, Mvelo submete-se constantemente a testes de virgindade, os quais, no intuito de coibir os abusos contra menores de idade, ao mesmo tempo humilham e expõem as adolescentes. De fato, há uma perspectiva

de valorização sobre aquele corpo casto, enquanto que a descoberta da violação acarreta atitudes de desprezo por parte das funcionárias da saúde. Mvelo estava atenta a esta prática, e se revoltava contra o que entendia como uma injustiça, mas cedia para alegrar sua mãe.

[...] Zola também pressionou para que ela voltasse a fazer os testes de virgindade. Quando sua filha se recusou, ela implorou: “Mvelo, sei que você não está fazendo nada de errado com os rapazes, mas eu quero que você vá, pela minha paz de espírito.” Muitas mães incentivavam suas filhas a seguir este caminho para se assegurarem de que não eram vítimas silenciosas do abuso sexual. (Ntshingila, 2016, p. 12)

Não há local protegido para uma jovem, sequer a Igreja onde Mvelo gostava tanto de cantar. Espaço de confiança, Mvelo sentia-se protegida entre os fiéis e soltava sua voz para espantar o medo. Contudo, entre as paredes do templo, acaba violentada pelo líder espiritual, o Reverendo Nhelengetha. A autora, logo no segundo capítulo, já revela o sofrimento de Mvelo, que além de precisar lidar com a perspectiva da morte que avança sobre o corpo de sua mãe, precisa calar sobre o estupro sofrido. Quem acreditaria em Mvelo? Perguntas como “por que ela se expôs a este risco ficando sozinha com o religioso?”, “que roupa ela estava usando?” “não teria ela seduzido o reverendo por algum interesse?” ecoam no olhar que julga, na dúvida que agride e culpabiliza a vítima pela violência sofrida. A escritora descreve a cena de modo sucinto, mas ela permanece reverberando mesmo após a conclusão do parágrafo.

As mãos dele foram ágeis, encontrando logo o que queriam. Lançou-se sobre ela de forma desenfreada e brutal, estilhaçando o seu mundo de ilusões. Seu olhar e sua inocência haviam desaparecido. Deflorada e destruída. Pensar na mulher que verificaria sua virgindade e a olharia com repulsa a distraiu da dor ardente que sentia entre as pernas. (Ntshingila, 2016, p. 17)

É o corpo da mulher que está sob custódia, afinal quem se importa com a perda da virgindade masculina? A perda desta é

inclusive estimulada, a qualquer preço, inclusive por meio da violação feminina. Grávida, Mvelo deve ainda enterrar a mãe, arriscando-se com a finalidade de cumprir o último desejo de Zola, de não ter seu corpo confinado, limitado pela madeira de um caixão, o que é ilegal. Contudo, há também solidariedade na comunidade em que vive Mvelo, o que é possível verificar com o auxílio de um vizinho para fazer o enterramento de Zola conforme seus ancestrais.

Há amor gentil na narrativa de Futhi Ntshingila e Mvelo é resultado da paixão entre Zola e Sporo, seu colega de escola. Ainda jovem, a mãe de Mvelo enxerga-se com a responsabilidade sobre a criação de uma criança, uma vez que Sporo sofre um acidente e falece. Abandonada pela família, Zola fica sob os cuidados de uma tia, a qual possui um bar muito frequentado. Este é um ponto de destaque, entre tantos outros, da obra de Ntshingila: encontramos mulheres que rompem com o que delas se espera, que conseguem obter sucesso profissional por si só. No bar de Skwiza, Zola trabalha para contribuir com seu sustento e o da família, mantendo-se afastada dos homens que a cobiçam. É neste espaço que Zola conhecerá Sipho, o personagem masculino de maior destaque no romance, um belo advogado pelo qual se apaixonará.

Ntshingila enfatiza as relações entre os personagens, seus afetos, mas também não esquece de referir as tensões políticas e sociais de uma sociedade profundamente desigual e marcada pela cor da pele. A passagem em que os pais de Zola são assassinados pelo fato de estarem associados ao “partido errado”, demonstra a violência política constante na sociedade, uma vez que o casal é queimado vivo em sua residência. Outros momentos de luta política são referenciados, como a cena em que Zimkitha, personagem cujo destino estará entrelaçado às demais da trama da autora, é presa.

Em um mundo repleto de conflitos, Zola encontra um momento de idílio ao aceitar o convite de Sipho para que Mvelo e ela fossem morar com ele. Este é um período destacado pela protagonista como um momento importante em sua vida, pois

Sipho irá se constituir como uma figura paterna com a qual Mvelo não teve oportunidade de entrar em contato. Todavia, a felicidade vivida pelos personagens na companhia um do outro não perdura, em certa medida, devido a uma série de expectativas de gênero que não são cumpridas e acabam por cobrar seu preço. Gênero, essa categoria analítica que alimenta discursos e que reforça ações esperadas de corpos ditos masculinos e femininos, possibilita avaliar que tanto homens quanto mulheres são pressionados a escolhas específicas. Assim, Zola passa a se enxergar como uma mulher insuficiente para estar ao lado de um advogado famoso como Sipho, afastando paulatinamente de seu parceiro.

As armadilhas referentes à adoção das referências de gênero predominantes não atingem só mulheres, mas também homens, o que fica evidente no momento em que o personagem Sipho acaba por ceder ao desejo por outras mulheres: para ele, o que não era “natural” era manter a relação monogâmica que estava vivenciando. Zola acaba por abandonar o companheiro quando percebe a iminente traição em um jantar, do qual participava uma bela mulher que chamava a atenção do advogado. A autora aborda esta questão, esclarecendo que “Sipho amava Zola. Durante seis anos, ficou somente com ela. Mas aquilo havia se tornado complicado demais para ele. As mulheres o amavam e ele amava as mulheres. ‘É isso que não é natural para mim’, disse à Zola.” (Ntshingila, 2016, p. 56)

Outro elemento que a autora aponta é uma perspectiva referente ao olhar sobre o tema da estética e a preocupação das personagens em se mostrarem atraentes para o olhar masculino. Um dos elementos considerados belos é o tom de pele mais claro, bem como o nariz mais afilado, maçãs do rosto mais suave, demonstrando alguns aspectos do que autores e autoras identificam como uma postura que valoriza o colorismo. Segundo Mizael, Castro e Dittrich:

O termo colorismo, também chamado de pigmentocracia em alguns contextos, pode ser conceituado como a relação entre o tom de pele de uma

pessoa e a obtenção de privilégios, experiências de discriminação e execução de direitos (Hunter, 2007). Nesse sentido, quanto mais clara a pele de uma pessoa, mais oportunidades ela terá em termos de educação, saúde, emprego, habitação e quaisquer outros direitos ou privilégios, assim como menor probabilidade de sofrer uma agressão verbal ou física em função de discriminação. De modo oposto, quanto mais escura a pele de uma pessoa, menor a possibilidade de obter saúde de qualidade, bom emprego e habitação ou quaisquer outros privilégios/consecução de direitos. (Mizael; Castro; Dittrich, 2001, p. 66)

É possível avaliar tal questão no momento da descrição da personagem Nonceba, advogada que tem raízes sul-africanas, das quais se orgulha, mas que vive nos Estados Unidos. Apaixonada por Sipho, passa a morar com ele, e pouco a pouco terá um papel de grande relevância na trama. Mvelo terá Nonceba como um grande modelo de feminino, mesmo compreendendo que a relação desta com Sipho foi um dos motivos da ruptura entre o advogado e Zola. A adolescente, como outras mulheres sul-africanas, admira a beleza de Nonceba, ressaltada por sua pele “de tom dourado”, a qual “brilhava como o sol”, bem como sua força, uma vez que além de inteligente e perspicaz, a advogada saberia impor sua vontade.

Ntshingila constrói Nonceba como uma mulher segura, que tem orgulho de suas raízes, mesmo que sua ascendência seja também estadunidense. Contudo, a personagem exalta seus antepassados sul-africanos, tendo orgulho de falar a língua, além de se mostrar conhecedora da história e da cultura de cada etnia do país. A personagem intimida os homens, os quais a temem como uma bruxa, e Nonceba, sem papas na língua, diz o que pensa sem hesitar. A escritora vale-se desta figura para apresentar um feminino potente, uma mulher que cuida do seu corpo no momento em que não aceita ter relações desprotegidas com seu parceiro e que guarda em si uma história de séculos de resistência.

Agora as curvas femininas de Nonceba remetiam a mulheres como a forte e ativa rainha Ashanti, Ya Asantewa, Sojourner Truth, Nongqawuze, Ellen Khuzwayo, Lillian Ngoyi e muitas outras mulheres guerreiras do mundo.

Sua força de vontade era feroz e destemida, como as aguerridas boeremeises que resistiram à dominação inglesa. Dentro de si, tinha a inquietação de Ingrid Jonker e as qualidades de uma poderosa curandeira, embora não quisesse reconhecer. (Ntshingila, 2016, p. 60)

Ao citar uma série de mulheres negras que exemplificam resistência e resiliência, a autora provoca o/a leitor/a a buscar mais informações sobre estas personagens e sua biografia, evidenciando a lacuna existente em relação ao conhecimento sobre a história do feminino e especificamente da contribuição das mulheres negras para a luta por uma sociedade mais igualitária. Nonceba e sua independência econômica e emocional não são a regra, mas um modelo alternativo para Mvelo, que a admira.

Nonceba e sua autonomia causam espanto e inclusive temor. A personagem permite a abordagem de outro aspecto comumente utilizado para descrever o feminino: a figura da feiticeira. Intrigada por seu passado e respeitosa diante da ancestralidade, Nonceba costuma fazer feitiços, valendo-se de ervas e palavras secretas, espalhando elementos de proteção pela casa de Siphó, espantando os jovens delinquentes que comumente o advogado está habituado a atender. Há uma passagem da obra em que os jovens bandidos que necessitam dos préstimos de Siphó, irritados pela atenção excessiva que este dava à namorada, esquecendo seus compromissos para com eles, decidem agredir a moça, mas diante dos quebrantos de Nocenba, recuam, mostrando respeito e temor.

Nonceba é a encarnação de um olhar que descoloniza, que problematiza a exploração do continente africano e expõe as chagas do processo colonial, reconhecendo a profundidade e beleza da cultura ancestral. Ela despreza aqueles que se envergonham do passado africano, o que pode ser verificado no momento em que a personagem realiza uma entrevista com um jovem que procura disfarçar suas origens modificando seu nome para que este soe como se americano fosse. Nonceba humilha o rapaz, listando uma série de motivos pelos quais este deveria se orgulhar de seus ancestrais e não se apresentar como alguém que não é. A personagem faz uma ponte entre o continente africano e

o americano, para onde fora ainda menina, provocando uma reflexão sobre o escravismo e suas sequelas, bem como a importância de abordar estas questões para melhor compreender a realidade.

Deste modo, à guisa de conclusão, é possível referir a relevância deste romance e do talento de Ntishingila como escritora, uma vez que em um número reduzido de páginas consegue apresentar personagens densas bem como mesclar momentos de leveza com a descrição de situações trágicas. Um romance necessário para que saíamos de nossa zona de conforto e acompanhamos as vidas que se entrelaçam no decorrer da narrativa, mulheres sofridas, mas potentes, cujas histórias comovem e ensinam e, talvez o mais importante, provocam o exercício da empatia e da humanidade no/a leitor/a.

Referências

MIZAEL, Táhcita Medrado; DE CASTRO, Marina Souto Lopes Bezerra; DITTRICH, Alexandre. Uma interpretação analítico-comportamental do colorismo e de suas implicações clínicas. **Acta Comportamentalia**: Revista Latina de Análisis de Comportamiento, v. 29, n. 4, p. 65-81, 2021.

NTSHINGILA, Futhi. **Sem gentileza**. Porto Alegre: Dublinense, 2016.

ANGOLA

Considerações acerca da leitura de *Lueji* *o nascimento de um império*

Elis Menta de Col¹

Lueji - o nascimento de um império é um romance de ficção histórica escrito por Pepetela e publicado no Brasil em 2015 pela editora LeYa. Composta por 462 páginas, a obra trata da história das personagens Lu e Lueji: duas mulheres unidas pelo confronto de tradições em busca de suas identidades, mas separadas por 400 anos de História angolana. Deste modo, o cenário da narrativa é formado pelo entrelaçamento da história com saberes populares e tradicionais - onde a ficção atua preenchendo as lacunas deixadas pelo tempo, além de ser responsável por dar vida às personagens. Assim, ao longo deste texto, apresentarei minhas impressões acerca da leitura do romance de Pepetela, analisando e relacionando aspectos presentes na obra.

Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos (Pepetela) nasceu em 29 de outubro de 1941 e foi o primeiro angolano agraciado com o Prêmio Camões de Literatura. O conjunto de sua obra é amplamente reconhecido por retratar a história angolana através de perspectivas que destacam a influência do colonialismo português na África, bem como os efeitos da guerra de independência do país sob a sociedade atual. Nesse sentido, seus romances apresentam traços políticos, anticoloniais e autobiográficos. Da mesma forma, o recurso da escrita ficcional, é

¹ Estudante do Curso Técnico em Eletromecânica Integrado ao Ensino Médio junto ao IFRS - Campus Farroupilha. Bolsista do Projeto de Ensino "História e Literatura: entrelaçando saberes no Ensino Médio".
elis.menta.de.col45@gmail.com

utilizado pelo autor com o objetivo de desvendar um novo mundo de possibilidades ao leitor, guiando-o em busca de uma conscientização política e social sustentada pela “des-leitura” da história narrada pelo colonizador.

Valendo-se das próprias vivências como guerrilheiro e cidadão no governo pós-independência, Pepetela incorpora suas experiências aos romances que escreve. O caráter político de suas obras é prova disso e está relacionado ao início de sua atuação como representante exterior do Movimento Popular de Libertação Angolana (MPLA), uma organização de caráter comunista que reivindicava a independência da Angola. Filiado ao movimento, Pepetela atuava propagando os ideais do grupo, até ser convocado para o front, em 1969. Durante a guerrilha, o autor ocupou-se como combatente e educador do MPLA, até 1974, quando seu grupo chega à Luanda e assume o governo da república que tornaria-se independente no ano seguinte.

Um importante traço literário de Pepetela é o foco dado a questões sociais que, para além disso, evidencia um campo de interesse pessoal do autor, tendo em vista que no ano de 1966, o mesmo licenciou-se em Sociologia pela Universidade de Argel. A partir de sua formação, Pepetela elaborou artigos, romances, contos e ensaios com o intuito de discutir a estruturação política e social da Angola, ao mesmo tempo em que oferta uma oportunidade aos leitores para repensarem eventos históricos. Nesse sentido, a perspectiva sociológica do autor permite a ele conceber narrativas que entrelaçam História, Literatura e ficção, como é o caso dos romances *Mayombe* (1980), *Lueji - o nascimento de um império* (1989), *A geração da utopia* (1992), *Se o passado não tivesse asas* (2017), entre outros.

Em *Lueji - o nascimento de um império*, Pepetela transporta o leitor para uma Angola em que a ficção histórica e a realidade se unem para narrar a saga de duas mulheres influentes. Desse modo, a narrativa se desdobra em duas linhas temporais: uma no século XVI, com Lueji, a rainha lendária do povo lunda, e outra no século XX, com Lu, uma bailarina contemporânea. Retratadas como

figuras importantes e de resistência, as duas protagonistas, em seus tempos históricos, enfrentam os desafios impostos pela sociedade e suas tradições em busca de suas respectivas identidades.

A parte inicial do romance desenvolve-se em torno de Lueji, que é escolhida pelo pai (Kondi) no leito de morte para assumir o trono da Lunda. Entretanto, a jovem mulher não havia sido instruída de modo algum para exercer tal função, pois, como é esperado pelas tradições patriarcais do período, cargos como este eram destinados apenas aos homens, por isso apenas os irmãos de Lueji (Tchinguri e Chinyama) foram orientados sobre como proceder quando chegado o momento de assumir o trono - especialmente Tchinguri, que por ser o primogênito já se imaginava tomando as decisões do reino com o lukano em seu braço. No contexto da obra, a escolha de Kondi em nomear Lueji como herdeira do trono é uma resposta direta à falta de aptidão e desinteresse de Chinyama por questões de liderança e pelo comportamento desrespeitoso e inapropriado de Tchinguri - que em certo momento dirige-se a casa do rei acompanhado pelo irmão e agride o próprio pai com dois tapas no rosto. Este evento exige a tomada de decisões por parte do rei e a primeira delas é deserdar Tchinguri e Chinyama e determinar que sua sucessora seja Lueji: a primeira mulher a tornar-se rainha.

Com a ascensão de Lueji ao trono, inicia-se a luta pelo poder e os desafios de confronto às tradições, mas atendendo ao último desejo do pai, Lueji aceita a coroa até que seu futuro filho esteja apto a sucedê-la como rei da Lunda. Assim, sem o treinamento formal que seus irmãos receberam, Lueji depende de sua força e intuição para lidar com as responsabilidades do cargo e enfrentar os preconceitos da sociedade.

A personagem Lu, por sua vez, faz parte da segunda linha temporal percorrida pelo romance, que compreende o fim dos anos 1990. O ponto alto de sua participação na obra ocorre a partir do momento em que a protagonista inicia a escrita de um bailado para homenagear Lueji, sua trisavó. Este acontecimento é motivado pelo fracasso do último espetáculo apresentado pelo

grupo de dança ao qual ela pertence e que encontrava-se sob ameaças do governo de encerrar e separar a associação caso algo esplêndido não fosse produzido e apresentado rapidamente. Neste contexto, a bailarina inicia sua jornada em busca de informações sobre a vida da rainha da Lunda e os acontecimentos do seu reinado.

Assim como Pepetela dedicou o período de um ano para realizar pesquisas e organizar um levantamento histórico e popular sobre eventos que seriam abordados em seu romance, Lu também o fez, comprovando que sua conexão com Lueji vai muito além da mera semelhança entre os nomes e sim transcende séculos, linhagens e gerações. Esta relação ancestral entre as protagonistas torna-se nítida por meio da leitura do romance, onde o autor as aproxima tanto que as transições entre os diferentes tempos históricos ocorrem rapidamente e demandam atenção do leitor para retomar os últimos acontecimentos narrados e relacioná-los com suas respectivas linhas temporais. O trecho a seguir evidencia o citado:

Timóteo foi embora, prometendo voltar amanhã. Marina descolou da janela, pôs um velho disco de Elias dia Kimuezu, vou estudar. Lu puxou o caderno que estava na cabeceira, se pôs a escrever. Sons de marimba e imagens de chanas amarelecidas se baralhavam nas palavras. Talvez também sons amortecidos de palmas batidas ritualmente. Foi isso que despertou Lueji, sentada sozinha na sala de audiências. Levantou vivamente a cabeça e à sua frente estava Kandala, o adivinho, saudando. (Pepetela, 2015, p. 47)

Através do levantamento histórico realizado por Lu, a personagem reafirma suas raízes com a soberana Lueji e algumas semelhanças surgem entre as duas, como o inconformismo diante das sociedades patriarcais a que pertenciam. No tempo de Lueji, conforme ditavam as tradições da Lunda, o líder era responsável por chamar as chuvas e no momento em que a soberana é coroada, as chuvas estavam atrasadas, o que para o povo era um problema de responsabilidade da rainha. Assim, espalhavam-se

pelo reino comentários como: "a chuva não aceita ser chamada por uma mulher" (Pepetela, 2015, p. 57-58). Contudo, a soberana não pensava desta forma e sim reconhecia que "começava a reinar num momento difícil. Logo no primeiro mês o povo duvidava das suas capacidades. Tinha de jogar forte. Arriscar e ganhar" (Pepetela, 2015, p. 59). A personagem Lu, em seu tempo, refletia sobre a sociedade em que estava inserida e concluía que ela "era uma mulher e o mundo era feito para homens" (Pepetela, 2015, p. 147). Nesse sentido, a exposição de fatos realizada abre espaço para discussões acerca do machismo e patriarcalismo como heranças culturais passadas de uma geração à outra, além de provocar questionamentos sobre quanto tempo é necessário para que se rompam tais heranças, pois no caso de Lueji e Lu a diferença temporal de quatro séculos não foi suficiente para superar esta questão (que ainda permeia as relações da nossa própria sociedade).

Outro fator que alimenta esta discussão é o caráter provisório e incerto do governo de Lueji, que era lembrado de forma constante pelo povo, justamente porque se tratava de uma mulher. Este fato põe em cheque a autoconfiança da rainha, que muitas vezes menosprezava suas conquistas como soberana nos momentos de incerteza: "queria estar sozinha, ali, no lago, colher umas rosas de porcelana, e pensar no homem que ia sair da Lua e lhe dar a calma e confiança necessárias para acordar no dia seguinte" (Pepetela, 2015, p. 138). Cabe mencionar, neste momento, que a visão do "homem que sai da lua" é uma espécie de premonição, tendo em vista que algum tempo depois Lueji conhece um príncipe chamado Ilunga, por quem se apaixona e com quem se casa.

Um elemento fundamental a ser analisado na obra de Pepetela é a forma como são expressos temas relacionados ao poder e ao governo, pois, como pontua Santos (2014, p. 8), "a principal crítica que ele [Pepetela] faz nos romances [...] é justamente sobre os abusos cometidos por uma classe aristocrática e privilegiada que se formou no regime pós-independência em

Angola". A leitura de *Lueji - o nascimento de um império* permite-me afirmar que grande parte da narrativa ambientada no tempo de Lueji gira em torno da sua luta para manter o poder. Tal asserção é evidenciada em diversos momentos da trama, como quando Lueji assume o trono após a morte de seu pai e enfrenta a resistência e a desconfiança do povo, não apenas por ser mulher, mas também por ser jovem e inexperiente. Ademais, a luta pelo poder é evidente na rivalidade entre Lueji e seus irmãos - especialmente Tchinguri, que questiona sua legitimidade ao trono e assombra a Lunda com ameaças de uma guerra para tomar o lukano. Neste cenário, a luta de Lueji para manter o poder, apesar da resistência e desconfiança da população, pode ser vista como uma metáfora para a luta da Angola pela sua independência, que também enfrentou embates contra forças opressoras em busca de sua autonomia. Da mesma forma, a crítica de Pepetela aos abusos cometidos por uma classe aristocrática e privilegiada no regime pós-independência na Angola, como mencionado por Santos (2014), ilustra uma crítica pautada na manutenção de privilégios de uma classe que causa prejuízos a maior parte do povo. No romance, este aspecto apresenta-se por meio do esforço de Lueji para modificar tradições no reino da Lunda, enquanto os Tubungo (uma comunidade étnica fictícia que detém poder e pode influenciar as decisões do soberano) seguem vivendo de forma calma e são sustentados pelos tributos que a população deve pagar a eles.

Apesar das dificuldades que marcaram o reinado de Lueji, a soberana habituou-se de tal forma com o poder que conquistou que quando chegou o momento de repassar o lukano ao filho a protagonista mostrou-se apreensiva, e argumentou que ele ainda não estaria apto para lidar com as responsabilidades de ser o soberano. Torna-se claro, portanto, que a politização da rainha que assume o trono contra sua vontade, habitua-se ao poder centrado em suas mãos e transmite o poder ao filho de modo descontente, é um reflexo da evolução de sua consciência política e de seu entendimento acerca da forma como estava organizada a

sociedade Lunda mas, além disso, reforça a ideia de que “o poder é um vício, adquire-se usando-o” (Pepetela, 2015, p. 41) e Lueji aferrou-se em seu poder, esquecendo-se que exercê-lo também influencia quem o detém. Por meio desta reflexão é possível ampliar a discussão acerca da disputa do poder presente no livro.

Por fim, a leitura de *Lueji - o nascimento de um império* evidencia de forma clara o caráter amplo do romance de Pepetela. Assim sendo, definir um único tópico para resumir a obra e tratá-lo como principal seria ignorar muito de sua grandiosidade literária. Entretanto, é possível apontar algumas temáticas importantes para o desenrolar da trama, como as relações de poder, o papel das tradições, a mulher em diferentes tempos históricos e a busca por conexões ancestrais. Em linhas gerais, esta obra pode e deve ser utilizada como material pedagógico para exemplificar o que se sabe popularmente acerca das contradições históricas. Este aspecto permeia toda a narrativa de forma subjetiva, mas também explícita, como o exemplificado pelo trecho:

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. A partir daí se vê as incoerências e se escolhe a versão mais de acordo com a possibilidade do contexto. Todos os elementos comuns às várias versões são considerados como históricos, quer dizer, verdadeiros. (Pepetela, 2015, p. 357-358)

Por meio de sua escrita cativante, Pepetela compõe uma obra literária de grande valor e que enriquece o panorama da ficção histórica ao valorizar a história angolana tratando de um passado remoto que se perdeu na fabulação popular e de um futuro que retoma essas fabulações na tentativa de recontar o passado. *Lueji - o nascimento de um império* encanta o leitor com sua trama envolvente e personagens complexos e nos desafia a questionar

nossas próprias percepções da realidade, estimulando a reflexão crítica. Por isso, este é um romance que não apenas merece ser lido e apreciado, mas também estudado e discutido no ambiente escolar, como um testemunho da riqueza cultural e da diversidade de experiências que moldam sua elaboração e nossa compreensão do mundo.

Referências

PEPETELA. **Lueji**: o nascimento de um império. São Paulo: Leya, 2015.

SANTOS, Donizeth. Lueji, o nascimento dum império: um romance alegórico e político. **Mulemba**. Rio de Janeiro: UFRJ, V.1, n. 11, pp. 35- 45, jul./dez. 2014. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/mulemba/article/view/5009>. Acesso em: 23 mar. 2024.

ARGÉLIA

Sobre mortes e independências: *O caso Mersault, de Kamel Daoud*

Gabriela Silva¹

Num de seus textos mais conhecidos, *Por que ler os clássicos*, Ítalo Calvino sublinha uma ideia muito interessante: um clássico é o livro que nunca esgota o que tem a dizer. Qual o significado dessa afirmação? Poderíamos dizer que uma obra clássica é imortal, uma vez que permanece na história da literatura e da humanidade por um tempo indeterminado, sempre a oferecer novas perspectivas sobre o mesmo texto. Ou que um clássico pode ser lido diversas vezes e em cada nova leitura outros aspectos se tornam evidentes.

Um texto clássico pode aparecer de modos diferentes e alternativos para os leitores. Essa “presença” de outras narrativas chamamos intertextualidade. Gérard Genette² dedicou boa parte de seus estudos na compreensão do significado e na abrangência desse conceito e dos elementos que o constituem. A intertextualidade pode ser definida como a influência de um texto sobre o outro, revelando-se em aspectos interseccionais, semelhantes ou indicados de uma forma direta no texto que é produzido a partir do anterior.

A definição de intertextualidade é pertinente para o leitor que deseja ultrapassar a superficialidade da leitura de *O caso Mersault*, de Kamel Daoud, publicado em 2014, na Argélia, e que

¹ Doutora em Teoria da Literatura, professora de Estudos Literários da Universidade Federal do Rio Grande, FURG. E-mail: gabrielasilva@furg.br

² Gérard Genette se dedicou ao estudo da intertextualidade, um dos seus mais importantes textos é *Palimpsestos*, publicado pela primeira vez em 1982.

foi traduzido para o português por Bernardo Ajzenberg e editado pela Biblioteca Azul em 2016. O autor nasceu em 1970, na Argélia. Foi jornalista e contribuiu para revistas e periódicos. A carreira de jornalista foi abandonada devido à violência acadêmica contra seus artigos que focalizam o Islã. Também escreveu contos e crônicas antes da publicação de *O caso Mersault*, que é seu romance de estreia. O livro recebeu prêmios e distinções como Francois Mauriac, Prêmio dos Cinco Continentes da Francofonia e o Goncourt de primeiro romance.

A trama narrativa de *O caso Mersault* se passa na Argélia, em 1962. Narrada em primeira pessoa, por Haroun, irmão de Moussa, assassinado numa praia na Argélia em 1942. Ao longo de 15 capítulos, o narrador- personagem apresenta-nos a história de seu irmão, da mãe, das relações históricas entre França e a ex-colônia e a sua própria história. O modo como Kamel Daoud organiza a narrativa é inusitado, pois vale-se de uma suposta conversa com o leitor e pesquisador de Albert Camus (1916-1960), autor de *O estrangeiro*.

Publicado em 1942, *O estrangeiro* é a história de Mersault, um homem franco-argelino que após a morte da mãe, mata um argelino (um árabe como enuncia o romance de Camus) e é julgado e condenado à morte. O romance do autor franco-argelino é também narrado em primeira pessoa e pertence ao ciclo de narrativas do absurdo escritas pelo autor. A obra é considerada um clássico e um divisor de águas na história da literatura francesa e universal. O absurdo representado na obra é justamente a maneira como o protagonista mata o árabe sem apresentar qualquer justificativa. É um livro que se alimenta em concepções filosóficas e que apresenta a incompreensão do homem sobre si mesmo e as suas ações. Consagrada como uma das mais importantes obras do século XX, *O estrangeiro* foi estudado por pensadores como Jean-Paul Sartre e Roland Barthes em seus aspectos narrativos e filosóficos, buscando a compreensão ontológica do comportamento de Mersault, tendo como premissa uma consciência esvaziada.

Em *O caso Mersault*, o narrador estabelece um longo diálogo com esse suposto interlocutor. É interessante observarmos como o autor constrói todo um paralelismo com o romance de Camus, uma vez que ambos se valem de eventos semelhantes e da forma como anunciam tal acontecimento, como podemos ver em *O estrangeiro*: “Hoje mamãe morreu” (Camus, 2023, p. 13) e “Hoje, mamãe ainda está viva” (Daoud, 2016, p. 9) em *O caso Mersault*, frases que iniciam os romances. Revela ao leitor, a história que irá contar:

Devo dizer que é uma história que remonta a mais de meio século. Ela aconteceu de fato, e foi muito comentada. As pessoas ainda falam dela, mas, com o maior descaramento, evocam apenas um morto, sendo que havia dois: não um morto, mas mortos. Sim, dois. Qual o motivo dessa omissão? O primeiro deles sabia contar histórias, a tal ponto que conseguiu fazer com que seu crime fosse esquecido, enquanto o segundo era um pobre analfabeto que Deus pôs no mundo, ao que parece unicamente para levar um tiro de revólver e retornar ao pó, um anônimo que não teve sequer tempo de ter um nome. (Daoud, 2016, p. 9).

A partir desse momento entramos na existência obliterada do narrador: ele é o irmão do morto. Um morto que não foi nomeado, apenas designado como “el arbi” – o árabe. Moussa ou Zoudj como é chamado, era o irmão mais velho. Sua morte, sem justificativa, condicionou a memória da mãe, que nunca recebeu nenhuma ajuda ou indenização pela morte do filho e a de Haroun, que herdou suas roupas e história. Sua identidade deixa de existir com a morte do outro. E é com essa ideia de libertação da sombra que ele conta a história, dialogando com o interlocutor, sentados à mesa de um bar, na cidade de Orã. “É uma história que começa pelo fim e volta ao início.” (Daoud, 2016, p. 10). Sombra das sombras, Haroun lembra de como os árabes são vistos: “A única sombra é a dos “árabes”, objetos fluidos e disparatados, vindos de “antigamente”, como fantasmas, tendo apenas o som de uma flauta como linguagem.” (Daoud, 2016, p. 11).

A ausência de um nome para o morto é reiterada pelo narrador:

Eu li também a sua versão dos fatos. Como você e milhões de pessoas. Desde o começo já se entende tudo: ele tinha um nome de homem, meu irmão, o nome de um acidente geográfico. Ele poderia tê-lo chamado de “Catorze Horas”, como o outro chamou o seu negro de “Sexta-feira”. Um horário do dia, em vez de um dia da semana. Catorze horas, seria interessante. Zoudj em árabe, o algarismo dois, a dupla, ele e eu, gêmeos acima de qualquer suspeita para os que conhecem a história dessa história. Um árabe breve, tecnicamente fugaz, que viveu duas horas e morreu ao longo de setenta anos ininterruptos, mesmo depois de seu enterro. (Daoud, 2016, p. 11)

E então, ele se dispõe a contar a história que o irmão morto nunca poderá contar, revelando sua identidade, as peculiaridades do seu cotidiano e a construção de uma memória que não pode ser contemplada pela presença de Moussa. Lembra que a personagem de Camus conta como perdeu a mãe, da amante, e do corpo do homem morto abandonado por Deus. “Como é possível matar alguém e apoderar-se dele até a sua própria morte?” (Daoud, 2016, p. 12). Aliás, ainda comenta das impressões de Mersault sobre a própria narrativa e o impressionismo que percebe no relato:

Conheço esse livro de cor, posso recitá-lo inteirinho como o Corão. Quem escreveu essa história foi um cadáver, não um escritor. A gente percebe isso pela sua maneira de sofrer com o sol e com o brilho ofuscante das cores e por não ter opinião sobre nada que não seja o sol, o mar e as pedras de antigamente. (Daoud, 2016, p. 113)

O sentimento do narrador traz consigo mais do que o luto pela morte de Moussa. Num determinado momento, Haroun diz que todos são Moussa, todos os árabes são Moussa. A relação estabelecida parte da associação com a história da Argélia e da percepção colonialista francesa sobre os árabes.

Invadida pela França em 1830, a Argélia foi totalmente dominada no início do século XX. Em 1954 começa a Guerra de Independência Argelina que se estenderia até 1962. Liderada pelo movimento da Frente de Libertação Nacional, a guerra teria fim com o tratado de Évian, estabelecendo o processo de descolonização

francesa da África. É o começo da reconstrução da identidade argelina. Os franceses eram chamados de *pied-noirs*, os pés negros.

A verdade é que a Independência fez apenas com que uns e outros trocassem de papel. Nós éramos os fantasmas deste país enquanto os colonos abusavam dele e passeavam nele fazendo o que bem entendessem. E hoje? Pois bem, hoje é o contrário. Eles voltam aqui, às vezes, segurando as mãos de seus descendentes em viagens organizadas para *pied-noirs* ou para os filhos dos nostálgicos, procurando reencontrar uma rua, uma casa ou uma árvore com as suas iniciais gravadas no tronco. (Daoud, 2016, p. 20)

O romance de Daoud tem como cenário a Argélia de 1962, ano da independência, portanto. Entre as suas reflexões sobre a relação Argélia e França, comenta sobre o significado da guerra pela Libertação e a ideia do fim da opressão colonialista francesa:

Ora, do lado de fora, longe daquela praia e da nossa casa, havia justamente uma guerra, a guerra da libertação, que abafava todos os rumores dos outros crimes. Eram os primeiros dias da Independência e os franceses corriam para todos os lados, encurralados entre o mar e a derrota, e as pessoas do seu povo estavam exultantes, se reerguiam, vestidas com seus macacões, saíam de sua sesta sob os rochedos e passavam também a matar. Isso me servia de alibi caso fosse necessário – mas eu sabia, bem fundo de mim mesmo, que não seria. Minha mãe cuidaria de tudo. Além disso, era apenas um francês, que devia estar fugindo da sua própria consciência. No fundo eu me senti aliviado, como se tivesse desabafado, livre dentro do meu próprio corpo, que finalmente deixava de ser destinado à morte. (Daoud, 2016, p. 93)

A liberdade citada por Haroun está associada à morte do francês. Quando ele mata com cinco tiros, Joseph Larquais, é como se restituísse a si mesmo, a liberdade e a vida esquecida com a morte de Moussa. A morte do francês parece complementar a morte do irmão, vinte anos antes. E tudo era justificável e passaria despercebido pela polícia, pois os franceses e argelinos estavam alterados pelo acontecimento da independência. Era a liberdade, a igualdade, a restituição para o tempo roubado, subjugado, perdido. Haroun era agora espelho de Mersault, ambos cometeram crimes semelhantes.

Não, eu realmente nunca cheguei a conhecer esse francês que eu matei. Era gordo e me lembro da camisa xadrez que usava, do paletó de sarja e do cheiro que ele tinha. Foi isso que chegou primeiro aos meus sentidos quando saí, naquela noite, para ver de onde vinha o barulho que nos acordara, eu e mamãe, assustados às duas da manhã. O barulho surdo de uma queda seguido de um silêncio ainda mais barulhento e de um cheiro sujo de medo. Estava tão pálido que isso acabou sendo negativo para ele na escuridão em que tinha se escondido. (Daoud, 2016, p. 96)

Byung-Chun Han em *A crise da narração* aponta-nos uma questão interessante: “A narração se baseia na seleção e na vinculação de acontecimentos. Ela é seletiva. A trajetória narrativa é estreita. Apenas os acontecimentos selecionados são nela incluídos. A vida narrada ou recordada é necessariamente incompleta.” (Han, 2023, p. 29). E é o que faz o narrador de *O caso Mersault*: seleciona pontos que considera relevantes do seu cotidiano, pós-morte de Moussa até culminar com a morte do francês. À morte do francês, junta-se a retomada da identidade de Haroun, que agora estava apartado do fantasma do irmão Moussa, assumia sua condição de desertor do Movimento de Libertação e ainda, libertavam-se a mãe e ele da opressão e da subalternidade dos patrões franceses da mãe, que partiam da Argélia. A mãe, pela primeira vez, ficava feliz com algo. Durante duas décadas, ela vivia também sob a sombra de Moussa, árabe morto e sem um corpo para ser velado. Moussa, a mãe e Haroun eram a família do vigilante e depois a família do árabe assassinado. “Tantas vezes eu tenha tido vontade de matar Moussa depois da sua morte, para me livrar do seu cadáver, para reencontrar a ternura perdida da mãe, para recuperar o meu próprio corpo e os sentidos, para...”. (Daoud, 2016, p. 59)

A liberdade desejada por Haroun é apaziguadora do sentimento em relação ao irmão. É um exílio em si mesmo. Joseph Brodsky em *Sobre o exílio*, especifica a sua natureza:

Creio que a condição chamada exílio precisa de uma explicação mais completa; famosa por sua dor, essa condição também deveria ser conhecida por sua infinitude amortecedora da dor, por sua capacidade de

esquecimento, distanciamento, de indiferença, por seus aterradorez panoramas humanos e inumanos para os quais não temos nenhum critério de medida, a não ser nós mesmos. (Brodsky, 2018, p. 36)

A condição de exílio de Haroun é análoga à morte do irmão e ao assassinato do francês. Era, ele, um árabe a matar o colonizador e por conseguinte, sair do afastamento do mundo, recuperando assim, o fluxo vital, o mundo como espaço amplo de suas ações. Ele deixa de ser um “árabe” – identidade que recusa como metonímia e sustenta a sua particular construção de personalidade.

Árabe. Eu nunca me senti árabe, sabia? É como a negritude, que só existe a partir do olhar do branco. No bairro, no nosso mundo, éramos muçulmanos tínhamos um nome, um rosto e nossos costumes. E ponto final. Eles eram os “estrangeiros”, os roumis que Deus fizera vir até nós para nos testar, mas cujas horas de certo modo, já estavam contadas: um dia ou outro eles partiriam, não havia dúvida alguma quanto a isso. (Daoud, 2016, p. 74)

Aqui, lembramos Edward Said em *Orientalismo – o Oriente como invenção do Ocidente* (2007), ao perceber o Oriente como cultura viva e ancestral que precede o Ocidente, todavia subjugado à ocidentalização dos seus costumes e identidade. São elementos “[...] convertido num símbolo altamente mediado do processo histórico mundial.” (Said, 2007, p. 347). Ora, ao enunciar que nunca se sentiu um “árabe”, Haroun potencializa a discussão de Said: “Desde quando ‘árabe’ é nacionalidade, me diga? Onde está esse país que todo mundo diz ter sido o seu próprio ventre, suas entranhas, mas que não se encontra em lugar nenhum?” (Daoud, 2016, p. 160). Antes de ser um árabe, caracterizado como exótico, uma afronta ao mundo ocidental com sua cultura, costumes e religiões que diferem do cristianismo católico, Haroun é um homem. E tece críticas ao islamismo e suas tradições: “A voz estridente do imã nos alto-falantes, o tapete de oração enrolado debaixo do braço, os minaretes tonitruantes, a mesquita com uma arquitetura aberrante, essa corrida apressada e hipócrita dos fiéis em direção à água, a má-fé, as abluções e a recitação.” (Daoud, 2016, p. 85)

Também Moussa era um homem, mas um árabe assassinado. Ser designado como “árabe”, clichê desenvolvido ao longo dos séculos (já Dante Alighieri, na *Divina Comédia*, coloca os “árabes” no Inferno, em 1300), encontra no século XX o espaço para ser discutido. O estranhamento ocidental é representado em *O caso Mersault* na contraposição e ao mesmo tempo espelhamento que o protagonista faz à personagem de Albert Camus. Para haver o equilíbrio, era necessária a igualdade de ações: uma mãe morta, uma mãe viva; um árabe morto, um árabe vivo; um francês vivo, um francês morto. A política das relações culturais encontra no livro de Daoud o ponto fulcral das discussões: descolonizar é matar (metaforicamente o colonizador, tanto quanto colonizar é matar o colonizado). Matar o francês Joseph é encerrar o exílio imputado por Mersault e por todos os franceses antes dele. Durante o romance, o narrador traz ao leitor a figura de Caim, personagem bíblico condenado ao exílio eterno por ter assassinado o irmão, Abel.

O narrador lembra-nos, ao conversar com o interlocutor, salientando sua opinião sobre *O estrangeiro*, de Camus e a visão construída no seu romance:

O sucesso desse livro ainda é grande, a acreditar no entusiasmo que você demonstra, mas eu lhe repito: para mim, trata-se de uma terrível vigarice. Depois da Independência, quanto mais eu lia os livros do seu herói, mais eu tinha a sensação de dar de cara com o meu rosto no vidro de um salão de festas, em que nem eu nem minha mãe tínhamos sido convidados a entrar. Tudo aconteceu sem a nossa participação. Não há nenhum traço a respeito do nosso luto e do que aconteceu conosco depois. Nadinha, meu amigo! O mundo inteiro assiste eternamente àquela mesma morte sob o sol mas ninguém nunca viu nada, ninguém nos viu quando fomos nos afastando. Poxa vida! Não faltam motivos para ficar com raiva, concorda? Se pelo menos o seu herói se contentasse em se vangloriar do que fez, mas escrever um livro! Havia milhares iguais a ele, naquele tempo, mas foi o alento dele que o levou a cometer um crime perfeito. (Daoud, 2016, p. 79)

A sensação de apagamento sentida por Haroun encontra certo sossego na chegada de Meriem, que pesquisa a morte de Moussa,

Ela é a única mulher que teve a paciência de me amar e de me trazer de volta para a vida. Eu a conheci um pouco antes de 1963, todo mundo estava embalado pelo entusiasmo da pós-independência e eu ainda me lembro dos cabelos incríveis dela, dos seus olhos apaixonados que às vezes ainda me visitam em alguns sonhos persistentes. (Daoud, 2016, p. 83)

Ainda:

Foi principalmente ela que me ajudou a aperfeiçoar a língua do seu herói, e foi ela que me levou a descobrir, ler e reler esse livro que você guarda aí nessa sua pasta como um fetiche. A língua francesa, assim se tornou o instrumento de uma investigação minuciosa e neurótica. Juntos, nós a empregamos como uma lupa na cena do crime. Com minha língua e a boca de Meriem, eu devorei centenas de livros. Parecia que me aproximava dos lugares onde o assassino tinha vivido, que eu segurava pelo paletó enquanto ele embarcava rumo ao nada, que o forçava a se virar, a me olhar e me reconhecer, a falar comigo, a responder para mim, a me levar a sério: ele temia de medo na diante da minha ressurreição, sendo que ela havia dito ao mundo inteiro que eu estava morto em uma praia de Argel. (Daoud, 2016, p. 108)

Podemos perceber nas palavras do narrador os sentimentos que se originam na percepção alinhada ao que Said enuncia acerca do orientalismo. Existe a ideia do apagamento de Haroun, e a premissa da cultura como fonte inesgotável de conhecimento do outro. É através da leitura de tudo o que forma o contexto cultural francês do qual se origina Mersault que ele encontra o espaço de aproximação e poder sobre o assassino de seu irmão. E é o que descortina ao evocar o interlocutor que é leitor e pesquisador de Albert Camus.

O amor não encontra, todavia, espaço na história de Haroun, era como “[...] um animal celeste que me dá medo.” (Daoud, 2016, p. 134). Embora tivesse se apaixonado desde o primeiro momento, também a odiava, pois Meriem estava em busca de um morto e não de um vivo. Por pouco tempo ele deixara de ser a sombra de Moussa, mas ainda era essa figura que vivia entre dois mundos, isto é, de 1942 ao lado do cadáver do irmão e em 1962, a esperar a separação da sua própria existência.

À memória de Meriem junta-se a narração da prisão. Fica claro no discurso do policial que não era errado matar o francês, mas tinha sido um equívoco a data do assassinato. Uma vez que antes da libertação da Argélia era justificável matar um francês.

Certamente desconcertado, ele ficou mudo por um instante, antes de berrar: “Isso muda tudo!”. Ele me fulminava com o olhar. Perguntei o que é que mudava. Ele se pôs a dizer, gaguejando um pouco, que havia uma grande diferença entre matar e fazer a guerra, que nós não éramos assassinos e sim libertadores, que ninguém me dera ordem alguma de matar aquele francês e que eu precisava ter feito isso antes. “Antes do quê?”, perguntei. Antes de 5 de julho. (Daoud, 2016, p. 129)

Nas páginas do romance de Kamel Daoud, outras influências se coadunam à narrativa da morte de Moussa, há um tanto de filosofia, história, da trajetória de Albert Camus e do impacto de *O estrangeiro* na literatura produzida no século XX. Passeiam pelo romance, a ideia de Sísifo, num exercício também intertextual, no qual ele se compara ao mito descrito por Camus em *O mito de Sísifo* (1941), uma das obras que compõem o ciclo alegórico ou ciclo do absurdo³, a diferença é Haroun carrega o cadáver do irmão montanha abaixo para depois subir tudo novamente.

Foi ali que eu tomei consciência de que eu tinha direito à luz da minha presença no mundo – sim e como tinha! – apesar do absurdo da minha situação, que consistia em empurrar um cadáver para o alto do morro antes que ele caísse novamente, e isso incessantemente. (Daoud, 2016, p. 59)

Maurice Blanchot, diz-nos em *O espaço literário* que o escritor escreve para superar a morte. É esse o grande sentido de *O caso Mersault*. Haroun escreve para superar a morte do irmão, o apagamento da sua identidade que representa a própria identidade argelina na colonização francesa. Escreve para revelar

³ O ciclo alegórico da obra de Albert Camus é formado por *Calígula* (1941), *O mito de Sísifo* (1942) e *O estrangeiro* (1942). As obras são definidas como textos do absurdo por representarem situações que se distinguem pela falta de sentido, mas que contemplam os conflitos existenciais dos indivíduos.

que o morto não era apenas um “árabe”, mas um sujeito cuja existência era repleta de significados e sentidos.

Haroun conta a sua história para saber-se vivo, afastando-se do exílio e da morte. Seus companheiros de conversa são “[...] um garçom de origem cabila com corpo de gigante, um surdo-mudo aparentemente tuberculoso, um jovem universitário cético e um velho bebedor de vinho que não tem como provar nada do que diz.” (Daoud, 2016, p. 157). Projeta-se como um duplo do irmão ao assumir a personalidade do filho que ficou e ainda o outro filho do vigilante. E é espelho de Mersault, igualando-se na construção e uma voz narrativa que justifica com suas dúvidas e angústias a morte do francês, esse nomeado, por ser francês, ao contrário de Moussa, o árabe sem nome. E ele escreve o seu próprio livro, a sua própria história. Diz o narrador:

Minha história é útil para você? É tudo o que eu posso lhe dar. É a minha palavra para pegar ou largar. Sou o irmão de Moussa ou o irmão de ninguém. Apenas um mitômano que vou encontrou para preencher os seus cadernos...A escolha é sua, meu amigo. É como a biografia de Deus. Rá-rá. Ninguém jamais esteve com ele, nem mesmo Moussa, e ninguém sabe se sua história é verdadeira ou não. O árabe é o árabe, Deus é Deus. Sem nome, sem iniciais. Macacão azul e céu azul. Dois desconhecidos com suas histórias em uma praia sem fim. Qual delas é a mais verdadeira? É uma questão de foro íntimo. Você decide. (Daoud, 2016, p. 165)

Voltamos à proposição de Ítalo Calvino: por que ler os clássicos? *O caso Mersault* é uma possibilidade de resposta. Ao revisitar a narrativa de Albert Camus, Kamel Daoud reconstrói um importante percurso identitário do oriente. Revela-nos uma outra forma de compreensão dos sujeitos como portadores de uma história e duma voz própria que encontra no tempo contemporâneo as nervuras de um período de apagamento e silêncio. O crime de Mersault não se justifica, o de Haroun é a resposta. O primeiro não vê sentido na sua existência, o segundo procura pela própria existência. Se por um lado Moussa é o árabe morto, Haroun é o herdeiro dessa história, mas com uma visão da

formação de sua cultura e identidade que não está nas páginas do livro de Albert Camus, pois que é a voz de um francês a contar sobre a sua perspectiva uma versão dos fatos.

De fato, um clássico nunca esgota o que tem a dizer e se desdobra e multiplica. Mas, agora respondendo à questão de Haroun sobre a utilidade de sua narrativa: sim é útil, porque o tempo de agora é o da liberdade, de ouvir o subalterno e o ex-colonizado silenciado pela identidade do colonizador. O tempo de agora é o da revisitação e da construção de uma nova forma de compreender a história e os sujeitos, desconstruindo estereótipos e modelos. *O caso Mersault* é um livro repleto de ecos e que gera por si mesmo outras vozes e descentramentos de uma cultura colonizadora e eurocêntrica.

Referências

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BRODSKY, Joseph. **Sobre o exílio**. Tradução de André Bezamat e Denise Bottman. Belo Horizonte: Âyinè, 2018.

CALVINO, Ítalo. **Por que ler os clássicos**. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CAMUS, Albert. **O estrangeiro**. Tradução de Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 2023.

DAOUD, Kamel. **O caso Mersault**. Tradução de Bernardo Ajzenberg. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.

HAN, Byung-Chun. **A crise da narração**. Tradução de Daniel Guilhermino. Rio de Janeiro: Vozes, 2023.

SAID, Edward. **Orientalismo** – o Oriente como invenção do Ocidente. Tradução de Rosaura Einchenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CABO VERDE

A arte pela vida: a escrita da escritora cabo-verdiana Vera Duarte

Joyce Luciane Correia Muzi¹

Eu africana me confesso
Ave de raízes enterradas no vento
Tronco de barbatanas em pétalas
Flor rubra nascida no charco
Gritando em pleno deserto
A canção do mar das ilhas
Vera Duarte no poema *Eu africana me confesso*

Mergulhar na literatura de Vera Duarte é uma possibilidade singular de mergulhar no mais recôndito da vida e da história cabo-verdiana porque pelas lentes de uma mulher, mas ao mesmo tempo, no mais profundo desejo de (nos) conhecermos e (nos) reconhecermos como seres humanos. Sentimos e vivemos as mesmas dores em virtude das injustiças, apesar dos mares que nos separam. Neste texto pretendemos apresentá-la a partir do seu primeiro romance, *A candidata*, de 2003, de modo a provocar nas leitoras e leitores o desejo de conhecer sua escrita em toda sua completude.

I

Parafraseando a doutora Simone Caputo Gomes (2024), a literatura de Vera Duarte precisa sair de Cabo Verde para o mundo. Vera Valentina Benrós de Melo Duarte Lobo de Pina, ou

¹ Doutora em Letras (UEM), professora, pesquisadora e extensionista no Instituto Federal do Paraná, campus Curitiba. E-mail: joyce.muzi@ifpr.edu.br

simplesmente Vera Duarte, nasceu em 1952 em Mindelo, a segunda maior cidade de Cabo Verde, localizada na ilha de São Vicente; seu nome atualmente figura no cânone cabo-verdiano, sendo ela considerada uma das mais importantes (se não a mais) escritoras do país. Muito embora sua escrita seja premiada e reconhecida internacionalmente, tendo recebido inclusive o Prêmio Tchicaya U Tam'si de Poesia Africana (Marrocos, 2001) e o Prêmio Guerra Junqueiro Lusofonia (2021), e venha sendo estudada em várias universidades mundo afora, no Brasil acreditamos que ela ainda circula muito pouco. Apesar dos esforços de algumas pessoas, em particular da já citada professora Simone Caputo Gomes, que há 30 anos se dedica ao estudo e disseminação da literatura da escritora cabo-verdiana, os trabalhos acadêmicos produzidos e publicados em nosso país ainda são poucos².

Recentemente, Vera Duarte esteve no Brasil e foi convidada para ministrar uma aula inaugural na Puc-Rio; nesta ela iniciou afirmando sua opção pela poesia: “Eu venho da poesia. A poesia é meu primeiro chão”³. Apesar de ter publicado muitos livros em prosa, nestes a veia poética sobressaem. Suas frases e escolhas muitas vezes nos causam a impressão de estarmos envolvidas em versos, cuja forma é o menos importante.

Sua biografia nos conta que desde muito cedo começou a escrever poemas quando ainda frequentava a escola Dominical na Igreja do Nazareno. Segundo ela, a falta de incentivo a fez rasgar os primeiros escritos, mas já aos 18 anos começou a acreditar que aqueles textos poderiam circular. Importante citar que sua vida

² Em uma busca simples pela expressão “A candidata Vera Duarte” na base Google Acadêmico (<https://scholar.google.com.br/?hl=pt>), foram encontrados 23 trabalhos, a maioria deles artigos publicados em periódicos, sendo que a entrada mais antiga é de 2006.

³ Aula inaugural ministrada em 25 de março de 2024 disponível no canal da PUC-Rio no Youtube: Literatura de Cabo Verde e a Contemporaneidade - Vera Duarte. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=t-jHzWVfCTk>
Acesso em: 04 abr. 2024.

literária esteve sempre muito relacionada a um ativismo literário-cultural, desde quando ainda era estudante de Direito em Portugal.

Como licenciada em Direito, Vera Duarte se destacou como juíza, chegando ao posto de Ministra de Educação de Ensino Superior, Presidente da Comissão Nacional dos Direitos Humanos e a Cidadania, Conselheira do Presidente da República e Juíza Conselheira do Tribunal Supremo de Justiça. Integrou organizações como o Centro Norte-Sul Conselho d'Europa, a Comissão Internacional de Juristas, a Comissão Africana pelos Direitos Humanos e dos Povos, a Associação de Mulheres Juristas e a Federação Internacional de Mulheres de Carreira Jurídica.

Em relação à sua trajetória como escritora, podemos considerá-la bastante prolífica. Seu percurso na poesia lhe rendeu as seguintes publicações: *Amanhã a madrugada* veio a público em 1993, seguido de *O arquipélago da paixão* (2001), *Preces e súplicas ou os cânticos da desesperança* (2005), *Construindo a utopia: temas e conferências sobre Direitos Humanos* (2007), *Exercícios poéticos* (2010) e *De risos e lágrimas* (2018). Em 2019 e 2020 são lançadas antologias poéticas, respectivamente *A reinvenção do mar* e *Naranjas en el mar*, sendo esta última em edição bilíngue português e espanhol. Seu livro de poesia mais recente foi lançado em 2022 com o título *Urdindo palavras no silêncio dos dias*.

Em prosa o início se deu em 2003 com o romance *A candidata*, seguido do volume de ensaios *Construindo a utopia* (2007), de crônicas *A palavra e os dias* (2013), do romance *A matriarca - uma estória de mestiçagens* (2017), de ensaios *Cabo Verde, um roteiro sentimental: viajando pelas ilhas da sodad, do sol e da morabeza* (2019), de *Contos crepusculares: metamorfoses* (2020), do romance *A Vénus crioula*, do livro de microcontos *Desassossegos e acalantos* (ambos em 2021) e do mais recente *José mãos limpas e outros contos* (2023).

Do mesmo modo, como escritora reconhecida também integra posições importantes, por exemplo, como Membro das Academias Caboverdiana de Letras, de Ciências de Lisboa e Gloriense de Letras.

II

Vera Duarte nasceu numa Cabo Verde ainda colônia mas viveu a independência de seu país, bem como de outras colônias portuguesas. Não é de se estranhar, portanto, que em seus textos, sejam eles poemas, contos, crônicas ou romances, emergem marcas históricas, identitárias e ideológicas ligadas às lutas do seu povo que, apesar de subalternizado, conseguiu se libertar. O que chama atenção é a perspectiva escolhida pela escritora em lançar luz às histórias de luta de sujeitos que não apareciam nos discursos oficiais. No romance *A candidata* (2003), que passaremos a apresentar, o enfoque se dá na participação das meninas e mulheres na luta pela libertação de Cabo Verde.

A candidata é considerada por Juliana Santos (2023) um romance histórico pós-colonial, uma vez que o enredo foi construído com base em um evento verídico a partir de uma perspectiva revisionista. Nele conhecemos, a partir de uma narradora em terceira pessoa, Marina, a personagem principal, que vai viver fatos históricos e inclusive conhecer personagens históricos como é o caso de Amílcar Cabral (1924-1973).

No centro da narrativa temos justamente parte da história do Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC), fundado em 1956 justamente por Cabral, líder do movimento de libertação anticolonial, a quem a escritora dedica o romance. A importância de conhecermos a história da independência de Cabo Verde está justamente no entrelaçamento que a escritora faz entre os fatos que ela viveu de perto e o que ela se permite fabular.

O romance é dividido em 25 capítulos e se inicia com a apresentação de Marina já nas primeiras linhas. Marina é uma moça predestinada – num navio rumo a Portugal para cursar Serviço Social ela deixava para trás anos de muitas descobertas proporcionadas por um tio que acabara de tirar sua própria vida. As lembranças de um primeiro amor também iam com ela, que vivia um misto de sonhos e de saudade.

Protegida pelos pais que querem o melhor para a filha – e o melhor não significa tornar-se esposa e mãe – Marina tem a oportunidade de conhecer outros mundos por meio dos livros emprestados e das histórias contadas pelo tio. Porém esse mesmo tio cometeu contra ela um ato de violência, que a marcaria consideravelmente. Em Mindelo, aparentemente, esta é a única violência que Marina sofrera. O mesmo não se pode dizer de Portugal. Apesar de ter a possibilidade de estar com outros estudantes provenientes de colônias, isto é, em diáspora, Marina era distinguida por seus traços fenotípicos, o que inevitavelmente lhe renderam ataques. E é também neste país que Marina se dá conta finalmente das violências sofridas por ser mulher.

Mas nenhuma dor individual era capaz de se sobressair sobre as dores coletivas; embora tente relutar, Marina acabará sucumbindo ao desejo de se unir à luta em defesa do seu povo e do seu país. A personagem principal vai integrar células clandestinas dentro e fora da universidade, o que a levará ao Partido, para o qual ela contribuirá sobremaneira. Todas as suas ações, planejadas no coletivo, passam a ser fundamentais para sua formação e isso faz com que ela até mesmo negligencie suas necessidades primárias. Por outro lado, será o Partido a auxiliá-la quando ela, grávida, precisa de apoio. Mais uma vez, Marina se desloca para outro país, onde ela receberá tudo de que precisa para seguir estudando e ter sua filha em segurança.

Quando a filha completou 6 meses, ela toma a decisão de regressar à África e unir-se novamente à luta. Em Guiné Conakry a personagem se sente e vive como se estivesse em casa:

Professora num internato para crianças órfãs e traumatizadas de guerra, que depois passou a jardim escola, ela fazia tudo por aqueles meninos a quem não só ensinava o bê-a-bá, como catava piolhos e limpava o ranho do nariz. Ela sabia que de lá eles iriam para a escola-piloto e vivia na emoção de estar a ajudar a preparar um mundo novo através desses futuros homens e mulheres. (Duarte, 2012, p. 51)

Neste trecho podemos perceber o valor que seu trabalho tinha tanto para ela como para as crianças por ela atendidas; Santos argumenta que as escolhas feitas por Marina não são nada aleatórias, à medida que se pode considerar que existiram mulheres fazendo exatamente o mesmo durante aqueles anos:

Por meio dos caminhos percorridos por Marina, evidenciamos que ela seguiu os passos que a maioria dos intelectuais africanos trilharam para entrar na luta por libertação, mostrando que o pacto de verossimilhança foi utilizado para enaltecer o protagonismo das caboverdianas na luta por independência. (Santos, 2023, p. 12)

O que temos não são apenas representações possíveis dentro da “narrativa oficial” sobre a história da independência do arquipélago, mas representações fundamentalmente críticas, com enfoque no protagonismo feminino. Para Santos (2023), mesclam-se o caráter memorialístico e o de crítica, de modo a levar a nós, leitoras e leitores, à reformulação e reinterpretção.

A narrativa segue, portanto, os fatos desde a fundação do Partido em 1956, passando pela luta intensa nos anos de 1960, encerrando-se com a Revolução dos Cravos, em 1974, levando à independência de Cabo Verde, quando Marina regressa às ilhas com a filha e o primeiro amor reencontrado. Nesse momento ela “Fez-se uma profissional competente e empenhou-se entusiasmadamente nos programas de reconstrução nacional, na terra livre e independente” (Duarte, 2012, p. 54). A trajetória de Marina atinge um estágio que pode ser lido como estagnação ou calma, já que o período tenso havia ficado para trás, porém isso a incomodava, ao ponto de ver “sobreviver-se nela essa difícil e vulgar condição de mulher doméstica, esposa e mãe de filhos. Bem entendido, esmerava-se no seu desempenho profissional...” (Duarte, 2012, p. 55).

O trabalho era algo que a realizava e a fazia deixar-se, mais uma vez, em segundo plano; isso se observa quando ela descobre que o marido tinha uma amante. Sua condição de mulher que deveria morrer ao lado do marido em alguma medida a manteve

inerte, quer dizer, não lhe interessava pressionar o marido e colocar o casamento em perigo, por isso ela se manteve calada, mergulhada no trabalho. O que acontece a seguir é que ela acaba sendo alvo de um flerte, o que acaba por retirá-la do estado de inércia, fazendo-a tomar uma decisão.

Marina demonstra sua força e seu desejo de ser uma mulher dona de sua vida e segue seu destino. Somente nos capítulos finais entendemos o porquê do título do romance. Ela é convidada uma primeira vez para ser candidata à presidência de seu país, mas ela acaba recusando o convite. Somente quando o convite chega pela segunda vez ela se sente fortalecida o suficiente para enfrentar o desafio. Ela será candidata à presidência do seu país.

Vera Duarte coloca diante de nossos olhos, por meio de sua literatura, a vida, porque para ela não interessa a arte pela arte, mas “A arte pela vida”⁴. Toda a trajetória da personagem de *A candidata* nos leva a pensar nas milhares de vidas de mulheres que fizeram a história de Cabo Verde – e do nosso próprio país; mulheres anônimas, mulheres jovens, mais velhas, mulheres fortes, mulheres cheias de medo, mas com muito mais coragem de lutar por seus ideais que, por serem coletivos, não podem ser ignorados.

De algum modo, no romance é possível sentir os versos de “Eu africana me confesso” que abrem este texto. O sentimento de pertencimento a uma causa, a um país, a uma terra perpassa a trajetória de Marina e da própria escritora. Apesar da secura da terra, do ar, dos corações dos homens que fazem as guerras, as mulheres sobrevivem como flores ainda que rubras no deserto e tiram forças para gritar e para escrever aquilo que precisa ser dito.

III

O trabalho com a arte literária na educação básica tem sido um desafio cada vez mais intenso, tendo em vista que os/as

⁴Ver nota anterior.

estudantes atualmente têm à disposição uma gama infindável de opções de entretenimento via internet. Nesse sentido, pensar em estratégias atrativas para aproximá-los/as de textos importantes e interessantes para sua formação se faz cada vez mais indispensável. Além disso, partimos da perspectiva de Antonio Candido (2011) quando consideramos que oferecer-lhes livros, independente do gênero literário e independente da nacionalidade ou gênero do/a escritor/a, é fazer cumprir-se o direito que todos e todas têm à literatura.

Este objeto construído, ainda nos termos de Cândido (2011), nos leva a lugares inimagináveis, ainda mais se se trata de um livro escrito por uma pessoa estrangeira, sobre um país sobre o qual ouvimos falar muito pouco; abre-se um leque de possibilidades bastante curioso e promissor. No caso de *A candidata*, nossos/as estudantes estarão diante de uma narrativa que, apesar de relativamente curta, conta a história de uma nação, nação sobre a qual pouco ou quase nada conhecemos. Assim, o romance de Vera Duarte poderá ser explorado tanto em sua perspectiva histórica quanto social – qual a situação das mulheres em Cabo Verde durante a luta pela libertação? E qual a situação das mulheres nos anos posteriores? Em relação a este tema, em que se assemelha ao nosso país? Por que as pessoas precisavam sair de Cabo Verde e das outras colônias para estudar? Por que a independência das colônias africanas só aconteceu no século XX? Como é viver em Cabo Verde atualmente?

Como uma forma de aproximar ainda mais os/as estudantes, seria interessante fazê-los/as refletirem sobre a língua – se eles/as identificam diferenças significativas. E nesse ponto poderiam ser apresentados também textos em crioulo cabo-verdiano, língua nacional de Cabo Verde. Além disso, esta seria uma ótima oportunidade de falar de outros países que têm a língua portuguesa como oficial. Enfim, acreditamos que estas breves sugestões podem motivar a leitura de outros textos de Vera Duarte, assim como de outras escritoras e escritores africanos de língua portuguesa.

Referências

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. p. 171-193.

DUARTE, Vera. **A candidata**. Belo Horizonte: Nandyala, 2012.

GOMES, Simone Caputo. Amanhã amadrigada 30 anos: A literatura de Vera Duarte de Cabo Verde para o mundo. **Itinerários**, Araraquara, n. 58, p. 259-270, jan./jun. 2024.

SANTOS, Juliana Felicidade Teixeira dos. **A candidata, de Vera Duarte**: a história de Cabo Verde relida pela ficção feminina. 83f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Faculdade de Formação de Professores. São Gonçalo-RJ, 2023.

CAMARÕES

As impacientes, de Djaïli Amadou Amal

Regiane Rafaela Roda¹

A autora

Djaïli Amadou Amal nasceu em 1975, em Maroua, ao norte de Camarões. Pertencente ao povo fulani², que originalmente eram pastores nômades de fé islâmica, Djaïli é filha de pai camaronês e mãe egípcia. Militante feminista, ela é fundadora e diretora do Femmes de Sahel que combate a violência contra a mulher e dedica-se à luta para dar voz às mulheres vítimas de todo tipo de agressão física, psicológica, patrimonial, moral ou sexual, utilizando, principalmente, a Literatura como veículo de seu ativismo. E, justamente, por essa razão, a imprensa de seu país a denominou “la voix des sans-voix”, ou seja, “a voz das sem voz”.

Ela recebeu de Paul Biya, Chefe de Estado camaronês a Ordre National de la Valeur (Ordem Nacional de Valor), em reconhecimento pela importância de suas lutas e pela força de sua literatura. Em 2017, foi eleita para o Conselho de Administração da Sociedade Civil dos Direitos dos Autores de Literatura e das

¹ Doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). Professora EBTT de Língua Portuguesa e Inglesa do Instituto Federal de Mato Grosso do Sul, campus Corumbá. E-mail: regiane.roda@ifms.edu.br

² De acordo com as notas da edição, os fulani “em francês chamados de peul, são um grupo étnico que compreende várias populações espalhadas pela África ocidental e central, incluindo o extremo norte da República dos Camarões, onde se passa a história. Falam o idioma fula, praticam o islamismo e habitam o Sahel, a região de transição entre o Saara e as savanas. Tradicionalmente são nômades, porém hoje muitas famílias fulani trocaram o nomadismo pelos centros urbanos, onde atuam como comerciantes.” (Amal, 2022, p. 215).

Artes Dramáticas. Em 2022, foi laureada com o título Doutora Honoris Causa pela Universidade de Sorbonne Nouvelle em distinção por seu trabalho literário e sua defesa pelos direitos das mulheres. Ao receber o prêmio declarou que o dedicava “a todas as mulheres do mundo, particularmente àquelas que são vítimas de discriminação e violência em razão do gênero.”³ Além destes, Djaïli Amadou Amal recebeu inúmeros prêmios e indicações por distinção pessoal e também literária em países francófonos, em países europeus e também em sua terra natal. Empenhada em levar educação e literatura ao seu povo, fundou em Maroua, a Biblioteca Djaïli Amadou Amal em janeiro de 2024. Atualmente, a autora é embaixadora da Unicef em Camarões.

Dentre suas demais obras, *Walaande: l'art de partager un mari* (2010); *Mistiriijo: la mangeuse d'âmes* (2013) e *Coeur du Sahel* (2022); a obra *As impacientes*, de 2020, publicada originalmente como *Munyal: les armes de la patience*, em 2017, depois lançada na França com o título de *Les impatientes*, recebeu o prêmio Goncourt des Lycéens, além de fazer parte do currículo escolar de ensino secundário em Camarões e ter sido traduzida para vinte idiomas, integralizando mais de 250 mil exemplares vendidos.

As impacientes sem voz pela voz de Djaïli

Munyal!

Paciência!

A súplica dirigida a todos, mas preferencialmente às mulheres, pede que seja esta a base de todo o comportamento, no casamento e na vida, e que sirva também para que se meça o valor de cada indivíduo diante das adversidades. Ter paciência mesmo que seja

³ “dedié cette distinction à toutes les femmes du monde, em particulier à celles victimes de discrimination et violence dues à leur genre.” CAMEROUNWEB.LIVE. Reconnaissance: Djaïli Amadou Amal à la Sorbonne. CamerounWeb, 30 novembro 2022. Disponível em: <https://www.camerounweb.live/CameroonHomePage/NewsArchive/Reconnaissance-Dja-li-Amadou-Amal-la-Sorbonne-697055>. Acesso em 02 abr. 2024.

impossível! Mesmo que esteja humanamente além das forças daquela que é agredida, usada, violada e silenciada. Segundo o provérbio árabe que inicia o capítulo “Ramla”, “a paciência de um coração é proporcional à sua grandeza.” (Amal, 2020, p. 13)

A obra de Djaili nos alcança com tamanha sensibilidade que é impossível não sentir a revolta de suas protagonistas. Instigadas a serem pacientes, suas vozes ecoam pelas linhas como sussurros aos gritos, mesmo quando suas bocas são tapadas pelo marido abusador, ou pelos pais e tios emocionalmente distantes e senhores da razão, ou ainda, pasmem, pelas outras mulheres mais velhas da família que reproduzem o que ouviram a vida toda: Munyal!

Estar diante de uma obra como *As impacientes* exige que também assim nos tornemos: impacientes. Não é possível esperar que a luta nasça no interior das comunidades, é preciso dar visibilidade, chamar às falas, evocar um senso de sororidade universal que atravesse fronteiras, mescle culturas e torne de todas o sofrimento de milhares.

Contribui para esse sentimento o estilo cirúrgico da autora. Suas sentenças são curtas e diretas. A transmissão da dor, do inconformismo, do desespero, da angústia e da desilusão nos perpassa como ferro em brasa, rompendo tendões e músculos, abrindo o peito às feridas de Ramla, Hindou e Safira.

As três protagonistas são as representantes da cultura à qual a autora também pertence: a fulani. Moradoras de Maroua, terra natal de Djaili, Ramla e Hindou são meio-irmãs. Prometidas e entregues a maridos que não escolheram, elas precisam pacientemente aguentar todos os maus tratos, enquanto abandonam seus sonhos e sua juventude. Já Safira é uma mulher de trinta e cinco anos, casada há vinte com um marido que havia se mantido monogâmico por esse período até decidir que precisava de uma esposa mais jovem.

A narrativa, pois, trata de nos conduzir pelos meandros dos pensamentos mais recônditos das três, desvelando pouco a pouco as instâncias de suas vidas e nos apresentando a toda sorte de violências. Impacientes para tomar as rédeas de suas

vidas, Ramla, Hindou e Safira, representam mulheres que não aceitam as imposições externas e buscam emergir de um mundo que as oprime.

Ramla é uma adolescente de dezessete anos que sonha em seguir carreira como farmacêutica. Conseguiu com muita insistência se manter na escola e terminar os estudos. No entanto, o sonho de fazer faculdade e de se casar com o homem que amava é interrompido por uma decisão de seu pai. Um homem de cinquenta anos, rico e poderoso, havia notado Ramla em um desfile escolar e decidira que ela deveria ser sua segunda esposa.

A narrativa dos preparativos para o casamento, da lista de exortações do pai e dos tios sobre como deveria se comportar é permeada pela revolta de Ramla: “Até o último momento, ingenuamente, esperei que um milagre me pouparia dessa provação. Uma raiva impotente e muda me sufoca. Vontade e quebrar tudo, de gritar, de berrar.” (Amal, 2022, p. 18). Acompanhamos em expectativa, ao lado de Ramla, que algum milagre aconteça. No entanto, ela é conduzida por todas as etapas da cerimônia, ouvindo que precisa ter paciência.

A narrativa então abre espaço para conhecermos mais sobre a jovem e a configuração de sua família. Com quatro esposas e trinta filhos, o pai de Ramla conduz a família ao lado de seus irmãos em sua concessão⁴. A jovem menciona que ela é filha da família e não apenas de seu pai e, por isso, também seus tios podem dispor de sua vida, tomar decisões por ela, dar-lhe autorização ou proibir-lhe de fazer algo. Após a cerimônia do casamento, uma espécie de oração de Ramla é dirigida a seus pais.

Primeiro ao pai, Alhadji Boubakari, acusando-o de não ouvi-la, de obrigá-la a um casamento para o qual não dera seu

⁴ De acordo com as notas da edição, uma concessão “é um terreno que contém casas de diversas funções, na maioria das vezes correspondendo ao habitat e uma família estendida, com parentes de segundo e terceiro grau com uma ou mais unidades familiares, por vezes polígamas, de acordo com a região, às quais podem se juntar outras pessoas como trabalhadores domésticos.” (Amal, 2022, p. 215-216)

consentimento e de usá-la para seus interesses gananciosos. No entanto, no silêncio de seu desespero, admite que não consegue sentir raiva dele: “para o meu maior azar, sou uma mulher” (Amal, 2022, p. 66). Em seguida, à mãe, Dadiyel, para a qual se volta com o maior de todos os conflitos ao confessar que a ama e a odeia ao mesmo tempo. Suas palavras à mãe revelam a profundidade dolorosa de uma imensa angústia. Ao conhecer como todas as mulheres da família vivem, é possível compreender porque essa dualidade se instaura. “Sinto raiva de você. É claro que me ama! Mas me amou errado. Não foi capaz de me compreender nem de me defender. Não ouviu meu grito de desespero. Você me abandonou. Mas continua sendo minha mãe. A pessoa que mais amo no mundo.” (Amal, 2022, p. 67)

É tocante e de vívida emoção como os dois sentimentos são traduzidos por Djaili nas palavras de Ramla. Palavras que entreouvimos de sua mente, jamais ditas em alto e bom som, mas sufocadas em seu peito. A relação com a mãe, acusada de amá-la errado, é baseada em medo e angústia. Todas as crises devem ser silenciadas. Nenhuma das outras coesposas deve sequer imaginar que há algum problema. O pai acusa a mãe de haver educado seus filhos de maneira errada e de ser a culpada, caso algum deles se afaste do pulaaku⁵. O silêncio de Ramla que se segue até o final da cerimônia é a expressão máxima de sua dor e desilusão. Mas é também a forma que havia encontrado para proteger sua mãe. Acompanhada pelas lágrimas durante todo o trajeto até a casa do marido, Ramla ainda se debate com vontade de gritar. “Salvem-me, eu suplico, estão roubando minha alegria e minha juventude! [...] Salvem-me, antes que eu me torne para sempre uma dessas sombras escondidas dentro de uma concessão.” (Amal, 2022, p. 71). Infelizmente, ninguém poderá ou irá salvá-la.

⁵ De acordo com as notas da edição, “pulaaku é o código de honra fulani que está na base de sua personalidade étnica. Pulaaku designa o modo de ser, de pensar e de se comportar considerado como identificador e ideal. É mais estético do que moral por natureza.” (Amal, 2022, p. 215).

Resta de sua dor a percepção dos sonhos sendo desfeitos e o medo atroz de se tornar uma sombra. Ela, que havia estudado para buscar um futuro diferente daquele pré-determinado pela família, era arrastada para cumprir um dever para o qual não estava nem preparada nem seguia de bom grado.

Logo depois, acompanhando sua vida como a segunda esposa, Ramla ainda não tem voz. Ela fala quando é interpelada. Apenas quando uma tragédia acontece, ouvimos Ramla anunciar a dor que carregava em seu peito, obrigando Safira a perceber que tinha na jovem uma igual. Mas já era tarde. Se ninguém poderia salvá-la, a própria Ramla precisaria reunir forças para fazer isso por si mesma. Dessa forma, a paciência de Ramla em aguentar tantas acusações e armadilhas, dores e opressões, surge da força de vontade de mudança. Arriscando seu nome, sua família e a posição de sua própria mãe, Ramla toma uma decisão à qual não poderia jamais voltar atrás. Assim, sua liberdade e rebeldia, pacientemente construída e silenciosamente protegida, instaura seu renascimento com mais força e coragem e, determinada, liberta-se para fazer a diferença para si e para outras mulheres.

Hindou é um pouco mais jovem do que sua irmã, Ramla. Também filha de Alhadji Boubakari, sua mãe é Amraou. Ela foi entregue para ser esposa do primo Moubarak, um jovem alcoólatra e viciado em drogas. Em confissão à irmã, na véspera do casamento, conta que sente medo do noivo por causa da tentativa deste de beijá-la à força e de tê-lo rejeitado. Acreditando que ele buscava vingança, tenta de todas as maneiras livrar-se do casamento, mas nenhuma delas dá resultado.

A narrativa dos sofrimentos de Hindou é opressiva. Sua dor é partilhada em sequências de humilhações e violências desde a noite de núpcias. Violento e instável, Moubarak a estupra. E mesmo diante das lacerações e do sangue de Hindou, nenhum membro da família permanece ao seu lado. Pelo contrário, uma das tias acusa a jovem de ter gritado demais e envergonhado sua família durante a festa, uma vez que todos puderam ouvi-la quando a intimidade do casal deveria ser particular e em silêncio.

A partir daí, seguem-se dias de constantes ataques do marido, permeados de conselhos vindos das mulheres para que seja paciente, para que seja submissa, para que não dê motivos para que Moubarak a corrija. Mais uma vez repreendida por familiares, Hindou explode: “Eu não quero mais ter paciência! – gritei aos prantos. – Não aguento mais. Estou cansada de aguentar, tentei suportar, mas não é mais possível. Não quero mais ouvir paciência. Nunca mais me diga munyal! Nunca mais essa palavra!” (Amal, 2020, p. 122-123).

O grito de Hindou, seu descontrole e seu desespero atingem o auge quando em pânico e com medo de ser novamente espancada, a jovem não consegue acender o fogo para preparar uma refeição para o marido. Novamente agredida, Hindou perde-se em si mesma. A violência conjugal, vista como natural por todos da família, transforma a jovem alegre em uma casca sem esperança. Nem mesmo o nascimento de sua filha, dá a Hindou forças para suportar a violência que a atinge, vinda de todos os lados. Cercada pelos conselhos das mulheres de que deveria suportar a dor e obrigada ao silêncio e à desolação, ela acredita que não pode confiar em mais ninguém. Aos poucos, deixa de confiar em si mesma e passa a ouvir vozes. Sua própria voz é trancada dentro do seu ser, enquanto as vozes ilusórias da perda de sua essência ecoam entre as paredes da concessão da família. São as vozes de todos em constante repetição que ouve, instigando-a a ser paciente “Munyal, munyal! Paciência! Vocês não estão ouvindo? Eu não estou louca!” (Amal, 2020, p. 133). O espaço do “não dito, da hipocrisia e da desconfiança” (Amal, 2020, p. 113) dominam Hindou e a levam à loucura.

“Eu existo sem existir.” (Amal, 2020, p. 132) é a sentença da própria Hindou diante do sofrimento e da dor. Como ela, tantas mulheres ainda padecem do mal do esquecimento, do apagamento de suas vidas e se tornam sombras escondidas da sociedade. Sua voz silenciada, trancada dentro de seu corpo, clama a justiça de um mundo em que as mulheres não sejam violadas ou oprimidas.

Safira é a terceira protagonista. A terceira mulher a encontrar, pela voz de Djaili, a expressão de sua angústia ao ver, após vinte anos de casamento, seu marido se casar com uma esposa de dezessete. Mesmo antes de ter encontrado Ramla frente a frente, Safira decide que precisa se livrar da jovem. “Paciência, munyal, Safira! Lembre-se de que ninguém deve desconfiar de seu rancor. Ninguém deve saber de sua tristeza, de sua raiva ou de seu ódio.” (Amal, 2020, p. 137), ela diz para si mesma.

Com trinta e cinco anos, considerada bonita, Safira, entretanto, sente-se velha. A chegada da nova coesposa transforma seus dias. Instalada como esposa sem nenhuma outra para dividir o marido por vinte anos, ela não consegue aceitar que esteja sendo posta de lado. Aos poucos, vemos ser construída uma mulher absolutamente fragilizada pela dor, mas fortalecida pela raiva e capaz de muitas atrocidades. Sem limites, Safira contrata feitiçeiros, suborna empregados, cria armadilhas perigosas e forja roubos com a intenção de fazer seu marido perder a paciência com Ramla e expulsá-la. Em contrapartida, transforma-se na melhor esposa que Alhadji Issa poderia desejar e o cobre de carinhos e atenção.

Durante seu walaande, o período que lhe cabe cuidar do marido e estar mais próxima dele, Safira constrói um universo regado a perfumes e tecidos finos, comidas saborosas e momentos de paz e, ao mesmo tempo em que seduz seu marido, destila desconfiança em seus ouvidos contra a jovem coesposa. Suas intrigas envolvem seus familiares e os agregados da concessão. Todos são colocados a seu serviço com a intenção de fazer com que Ramla seja repudiada.

Seus atos impensados, no entanto, acabam por levar a situação ao limite e uma tragédia acontece. Alhadji Issa ameaça matar Ramla, acreditando que ela o traía. A jovem jura pelo Corão, o livro sagrado, não ser adúltera, mas, apavorada com os gritos e ameaças, ela sofre um aborto. Safira, postada ao lado da cama de Ramla no hospital, ouve da jovem a confissão mais pura de seu coração. Irmanadas, elas compreendem as dores de ser

mulher. O medo da rejeição, da solidão e da fome; a angústia de ser preterida após dedicar a vida ao homem que amava, a sensação de ser trocada por uma mulher mais jovem e o sofrimento da própria Ramla, fazem Safira sentir o mais terrível e profundo remorso.

A construção do compromisso de honestidade e sinceridade das duas e da instituição do segredo dos sentimentos de Ramla, atingem Safira e vemos novamente sua transformação. Ramla também conta que sabia de tudo o que Safira estava fazendo e esta confessa que não a odiava pessoalmente, apenas à esposa de seu marido. Reconhecidamente vítimas, nasce em ambas a cumplicidade oriunda de uma história de dores e aflições compartilhadas.

Com maestria, a escrita de Djäili Amadou Amal nos transporta para a vida de três mulheres especiais, três faces inesquecíveis. A leitura é fluida e contrastante quando em comparação com o impacto da narrativa, tornando *As impacientes* uma leitura obrigatória para a compreensão da extensão das violências sofridas pelas mulheres africanas, descritas pela autora e representadas nas vivências de Ramla, Hindou e Safira. A força de suas almas é a resposta à opressão de sua sociedade. Em Ramla, sua revolta e paciência encontram respaldo no desejo de realizar seu sonho e ser feliz; em Hindou, sua dor e desamparo apenas lhe permitem que sua liberdade seja uma fuga da realidade; em Safira, a luta pela permanência e pela sobrevivência a impelem a tudo fazer para continuar a ser a senhora de sua casa.

No entanto, é ilusório pensar que é possível resumir em tão poucas palavras a complexidade do universo dessas mulheres. Sua força reside justamente no poder de Djäili de concentrar tamanha expressão em sequências de diálogos permeados com os pensamentos das protagonistas. Lemos sobre suas angústias e encontramos seus familiares alheios a elas. Acompanhamos as violências mais sórdidas e seguimos em choque a passividade daqueles ao redor. Diante de suas dores, todos pedem com uma

só voz: Munyal! Enquanto elas mesmas ainda resistem e lutam impacientes.

Em sala de aula

Dentro de uma perspectiva pedagógica, a obra se coloca como um imenso repertório de possibilidades. Com uma narrativa de leitura dinâmica e ágil, a obra *As impacientes* se insere num contexto de discussão de amplas vertentes.

O papel da mulher nas sociedades africanas, silenciadas em suas culturas e depois pela colonização europeia abre espaço para a construção de uma comparação em diferentes níveis e, pensando na atualidade, é possível explorar o entendimento do papel da mulher em nossa própria sociedade com suas conquistas e seus desafios.

Também é possível pensar num trabalho de resgate das mulheres, antes apagadas pela história, com a criação de um mural que as apresente. A pesquisa pode auxiliar a dar voz àquelas esquecidas por uma sociedade que privilegiou as conquistas masculinas em detrimento das femininas. Além disso, segue-se a essa ideia, a busca pelas histórias familiares das avós, das tias, das mães de alunos e alunas em uma reconstrução do entendimento do papel de cada uma delas para a construção da família. A escrita de suas histórias daria visibilidade também à noção de pertencimento e reconhecimento de si no outro, o entendimento da herança das lutas travadas por mulheres em diversos momentos históricos aliado ao entendimento de sua própria história a partir da recolha das vivências de suas antepassadas.

Outra sugestão versa sobre a reflexão do trabalho invisível das mulheres em sociedades extremamente patriarcais, nas quais, mães, esposas e filhas têm suas vidas decididas pelos homens, tal como na obra de Djaili. Ainda de acordo com a construção do convívio do núcleo familiar, é importante verificar e discutir as relações que se estabelecem entre os membros da família e as relações instáveis baseadas em códigos morais estritos e específicos das culturas em

estudo. Nesse sentido, é importante considerar qual o olhar que se impõe sobre estas culturas e compreender de que ponto se parte para analisar as diferenças entre elas.

Sempre diante de um olhar crítico, a obra permite as discussões e debates sobre o papel da mulher nas mais diversas sociedades, de que maneira é possível superar a violência e como combatê-la, as formas como hoje é possível punir os agressores, proteger e zelar por aquelas que se encontram ameaçadas.

Nesse sentido, olhamos não apenas para as mulheres de África, mas, como a própria Djaïli Amadou Amal assim se posicionou, olhamos para “todas aquelas que são vítimas de discriminação e violência em razão do gênero” na busca por uma sociedade mais humana e mais igual.

Referências

AMAL, Djaïli Amadou. **As impacientes**. Tradução de Juçara Valentino. Rio de Janeiro: Imã Editorial, 2022.

AMAL, Djaïli Amadou. **Femmes du Sahel**: Qui est Djaïli Amadou Amal? Galerie: Distinction. Djaïli, [s.d]. Disponível em: <https://djailiamadouamal.com/distinctions/>. Acesso em: 05 abr. 2024.

CAMEROUNWEB.LIVE. **Célébrités du Cameroun**: Djaïli Amadou Amal. Biographie. CamerounWeb, [s.d]. Disponível em <https://www.camerounweb.live/person/Dja-li-Amadou-Amal-3118>. Acesso em: 02 abr. 2024.

CAMEROUNWEB.LIVE. **Reconnaissance**: Djaïli Amadou Amal à la Sorbonne. CamerounWeb, 30 novembro 2022. Disponível em: <https://www.camerounweb.live/CameroonHomePage/NewsArchive/Reconnaissance-Dja-li-Amadou-Amal-la-Sorbonne-697055>. Acesso em: 02 abr. 2024.

FEMMES DU SAHEL. **La Bibliothèque Djaïli Amadou Amal à Maroua**. Femmes du Sahel, 18 janeiro 2024. Disponível em: https://femmesdusahel.org/?&realblog_id=22. Acesso em: 05 abr. 2024.

COSTA DO MARFIM

Conflitos e vivências em *Aya de Yopougon*

Caroline de Moraes¹

A obra literária *Aya de Yopougon* escrita em quadrinhos é a primeira produção da autora Marguerite Aboutet neste formato, tendo o primeiro volume publicado no Brasil em 2009. De acordo com o paratexto das orelhas: “A série Aya foi sua estreia no mercado editorial, com enorme sucesso – o primeiro volume ganhou o prêmio de melhor álbum de estreia no Festival Internacional de HQ de Angoulême. Publicou também as séries *Akissi*, *Commissaire Kouamé Bienvenue* e *Terre gatée*” (Aboutet, 2022b). Em francês, uma versão da narrativa em animação passou pelos cinemas, utilizando-se das mesmas ilustrações da obra literária e com direção assinada pela autora, Marguerite Aboutet.

Para entender a obra literária é preciso conhecer um pouco sobre a sua criadora. No ano de 1971 nasceu Marguerite Aboutet em Abidjan, uma das maiores cidades da Costa do Marfim e também é o local em que se passa a história de Aya. Essa aproximação com o lugar da narrativa traz mais personalidade ao texto de Aboutet (2020, 2021, 2022a, 2022b). Enviada pelos pais, na fase da adolescência, Marguerite Aboutet viveu em Paris com o seu irmão mais velho na casa de uma parente. Nessa situação, desenvolveu a escrita e viveu em muitas situações de atividades profissionais, aprendendo com as (a)diversidades da vida.

¹ Doutora em Letras (UCS). Professora EBTT do Instituto Federal do Rio Grande do Sul (IFRS) – Campus Farroupilha. Integrante do Grupo de Pesquisa: “Pesquisas em Educação, Sociedade e Trabalho” (CNPq/IFRS) E-mail: caroline.morais@farroupilha.ifrs.edu.br

Aya de Yopougon tem as imagens assinadas por Clément Oubrerie, destacando no paratexto das orelhas que a composição é formada por “[...] cores fortes e traços sutis, com um toque de realismo [...]” (Abouet, 2020). As ilustrações são responsáveis por dar vida para a narrativa, apresentando as características e paisagens do país africano. *Aya de Yopougon* é o primeiro livro em quadrinhos ilustrado por Clément Oubrerie, que tem em seu currículo a ilustração de outras obras juvenis. Além disso, o desenhista também trabalha com animação, produzindo longa-metragem e envolvendo-se com as demandas da arte e da literatura.

A narrativa completa de *Aya de Yopougon* conta com três volumes, que apresentam continuidade da história de Aya e suas duas amigas, Adjoua e Bintou. O primeiro volume está construído em 96 páginas que abordam a sociedade africana pós-colonial indicando os temas pertinentes das pessoas jovens, como os desentendimentos amorosos, a gravidez, as decisões e os anseios vividos nesta fase da vida (Abouet, 2020). O segundo volume tem 106 páginas e conta os conflitos de ter um casamento arranjado, as obrigações com filho recém-nascido, a preocupação com a leitura e a escrita, os conceitos de beleza, a ausência de condições financeiras, essas são temáticas que perpetuam na vida dos jovens de Yopougon (Abouet, 2022a). O terceiro volume faz o fechamento da narrativa contando com 127 páginas para o encaminhamento final da trama, em que Aya descobre sobre a traição de seu pai, que tem outros dois filhos. Neste encerramento, observa-se o prosseguimento da vida dos personagens de acordo com as atitudes tomadas, aproximando a agitação dos jovens de Yopougon com as inquietações da juventude de qualquer outro país (Abouet, 2022b).

Os três volumes da narrativa são construídos com base no mesmo padrão gráfico, a capa é formada pela imagem de Aya centralizada e em destaque, tendo ao fundo Yopougon em diferentes circunstâncias e momentos do dia, com a vida ocorrendo normalmente, registrando pessoas, estabelecimentos comerciais, prédios, entre outros. Ao final de cada volume, o leitor

encontra o paratexto “O bônus marfinense”, em que são apresentadas informações sobre a linguagem, a culinária, a cultura, os costumes e outros aspectos da localidade. Esse paratexto é relevante por prestigiar as particularidades africanas, valorizando a singularidade da cultura.

Apenas no primeiro volume está veiculado o paratexto do prefácio, assinado por Anna Gavalda, que traz uma imagem do *secouez-vous* e seus jovens. O texto de Gavalda (2020) está construído em duas páginas, com uma linguagem simples, direta e voltada para o público jovem, ao mesmo tempo em que retrata a preciosidade da obra *Aya de Yopougon*, desmistifica a África com suas mazelas, trazendo uma nova visão. De acordo com a prefaciadora,

[...] Todas essas caixas de Pandora que estão sempre comentando a África, esmagando-nos com números monstruosos, tristes estatísticas e repetidos golpes de Estado. A África não é só isso e inclusive, segure-se bem, sim, sim, garanto que sim, claro que sim, estou dizendo, é bem o contrário. Exatamente o contrário. A África são as garotas bonitas e espertas que se divertem à noite [...], enquanto outras ficam em casa para se tornarem médicas [...]. (Gavalda, 2020, prefácio)

A prefaciadora registra como o país africano é vivido pelos jovens, mostrando um lado da África não tão comentado no cenário mundial. A contracapa dos três volumes recupera uma cena com dois quadrinhos pertencentes à narrativa, traz um título e um texto adicional. No primeiro volume o título “Prêmio de melhor álbum de estreia no Festival Internacional de HQ de Angoulême em 2006” faz a abertura da contracapa. A cena registrada em quadrinhos neste paratexto apresenta uma crítica em que Aya diz para suas duas amigas que não quer acabar na série C: “Cabelo, Costura e Caça ao marido”, por conseguinte, apontando uma ruptura com os padrões tradicionais. No texto que acompanha a contracapa, salienta-se a vivacidade da juventude africana, ao inferir que “[...] o que chama a atenção são as confusões de três amigas, Aya, Bintou e Adjoua, que vivem os mesmos dilemas de tantas outras jovens de sua geração: garotos,

festas e dúvidas sobre futuro.” (Abouet, 2020, contracapa). Esse texto reforça a identidade da autora com o local da narrativa (Yop City, como chamam o bairro de Yopougon) e também indica a leitura da receita da sopa de amendoim que está em outro paratexto no final da obra. Dessa maneira, observa-se que a construção do primeiro volume ocorre de forma planejada para conduzir o leitor em seu percurso de leitura.

A contracapa do segundo volume está com o título “Ser jovem na África da década de 70” e acompanha a cena em que o bebê de Adjoua é o tema da discussão familiar para que Mamadou assuma a paternidade da criança, registrando um dos problemas vividos pelos jovens da narrativa literária. Além disso, o texto da contracapa traz informações sobre os conflitos enfrentados pelas três amigas, tendo o fechamento voltado para o público de mesma vivência: “[...] Em Yop City, nem os problemas, nem a falta de perspectiva, nem a desigualdade impedem os jovens de se divertir e sonhar com um mundo melhor.” (Abouet, 2022a, contracapa)

O terceiro volume possui contracapa com a mesma estrutura dos outros dois. Nesse caso, o título do paratexto é “A África é aqui” e tem a cena em que Aya conversa com sua mãe sobre a traição de seu pai, em que a filha não aceita que sua mãe não tome atitudes quanto ao adultério. Nesse contexto, observa-se não somente o tema da traição, mas também aspectos do machismo e da submissão feminina. No texto da contracapa deste volume, ressalta-se o papel masculino em suas ações envolvendo casamento e aspectos financeiros e o papel feminino permeado pelo concurso de Miss Yopougon:

[...] Mas a África não é mais a mesma. Se os comentários sobre a moralidade e a virtude das moças correm soltos, tradições locais cedem espaço à modernidade, enquanto velhos e jovens se envolvem em conflitos de gerações e meninas e mulheres desafiam o machismo institucionalizado. Esta bem-humorada HQ se passa na Costa do Marfim de finais do século XX, mas poderia muito bem ser... no Brasil de hoje. (Abouet, 2022b, contracapa)

Diante do exposto, identifica-se que os três volumes são construídos de modo padronizado, entretanto carregam particularidades de cada parte da narrativa. Os elementos paratextuais estão direcionados para conquistar o leitor jovem e aproximar a Costa do Marfim e o Brasil, prestigiando a literatura africana no nosso país. Por conseguinte, compreende-se que ao ler as informações que estão ao redor da narrativa, o leitor pode se sentir motivado para fazer a leitura do material completo, isto é, os três volumes, realçando que ao final de cada um há um encaminhamento para a continuidade da história.

A obra literária tem uma versão completa com os três volumes em um único exemplar destinado ao Programa Nacional do Livro e do Material Didático (PNLD), no segmento Literário. A narrativa de Marguerite Abouet é uma das selecionadas para o acervo número 12, da Edição do PNLD 2021, voltada para os estudantes do ensino médio (Brasil, 2021). A escolha dessa narrativa já ocorreu anteriormente, em 2012, quando o programa do livro era nomeado de Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE). Nessa ocasião a obra foi destinada à Educação de Jovens e Adultos (categoria 4), integrando o acervo 1.

O material distribuído nas escolas em 2023, referente à edição de 2021, apresenta o mesmo prefácio veiculado no primeiro volume, assinado pela escritora francesa Anna Gavalda. A estrutura da obra tem ao final de cada parte “O bônus marfinense”, mantendo as mesmas informações que estão no fechamento dos três volumes. Ao total, o exemplar selecionado pelo PNLD possui 383 páginas e, após a narrativa, estão os paratextos “Sobre o autor, a obra e o gênero literário”, em conformidade com exigências do programa. Esse material tem autoria de Kátia Chiaradia e Marcella Abboud, que iniciam com uma “Carta ao jovem leitor”, direcionando o texto para os estudantes do ensino médio.

Os enfrentamentos dos jovens em Yopougon

Para discutir sobre a história de Aya e suas duas amigas, Adjoua e Bintou, optou-se por registrar os acontecimentos de forma linear, respeitando a construção de cada um dos volumes. A narrativa se passa em Yopougon, que integra o título da obra e pertence à Costa do Marfim. Nesse cenário, as três jovens de 19 anos, registram os acontecimentos de suas vidas permeados por influências familiares. Como a obra é uma história em quadrinhos, observa-se a riqueza e a complementaridade entre a linguagem verbal e a não verbal, que corroboram para o encaminhamento da trama.

O primeiro volume tem seu início pautado pela voz de Aya que faz a apresentação de todos os personagens, contextualizando a formação familiar dela e de suas amigas. Em seguida, a narrativa já leva o leitor para um ambiente festivo em que Adjoua e Bintou se encontram com os garotos Moussa e Mamadou, gerando um breve conflito entre os rapazes e mostrando o início das confusões vividas pelas amigas. No dia seguinte, as meninas se encontram com Aya para contar-lhe sobre a noite anterior, lamentando a sua ausência. Diante dessa situação, o leitor entende que Aya difere das amigas, sendo comprovado no momento em que a personagem conversa com seu pai e menciona o desejo de ser médica. Seu pai fica espantado e registra falas machistas, como: “Ah! Você está me cansando, Aya, os estudos avançados foram feitos para os homens.” e “Você encontrará um marido que tomará conta de você.” (Aboutet, 2020, p. 22).

A confusão continua quando, em uma festa, Bintou dança com Hyacinte, pai de Adjoua, e é flagrada por seu próprio pai, Koffi. Nesse momento, os dois homens se desentendem e, ao chegar em casa, Koffi agride a filha e manda o primo vigiá-la. A noite é um momento revelador para os jovens, então, Adjoua mantém encontros com um rapaz na praça do mercado, também chamada de “hotel das mil estrelas”. Enquanto suas amigas se divertem, Aya e sua família vão ao jantar oferecido pelo chefe de

seu pai, descobrindo que Moussa é filho dele. Preocupada com a amiga, Aya visita Bintou, que a convence de sair com Hervé para que Bintou possa encontrar Moussa novamente. Nesse encontro, o leitor percebe que Aya não se contenta com os romances superficiais e com os meninos que não têm assunto interessante.

Aya descobre que Mamadou, um conquistador, está se relacionando com Adjoua e Bintou simultaneamente, assim como Moussa que também está se encontrando com as duas amigas. Inevitavelmente, elas brigam por Moussa, que tem melhor condição financeira. Adjoua sente-se mal e a notícia de uma gravidez indesejada surge na narrativa, como atitude a garota busca uma curandeira para retirar a criança, mas o valor cobrado é muito caro para pagar e Aya alerta sobre os riscos desse procedimento. Orientada por Aya, Adjoua vai contar sobre a gravidez para o pai da criança, Moussa, que, por conseguinte, teve que dar a notícia para a sua família, que não recebeu bem a informação. Por fim, as famílias de Adjoua e Moussa se encontram para tratar do casamento, que acontece em poucos dias. O primeiro volume encerra com um avanço de oito meses no tempo e a chegada do bebê. Todas se questionam com quem o recém-nascido se parece, até que, no último quadrinho, Mamadou aparece para visitar a mãe e seu bebê, causando espanto nas mulheres devido à semelhança entre os dois.

Antes de começar a narrativa no segundo volume, o leitor encontra duas páginas com a árvore genealógica das famílias de Aya, Bintou, Adjoua e Moussa, ajudando na leitura de todas as peripécias vividas pelos jovens. A abertura da história começa com uma imagem do rosto de Bobby, bebê de Adjoua, ocupando toda a página e trazendo a discussão sobre a verdadeira paternidade. Essa inquietação perpassa a família de Moussa e de Adjoua, todos percebem que o filho não é de Moussa e começam a investigar. Enquanto isso, as três amigas se encontram para trocar confidências e tentar descobrir quem é o verdadeiro pai de Bobby. Hyacinte, pai de Adjoua, por meio de uma foto de Mamadou, desvenda o mistério da paternidade de seu neto. Desse modo, a

família de Adjoua vai em busca de Mamadou e conversa com a família do rapaz. Por consequência, o casamento entre Adjoua e Moussa é anulado e este assunto está encerrado.

Para manter o filho, Adjoua vende *claclos* no mercado, enquanto Bobby é cuidado por Aya e Bintou. Contudo, Bintou está mais preocupada com o parisiense com quem está saindo, se encontrando em um hotel caro, bebendo champanhe, vinho, e comendo frango. A situação também não é favorável para Aya, que aconselha Adjoua a pedir ajuda para Mamadou, pai da criança. Além disso, a mãe de Aya repreende a filha, dizendo que ela não pode deixar os seus estudos de lado por causa de Bobby e o seu pai, Ignace, também não gosta do envolvimento da filha em cuidar do bebê.

Outra temática que surge no segundo volume é a escolha da Miss Yopougon, o clássico concurso de beleza. Bintou e Adjoua se interessam pela oportunidade, enquanto Aya não tem essa ambição, mas auxilia Félicité, a empregada da família, na inscrição e na preparação, ensinando-a a ter postura e ao que irá falar. As amigas ficam com medo de que Rita, a linda vizinha que voltou da Europa, ganhe o concurso e Aya mostra seu posicionamento, dizendo que “[...] Não basta ser linda, hein? É preciso ter cérebro também!” (Abouet, 2022a, p. 67). Neste volume, o concurso não é realizado, ficando pendente para a última parte da narrativa. Bintou mantém seus encontros sofisticados com o parisiense Grégoire e conta sobre seu amado para Aya, que desconfia das intenções do moço. No decorrer da narrativa, ele desaparece, então, Bintou e Aya vão em busca e o encontram em uma modesta casa.

Nesse volume surge a importância da leitura e da escrita, tendo como pano de fundo o personagem Hervé, que recebe uma proposta de seu chefe para ser sócio da oficina mecânica: “Hervé... quero fazer de você meu sócio. Mas, para isso, você precisa aprender a ler e a escrever, pois é importante” (Abouet, 2022a, p. 19). Então, o rapaz pede ajuda para Aya, que prontamente se dispõe a ensinar-lhe. Além disso, Moussa começa a trabalhar com seu pai, tendo algumas responsabilidades. Essas duas situações retratadas na narrativa estão relacionadas aos problemas vividos

pelos jovens de diversos lugares, que precisam começar a se inserir no mercado de trabalho e construir sua própria vida. Acerca dessa temática, Aya pede para acompanhar seu pai no escritório em Yamoussoukro (outra localidade) como uma forma de conhecer a rotina de trabalho, nessa imersão, Aya conhece Jeanne, a secretária de seu pai. Em seguida, eles recebem a notícia de que o escritório de Yamoussoukro será fechado, deixando Ignace desolado. Para a surpresa de Aya e sua família, Jeanne aparece com seus filhos na casa de Ignace. Este volume é encerrado com o quadrinho da cena em que os dois filhos pequenos de Jeanne veem Ignace, o chamam de “papai” e saem correndo para abraçar-lhe, confirmando o relacionamento entre Jeanne e Ignace.

O terceiro volume de *Aya de Yopougon* (Abouet, 2022b) estabelece um fechamento para as diferentes histórias que permeiam a vida dos jovens. A abertura da obra permanece com a árvore genealógica, englobando os novos participantes que foram incluídos no volume anterior. Além das três amigas e de Moussa, essa diagramação também contempla Rita e seus pais. A narrativa começa dando prosseguimento para o Miss Yopougon, mostrando o tumulto das candidatas na alfaiataria, esperando pelos trajes, e no salão de Inno para arrumar os cabelos. Aya quer desabafar com as amigas sobre a traição de seu pai, porém, elas estão preocupadas com a preparação para o concurso. Então, Aya ensaia as respostas com as duas amigas, que não apresentam boa desenvoltura. Chega o momento do concurso e entre as meninas que passam para a segunda fase estão Félicité, Bintou e Rita, infelizmente, Adjoua não prossegue na disputa. Os jurados trocam comentários ofensivos sobre os corpos e características das candidatas enquanto desfilam. Apenas Félicité fica entre as cinco finalistas e ganha como segunda princesa, recebendo uma lata de óleo como premiação. No decorrer da narrativa, Félicité é convidada para fazer uma propaganda de sabão.

Sobre o relacionamento extraconjugal de Ignace, pai de Aya, observa-se a atitude de Jeanne, em abandonar seus dois filhos com a família de Aya. Fanta e Ignace discutem, mas ele diz que foi

enganado por Jeanne. Então, o pai toma a decisão de levar os filhos pequenos de volta para a mãe. Aya não aprova a traição de seu pai e pede que a mãe tome providências, dizendo “Mamãe, enquanto as mulheres aceitarem essa situação, os homens nunca mudarão. Isso é certo” e tem como resposta de sua mãe: “É culpa minha! Eu me deixei enganar nesses últimos anos...” (Aboutet, 2022b, p. 21). Essa conversa feminina mostra a diferença de pensamento entre as gerações, em que Aya busca pelo posicionamento e pela atitude, enquanto sua mãe mantém uma postura submissa. Como forma de reação, Fanta decide passar uns dias na casa de sua irmã, deixando Ignace inquieto, inclusive, pedindo a ajuda de Aya para trazer a mãe de volta para casa. Tentando reconquistá-la, Ignace vai até o trabalho de Fanta e a convida para almoçar e, diante das investidas, consegue trazer a esposa de volta para casa.

Enquanto os pais de Moussa vão ao enterro de um parente, o rapaz aproveita o dia na piscina com um amigo. No trajeto, o Sr. Bonaventure promete conversar com Ignace sobre os boatos de uma nova família com a secretária. O dia da conversa chega e o patrão compara a família de Ignace com a sua, indicando que Aya é uma boa filha e Moussa é um irresponsável, sendo que o garoto escuta tudo escondido atrás da porta. Moussa se chateia com o que ouviu, sai para beber e promete afastar-se do país. Na calada da noite, o menino encontra o cofre do pai e leva todo o dinheiro, fugindo de casa.

Para o espanto dos amigos, Koffi, pai de Bintou, conta que terá uma segunda esposa. Quando anuncia para a sua família, o homem explica que ajudou um amigo que passava por problemas financeiros e, como agradecimento, o amigo deu a sua filha, Rita, em casamento. Diante dessa notícia, Alphonsine fica furiosa e não aceita outra esposa, enfrentando o marido e o pai de Rita. Em conversa com Aya, Rita diz que não quer se casar com Koffi e fica sabendo que as mulheres não deixarão isso acontecer. Diante da possibilidade de Alphonsine ir embora de casa, Koffi desiste do segundo casamento.

A narrativa apresenta a verdade sobre o parisiense bem de vida, Grégoire, que na realidade vive em uma casa simples, dorme o dia todo e explora sua mãe. Bintou vai atrás de Grégoire para que ele assuma o relacionamento, levando-a para Paris. A amiga de Aya é enrolada na conversa do garoto que alimenta a sua farsa. Em outra ocasião, Aya e Hervé flagram Grégoire na rua com Rita, quando Aya conta para a amiga sobre essa traição, ela não aceita e briga em defesa do parisiense. No entanto, vai conversar com Rita e descobre que os dois realmente estão juntos, sendo assim, Bintou desiste dele e trabalha como conselheira amorosa.

Adjoua segue tentando sobreviver com o filho pequeno e com as poucas ajudas de Mamadou. Então, Aya promove um encontro entre Adjoua e Hervé para que façam sociedade na abertura de um *maquis* (restaurante barato, ao ar livre, onde se pode dançar). Apenas no terceiro volume, o leitor descobre, por meio do flagrante de Félicité, sobre o relacionamento homossexual de Inno e Albert. O casal conversa sobre assumir ou não a relação publicamente, temendo a aceitação da sociedade. Aya conversa com Inno, apoiando a relação entre os dois e ouvindo o amigo, que está decidido a morar sozinho em Paris. Dessa forma, cada uma fica em um lugar e o casal se separa definitivamente.

O fechamento do terceiro volume apresenta como cada jovem deu um sentido para a sua vida, mesmo diante de tantos conflitos enfrentados. Quanto à Aya, é importante registrar que ela entra para a universidade, possivelmente fazendo o desejado curso de medicina. A narrativa escrita por Marguerite Abouet revela a inquietação da juventude diante das incertezas da vida adulta e das consequências das suas escolhas. Com isso, aproximando-se das experiências dos jovens de qualquer país.

A narrativa no contexto escolar

Com base nas situações conflituosas expostas em *Aya de Yopougon*, o leitor reconhece a vivacidade da Costa do Marfim, representada pela juventude de Yopougon, subúrbio de Abidjan.

Essa narrativa está pautada principalmente na vida das três amigas, Aya, Adjoua e Bintou, mostrando diversas facetas das jovens que têm propósitos, anseios e sonhos diferentes. Diante desse contexto, a obra é indicada para trabalhar com os estudantes do ensino médio, que podem ter as mesmas incertezas e problemas apontados na narrativa. Além disso, esta obra é uma boa escolha para o ambiente escolar, estando em conformidade com a Lei 10.639/2003, que indica os estudos da temática da história e da cultura dos povos africanos.

Com temáticas diversas, a obra possibilita abordar inúmeros conflitos vividos pelos jovens estudantes. Um dos temas é a gravidez na adolescência, que perpassa pelo assunto do aborto, tendo em vista que a personagem Adjoua pensa nessa opção, mas não realiza por não ter dinheiro e pelos conselhos de Aya. Outro ponto que reflete a inquietação dos jovens está pautado nos conceitos de beleza, que pode ser observado por meio do concurso de miss, em que as características de cada candidata são julgadas por um corpo de jurados que não é ético. Nesse sentido, tem-se dois temas expressivos que podem render uma boa discussão em sala de aula, considerando as vivências da turma.

A obra literária permite que o docente trate de problemas sociais como o machismo, muito presente nas ações dos personagens dos pais das três amigas, que, por vezes, não respeitam as outras mulheres e trazem falas preconceituosas. De modo similar, a construção familiar também pode ser um viés de análise da narrativa, uma vez que apresenta famílias com singularidades específicas, como chegar em casa e ver se todos os filhos estão dormindo. Ao tratar do ambiente familiar é relevante considerar os casamentos, tendo em vista que Ignace, pai de Aya, aparentemente é um homem respeitoso em casa, mas quando está na rua assedia as mulheres e possui outra família com dois filhos, consolidando um adultério. Além desse caso, a narrativa aborda o casamento por encomenda, em que o pai de Bintou, Koffi, está disposto a ter uma segunda esposa e só não confirma essa

situação, porque as mulheres da cidade e, principalmente, sua atual esposa não aceitam essa nova união.

A partir dessas perspectivas familiares, os professores podem construir com suas turmas as novas formações familiares que estão configuradas de diferentes modos na atualidade, distanciando-se dos conceitos tradicionais. Esse assunto permite a abordagem dos problemas de relacionamento dos jovens, sejam no campo amoroso ou no que tange à amizade, observando que os conflitos estão presentes nos diferentes tipos de relação. Outro ponto relevante é o medo do preconceito em relacionamentos homossexuais, como ocorre com Inno e Albert, que não conseguem se assumir na localidade de Yopougon e decidem se separar.

Um momento de insegurança está evidenciado na inserção no mercado de trabalho, sendo um tema pertinente para tratar com os jovens do ensino médio, que estão preocupados com a profissionalização e com a escolha de uma função. Na narrativa, salienta-se Hervé que se dedica em aprender a ler e a escrever para assumir a oficina mecânica. Também, enfatiza-se a determinação de Aya em empenhar-se aos estudos para entrar na universidade e ser médica. Adjoua abre um *maquis* para tentar sustentar seu filho e dar um norte para sua vida. Diante disso, identifica-se que os estudantes do ensino médio se encontram na mesma aflição para escolher um direcionamento na vida, sendo um assunto relevante para discutir em sala de aula.

No que diz respeito à cultura africana, a obra *Aya de Yopougon* está construída em quadrinhos, trazendo as imagens da Costa do Marfim por meio dos desenhos dos lugares, dos personagens e das paisagens. Dessa forma, o leitor pode conhecer um pouco mais sobre o país africano, entendendo a vibração de suas cores e conhecendo as diferenciadas arquiteturas. As imagens são responsáveis por auxiliar na compreensão da narrativa, demonstrando não somente as expressões faciais das personagens, mas também suas vestimentas e posturas. Além disso, a linguagem africana está representada pelo uso das gírias que são mantidas pela tradutora e pela lista de vocábulos que aparece ao final de

cada volume, seguida por informações culturais como a culinária, as formas de enrolar o pano e a explicação de seus costumes. Esses ensinamentos finais podem ser construídos e praticados com os estudantes em uma prática pedagógica em que se façam oficinas para aprender mais sobre a cultura africana.

Referências

ABOUE, Marguerite. **Aya de Yopougon**. Tradução de Julia da Rosa Simões. Volume 1. Porto Alegre: L&PM, 2020.

ABOUE, Marguerite. **Aya de Yopougon**. Tradução de Julia da Rosa Simões. Porto Alegre: Newtec, 2021.

ABOUE, Marguerite. **Aya de Yopougon**. Tradução de Julia da Rosa Simões. Volume 2. Porto Alegre: L&PM, 2022a.

ABOUE, Marguerite. **Aya de Yopougon**. Tradução de Julia da Rosa Simões. Volume 3. Porto Alegre: L&PM, 2022b.

BRASIL. **Guia digital PNLD 2021 Literário: Ensino Médio**. Objeto 5: Obras literárias. Ministério da Educação. Secretaria da Educação Básica. Brasília, 2021. Disponível em: https://pnld.nees.ufal.br/assets-pnld/guias/Guia_pnld_2021_literario_ensino_medio_Apresentacao.pdf. Acesso em: 12 mar. 2024.

BRASIL. **Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003**. Altera a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as Diretrizes e Bases da Educação Nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira”, e dá outras providências. Brasília: Presidência da República, 2003. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/2003/L10.639.htm Acesso em: 24 jan. 2024.

GAVALDA, Anna. Prefácio. In: ABOUE, Marguerite. **Aya de Yopougon**. Tradução de Julia da Rosa Simões. Volume 1. Porto Alegre: L&PM, 2020.

EGITO

A queda do Imã ([1988], 2023) de Nawal El-Saadawi

Olívia Barros de Freitas¹

Saadawi e sua luta contra a opressão e o patriarcado

Nome ainda não bem conhecido fora do âmbito de estudos feministas e gênero no Brasil, a egípcia Nawal El-Saadawi teve seus livros recentemente traduzidos para o português brasileiro e os que já haviam sido anteriormente publicados foram reeditados há pouco em decorrência de seu recente falecimento, em 2021. Escritora de mais de 50 livros, entre eles ensaios de não-ficção, romances e peças, Saadawi dedicou sua vida para lutar contra o patriarcado, o extremismo religioso, a pobreza e a violência contra a mulher, embates que lhe renderam o apelido internacional de “a Simone de Beauvoir árabe”.

Saadawi nasceu em 1931, num pequeno vilarejo ao norte do Cairo, e é a segunda filha de um casal que teve outros nove filhos. Aos 6 anos, viveu o horror da mutilação genital feminina, sobre a qual detalhou em um de seus livros, além de ter militado para a proibição dessa prática no Egito — a mutilação genital feminina apenas foi proibida no país em 2008. Com 10 anos de idade, avariou os próprios dentes para escapar de um casamento arranjado.

¹ Doutora em Letras - Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), mestra em Literatura pela Universidade de Brasília (UnB), bacharela e licenciada em Letras - Língua Portuguesa e Respectiva Literatura pela Universidade de Brasília (UnB). Atua na Editora da Universidade Federal de Ciências da Saúde de Porto Alegre (Editora da UFCSPA). Tem experiência em docência em Letras, com ênfase em literatura, crítica da história literária, literatura brasileira, poesia e educação. E-mail: oliviabarrosgmail.com

Incentivada pela família, graduou-se em medicina na Universidade do Cairo, especializando-se em psiquiatria. Seus escritos ao longo da década de 1970 fizeram com que fosse perseguida e presa pelo governo de Anwar al-Sadat (o qual durou de 1970 a 1981; Sadat curiosamente recebeu em 1978 um prêmio Nobel da Paz por seus acordos com Israel). Uma exceção no conservadorismo egípcio, a escritora casou-se e divorciou-se três vezes.

Seu livro de 1977, *A face oculta de Eva: as mulheres do mundo árabe*, publicado pela primeira vez no Brasil em 1982 pela Editora Global, é um clássico da literatura árabe moderna, uma obra de não-ficção que mistura dados de estudos e também exemplos de vivências pessoais, desmistificando padrões ocidentais de compreensão das mulheres árabes e, por consequência, suas lutas e desafios. Em 1982 fundou a Associação Árabe para a Solidariedade das Mulheres, a qual foi fechada em 1991.

Após o lançamento do livro avaliado nesta resenha, *A queda do Imã²*, em 1987, a autora recebeu ameaças de morte de grupos fundamentalistas islâmicos. Com isso, mudou-se para os Estados Unidos da América. Foi condecorada com inúmeras distinções literárias, sobretudo na Europa.

Assim, Nawal El-Saadawi foi uma relevante figura na luta pela emancipação feminina, a qual custou-lhe perda de empregos, proibição de seus textos, ameaças e exílio. Seus escritos suscitaram, portanto, importantes discussões sobre a ideia de memória, trajetória pessoal, além de um histórico da luta de mulheres muçulmanas por direitos em países do Oriente Médio e do Norte da África. Para além de seu falecimento em 2021, no Cairo, aos 89 anos, seu posicionamento crítico franco, aberto e claro, além de seu ativismo político, seguem a suscitar polêmicas na conservadora sociedade egípcia, seguindo a influenciar um grande número de feministas pela África e pelo Oriente Médio.

² O livro tem sua primeira edição em português brasileiro em 2023, com tradução direta do árabe feita pela professora da Universidade de São Paulo (USP) Jafa Jubran.

A queda do Imã, estrutura elíptica e materialismo histórico

Publicado no Egito em 1987, *A queda do Imã* marcou uma ficção experimental diversa do que Saadawi havia publicado anteriormente. Trata-se de um livro composto por uma narrativa fragmentada que traz reflexões sobre morte, religião e hipocrisia, composta por pequenos capítulos, não estruturados em ordem cronológica linear, os quais versam sobre desejos carnis e espirituais, julgamento de mulheres e múltiplos assassinatos da protagonista Bint-Allah e do todo-poderoso Imã.

O romance é composto de forma cíclica: cenas são repetidas, deslocadas em outros episódios, criando uma forma literária elíptica. Os mesmos acontecimentos são narrados em diversos episódios, de modo que os atos de violência neles contidos também se repetem. O episódio da protagonista perseguida no escuro, enquanto foge em companhia de seu cachorro, até que algo a atinge pelas costas, é uma das cenas cautelosamente repetidas ao longo do livro, por exemplo. Esse formato de diferente disposição temporal, disposto como uma espécie de um recurso *in media res* entrecortado, confere a obra um caráter poético, que não será estranho aos leitores brasileiros do escritor Osman Lins, por exemplo (a técnica e o tom poético não podem deixar de lembrar de seu clássico *Avalovara*, de 1973).

O enredo de *A queda do Imã* traz a perseguição e morte da protagonista Bint-Allah, personagem vai sendo conectada ao Imã, o chefe supremo de um Estado não identificado. Como personagens temos, além deles dois, uma série de funcionários e mulheres esposas ou amantes desses homens, grande parte deles apresentados sem nomes, sendo identificados por seus cargos ou postos que ocupam na sociedade narrada. O tempo da narrativa é focado no momento do ataque à Bint-Allah e ao atentado contra o Imã, ambos ocorridos na capital desse Estado. As memórias desses personagens e dos demais são trazidas ao longo dos capítulos, os quais rememoram dados de seu passado, seja na capital ou em ambientes do interior.

O termo imã em língua portuguesa (também encontrado em sua variação “imame”), refere-se ao título que os califas (legatários do profeta Maomé para guiar ou liderar temporal e espiritualmente a comunidade islâmica) atribuíram a si para se designarem como chefes supremos dos muçulmanos. Na obra de Saadawi, o governo do Imã conta com dois partidos, o seu próprio, chamado de Hizb-Allah e a oposição, o Hizb-Achaitan, que foi “autorizada” por ele mesmo a atuar, já que “Se não existisse Satanás, não existiria o medo, e sem o medo nenhum governante, nenhum imã, permaneceria no trono.” (Saadawi, 2023, p. 47)

A história centra-se num episódio, para o qual vai e volta espiralmente, chamado de “noite da Grande Festa”, celebração política-religiosa da qual Bint-Allah foge, é apreendida e, posteriormente, condenada à morte. O festejo é apresentado de maneira dual: ao mesmo tempo que cruel, onde pessoas são perseguidas, parece ser um momento de extrapolação dentro dos limites da repressão “As pessoas pareciam ter vindo de todos os cantos do mundo [...] Havia mulheres com o rosto coberto e outras seminuas. Havia pessoas que pareciam doentes, famintas e pálidas, e outras de rosto corado, cheio de saúde e vitalidade.” (Saadawi, 2023, p. 117)

O texto traz diversos narradores, que assumem diversas perspectivas, mas, no entanto, apresentam uma linguagem um tanto semelhante. Assumem a voz para além da órfã Bint-Allah, o Imã e o seu círculo próximo de apoiadores (o Chefe da Segurança, o Grande Escritor, o Opositor Legal, seu Guarda-Costas/dublê, sua Esposa Legal inominada).

Tem-se um enredo que se passa em um Estado mulçumano ficcionalizado; o estado não é nenhum que o leitor conhece, mas depreende-se da leitura que poderia ser, ao mesmo tempo, muitos deles. Há variação entre enunciador do discurso narrativo: ora em primeira pessoa, ora outro personagem assume uma narrativa em terceira para rememorar um evento já narrado em outro capítulo

da obra, ofertando ao leitor interessante e poético mosaico estrutural para dar a ver acontecimentos.

Bint-Allah - cujo nome significa “Filha de Deus”, nome que per se não poderia ser dado a uma mulher, sendo considerado por si só pecaminoso naquela sociedade — como já mencionado, é perseguida e morre muitas vezes: apedrejada, com tiros ou violentada; seja só por ser mulher, por transgredir as escrituras sagradas ou por afirmar ser filha de Deus ou do Imã. A protagonista repete a seus perseguidores/violadores a mesma questão em diversos momentos da obra, quando sua perseguição e morte são postas novamente em evidência: “Por que vocês sempre deixam o criminoso livre e matam a vítima? Eu sou jovem. Minha mãe morreu virgem.” (Saadawi, 2023, p. 13)

No romance, o poderoso Imã está em todos os lugares e, para isso, conta com guarda-costas, que também são sócias dele, os quais, além de protegê-lo, assumem sua função na aparição pública. Este artifício, bem como a descrição de que o rosto do Imã pode cair e por ser falso, o “rosto de borracha” - uma máscara metafórica ou não -, marca uma interessante forma de tornar rarefeito o eu do líder, que pode ser substituído por outros dos seus. Se o Imã

Morre sozinho, [...] a autoridade é transferida de um para outro, com a mesma rapidez com que o rosto de borracha é transferido de um para outro. Ninguém do povo sente que algo aconteceu, que uma mudança ocorreu. O Imã permanece onde está, de pé, no alto, de cabeça erguida. (Saadawi, 2023, p. 57)

Agora, meu novo nome será Imã Mártir, e esse novo nome me confere ainda mais santidade (Saadawi, 2023, p. 69). Assim, “Quando o rosto do Imã caiu no chão, o céu não mudou, e a terra não mudou, e as aclamações da multidão continuaram inalteradas, e os fogos ainda estouravam coloridos.” (Saadawi, 2023, p. 150)

Ou seja, sua característica onipresente e sua dupla face impossibilitam sua real queda ou que seu regime chegue ao fim, visto que pode ser transplantado a qualquer um a qualquer

momento - incluindo o demônio por ele mesmo criado, o partido de oposição Hizb-Achaitan.

Os disfarces do Imã e de seu sócia/guarda-costas amplificam na narrativa ausência de clareza, não revelando completamente se é o Imã que é morto ou se é o Guarda-Costas. Tal ofuscamento é uma interessante metáfora do estado repressivo, em que seus agentes, os quais reivindicam um direito divino como líderes, seguirão a oprimir os marginalizados, esbanjando as riquezas nacionais com seus prazeres. Depreende-se disso, portanto, que os atos de terror e barbárie, assim, seguirão sendo cometidos arbitrariamente.

A queda do Imã apresenta também uma estrutura composicional baseada no onírico, a qual incita as dúvidas: o que é narrado é real ou é sonho das personagens? Será tanta violência possível, real?

Eles me amarraram cordas, jogaram-me numa vala, então atiraram pedras em mim, uma após a outra, um dia após o outro. Cinquenta, cem ou mil dias. Mesmo se meu corpo morresse, minha alma não resistiria. Atirar pedras iria exauri-los antes que eu morresse; suas mãos sangrariam antes que minhas veias secassem. Meu espírito inalaria a terra e a areia, transformaria meu corpo em rocha, que rebateria as pedras. (Saadawi, 2023, p. 20)

Pode Bint-Allah ser perseguida de tantas formas e morrer tantas vezes? Seria o discurso narrado em primeira pessoa nos diversos capítulos confiável? Tais questões levam o leitor a uma indeterminação, a uma proposital inconsistência do discurso, que perpassam ao leitor um sentimento de estar estonteado. O elemento do onírico, além dessa função atrelada ao discurso, também se sobressai nas aparições de Deus e de Virgem Maria, nas imagens do Imã, nos mortos ressuscitados pela memória, sobretudo nas mães-vingens de órfãos, que aparecem a seus filhos para lhes socorrer em momentos de necessidade.

O livro revela aos leitores reflexão crítica da posição das mulheres árabes em face a vivências do cotidiano, da dificuldade de poder andar livremente, se relacionar com a própria religião:

Nada é mais importante do que possuir o corpo da mulher; assim, os homens nunca terão dúvidas sobre seus descendentes. O pai de cada criança deve ser conhecido por todos, e os filhos legítimos devem ser separados daqueles nascidos de pais desconhecidos. Uma vez que a paternidade depende do consentimento do pai, sem o qual uma criança não tem direitos, tudo o que o filho ilegítimo pode fazer é rezar, jejuar e se arrepender dos pecados, que são duas vezes maiores para as filhas. Quanto aos direitos, as meninas só têm a metade dos conferidos aos meninos. (Saadawi, 2023, p. 151)

Quando a voz narrativa pertence às mulheres, nos capítulos a elas referentes, há a alteração de voz da primeira para a terceira pessoa ainda internamente, como ocorre em capítulos narrados por Bint-Allah ou pela Esposa Ilegal.

O texto literário, nesse contexto, constitui uma potente arma para combater um sistema (ou sistemas) que impõe o poder autocrático por um dirigente de estado, o qual se confunde com os papéis masculinos de pai e marido. Menções machistas e de desdém às mulheres constam em vários momentos da obra: “Uma búfala vale mais que uma mulher. Um homem tem quatro mulheres, mas só uma búfala.” (Saadawi, 2023, p. 18)

Além disso, o livro com frequência recupera o clássico árabe *As mil e uma noites*, o qual é bastante citado ao longo de seus capítulos, além de trechos ao *Alcorão*, de modo que o acúmulo cultural apresentado venha, assim como diferença em textos de escrituras, ao socorro de personagens que sofrem violência ou de modo a transgredir criticamente as violências sofridas.

Para a crítica feminista nos países muçulmanos, de forma geral, é importante o resgate da memória e da trajetória de vida de mulheres importantes no processo de fundação do Islã, tais como Khadija (a esposa de Maomé) e Fatima (filha de Maomé) para demonstrar a força das mesmas e sua atuação política junto à

umma (comunidade holística de muçulmanos) como algo natural neste período. (Luz, 2020, p. 170)

A narrativa propositalmente espiralada, fragmentada, atua como um tipo de provocação, já que abala a expectativa de um leitor mais conservador que tenha preferência por narrativa linear, composta por uma única ou poucas vozes em uma estrutura fechada. Esse leitor é levado, portanto, a um desconforto, caso pretenda conhecer o fim da história e do ato narrativo, de modo a ter acesso a seu sentido ou significado, o qual não se concretiza completamente, seguindo os parâmetros da narrativa tradicional ou realista. Trata-se de um romance que extrapola um mero contar de histórias; nele, o ato da escrita é significativo por si só, pelo qual o real emerge; em outras palavras, sua força narrativa advém de um ato poético estruturado. Há, assim, uma clara “desnaturalização” da narrativa, nos termos de Octavio Paz (2009), na qual os elementos estruturantes desse tipo de texto são rearticulados criativamente.

Esses diversos narradores portadores de uma voz de narrativa similar, a qual conserva, em sua maior parte, um mesmo estilo e ritmo e, ao mesmo tempo está impregnada por fala de personagens, de referências literárias e religiosas, sons diversos e, sobretudo, de um silêncio fragmentado. O tom uníssono das diversas vozes que narram *A queda do Imã*, a partir da diversidade de fatos nos capítulos que o compõem, afastam-no de certo de um caráter fragmentário e disperso que numa primeira leitura parece ter. Estruturalmente, portanto, acaba por permear o modo como o leitor percebe o real, principalmente a partir da pós-modernidade literária e de sua convivência dialética com a barbárie e com o atraso, que coexistem simultaneamente em sua estrutura. Em resumo, há tensão dialética entre forma literária “sofisticada” e “pós-moderna” vs. fatos narrativos bárbaros, que dão a ver o atraso e a marginalidade do Estado narrado frente ao capitalismo tardio.

Se “A escuridão é impenetrável, sem lua nem sol.” (Saadawi, 2023, p. 15), o texto revela em sua beleza a forma da vida, a força do amor como maneira de insurreição e de não apagamento das

mulheres mortas, das crianças abusadas e escorraçadas: o próprio fazer literário as salvam. A resistência das mulheres oprimidas, seja em sonhos ou delírios, baseada nas palavras e em sua força de enunciação, faz com que as vítimas tenham uma sobrevida na arte que elas não têm no desfecho trágico dos fatos. Seus discursos encarnam a resistência ao patriarcado:

Seu nome é Imã e ele está em toda parte. Mas aquele que está em todos os lugares não está em lugar nenhum, argumentei. Nós juramos lealdade eterna a ele. Ele é nosso senhor. O Imã viu Deus e conheceu sua palavra, disseram. Onde foi que o Imã viu Deus?, perguntei. Deus lhe apareceu em sonho, responderam. (Saadawi, 2023, p. 19)

As mulheres vivem e reluzem literariamente, sendo capazes de transcender o fanatismo, o autoritarismo e o patriarcado. A ascensão e a resistência das mulheres dentro do discurso parece ser, portanto, a verdadeira “queda” do Imã, já que seu assassinato pode, como o texto revela, não ser efetivo em termos de mudanças.

Importantes teóricos de literatura, como é o caso de Antonio Candido e György Lukács, assinalam a complexa relação existente entre a forma literária e a realidade histórica; ou seja, percebem que análise de elementos da microestrutura e macroestrutura do texto literário em relação à sua conexão com o processo histórico e social é relevante. A forma literária é capaz de dar a ver importantes dados da história e do contexto em que uma obra foi produzida. Tendo esse fato em nosso horizonte, podemos nos perguntar: porque Saadawi se vale na estrutura de sua narrativa do onírico, do fragmentado, do elíptico e da descontinuidade para tratar da opressão, da dor e da violência?

Perguntar-nos sobre a escolha de uma estrutura narrativa caracterizada como não linear para explicar uma realidade, é neste caso, fundamental, visto que essa estrutura é utilizada no lugar de um romance histórico, por exemplo, que poderia dar maior fidelidade ao que se almeja narrar. Além desse recurso, ao ficcionalizar a obra ao extremo, usando recursos de um onírico rarefeito, de um Estado e de personagens em sua maioria

esmagadora não nomeados, a aurora apresenta aos leitores uma estrutura de pensamento e de organização de um Estado hipotético, não real, que pode servir, na verdade, como substituto de uma grande gama de estados totalitários. Nesse aspecto específico da categorização vazia e da não nomeação de Estado ou personagens, Saadawi aproxima-se da estrutura de caracterização clássica de George Orwell.

Reflexões finais e indicações de leitura

A leitura deste romance de Saadawi é importante para que leitores do ocidente compreendam a complexa situação das mulheres e das relações de poder no Oriente Médio e norte africano, a partir da experiente visão de uma escritora mulher feminista, a qual compôs sua arte literária reflexiva e tensionada baseada nas próprias apreensões por ela vividas.

Disputas acerca do espaço e do papel da mulher em sociedades mulçumanas do Oriente Médio e África, especialmente no tocante a sua relação com seu próprio corpo (no que diz respeito a contestações sobre o uso do véu ou das práticas de mutilação genital feminina) variam entre a crítica e a sua defesa conservadora ou que parcialmente aluda a valores culturais. Discursos feministas internacionais tentaram muitas vezes questionar os corpos e direitos dessas mulheres, muitas das vezes privando-as de papel central em sua própria história e memória.

Trabalhar com uma obra fragmentada, com diversos narradores e com tempo narrativo não-linear, é desafiador, mas pode ser bastante profícuo na compreensão aguda de acadêmicos e de estudantes da narrativa contemporânea, os quais poderão compreender e ter contato com uma estrutura diversa daquela do romance realista. Para além de estudos de literatura, âmbito em que o livro analisado é rico nas abordagens a que esta resenha/ensaio se refere, a leitura comentada de *A queda do Imã* pode ser muito efetiva para estudos de história e geopolítica da África e do Oriente Médio. Levar o leitor a preencher as elipses com Estados reais, por

exemplo, pode ser uma atividade um tanto quanto proveitosa, a qual levaria os estudantes a uma compreensão da situação política, histórica e cultural dessas regiões.

Referências

BERCITO, Diogo. O feminismo de Nawal El Saadawi, a mulher e as leis do islã. **Folha de São Paulo**, 25 dez. 2016. Disponível em: <https://m.folha.uol.com.br/ilustrissima/2016/12/1843542-o-feminismo-de-nawal-el-saadawi-a-mulher-e-as-leis-do-islã.shtml>. Acesso em: 30 mar. 2024.

LUZ, Flávia Abud. Entre memória e ativismo político: contribuições de Nawal El Saadawi para o feminismo egípcio e transnacional. **Malala** - Revista Internacional de Estudos sobre o Oriente Médio e Mundo Muçulmano, São Paulo v. 8, n. 11, p. 169-179, dez. 2020.

PAZ, Octavio. Ruptura e convergência. In: **A outra voz**. São Paulo: Siciliano, 2001.

SAADAWI, Nawal El-. **A face oculta de Eva**: as mulheres do Mundo Árabe. 2a ed. São Paulo: Global, 2002.

SAADAWI, Nawal El-. **A queda do Imã**. Tradução de Safa Jubran. Rio de Janeiro: Taba, 2023.

SMITH, Sarah A. Nawal El Saadawi obituary. **The Guardian**, 22 mar. 2021. Disponível em: <https://www.theguardian.com/world/2021/mar/22/nawal-el-saadawi-obituary>. Acesso em: 30 mar. 2024.

GUINÉ

Pelourinho

Claudia Rosane Ribeiro Alves¹
Cryseverlin Dias Pinheiro Santos²

O escritor Tierno Monenembo se apaixonou pelo Brasil ainda quando morava na Guiné, país onde nasceu, na África Ocidental, ao conhecer o samba e o jogador brasileiro Pelé. Na década de 1970, morando na França, realizou a leitura de obras de Jorge Amado, Guimarães Rosa e João Ubaldo Ribeiro. Em 1992, visitou pela primeira vez o Brasil e ficou por seis meses, quatro deles na Bahia. Ao sair do Brasil, possuía material para escrever o livro *Pelourinho* (Gabriel, 2022).

A obra *Pelourinho* traz como tema central do romance a busca pela ancestralidade e pela reconstituição da memória dos africanos e seus descendentes, diante de uma história fundada no tráfico e na escravidão. O livro foi lançado originalmente na França, em 1995. No Brasil, só foi lançado em 2022, com a tradução de Mirella do Carmo Botaro, pela editora "Nós", quando o escritor voltou ao país para participar do Festival Artes Vertentes, em Tiradentes-MG e da programação paralela da Festa Literária Internacional de Paraty (Flip) (Gabriel, 2022).

O romance conta a história de um escritor africano guineense que vem à Bahia, no Pelourinho³, centro histórico da capital

¹ Doutora em Engenharia de Minas Metalúrgica e Materiais. Professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso do Sul - IFMS. E-mail: claudia.alves@ifms.edu.br

² Mestra em História. Professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso do Sul - IFMS. E-mail: cryseverlin.santos@ifms.edu.br

baiana, em busca de encontrar seus parentes, descendentes de Ndindi-Furacão, rei dos Mahi, que foi enviado com seu povo como escravo para o Brasil. A história é contada por dois moradores do bairro: o guia Innocencio, descrito como um malandro que está sempre tirando proveito dos turistas, e Leda-pálpebras-de-coruja, uma costureira que ficou cega, mas sob a luz de Exu passou a ver tudo de outro modo. O escritor é chamado pelo guia de “Escritore” e pela costureira de “Africano”.

O personagem “Escritore” é considerado pelo autor o seu duplo fictício, pois a obra fictícia foi criada a partir de elementos que vivenciou durante a viagem ao Brasil, como ter conhecido um guia turístico, mas que era “simpático e honesto” e devido os baianos terem gostado dele, logo que sabiam que era africano. Ademais, como o personagem, pode subir e descer ladeiras, passear pelas praias com mulheres bonitas, degustar diversos pratos e bebidas típicas e desfrutar do Olodum (Gabriel, 2022).

Ao realizar a leitura da obra, a partir de um enredo não linear, as histórias parecem desconectadas; os capítulos se alternam, ora narrados pelo guia, ora pela costureira. Entretanto, conforme a leitura avança, cabe aos leitores captar os vestígios de um passado que se liga ao presente, permitindo assim recompor narrativas de histórias que se cruzam, o que torna a trama ainda mais emocionante.

No capítulo I, o guia conta sobre o remorso em relação à morte de Escritore. Ele considera que as pessoas com quem Escritore conviveu concordariam que, se fosse para imaginá-lo de outro jeito, além de sobre dois pés, seria o axé de Xangô, devido ao seu fôlego de atitude de mudança. Esse relato demonstra a

³ Pelourinho é formado por igrejas e casarões imponentes do século XVI ao XIX, com ruas estreitas e calçadas com pedras. Nesse espaço moravam senhores de engenho. O local recebeu inúmeros africanos escravizados, para venda e câmbio, muitos destes sofreram diversos castigos. Em 1985, foi declarado Patrimônio Cultural da Humanidade pela Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura - UNESCO (IPHAN).

religiosidade afro-brasileira, que se faz presente ao longo de toda obra de Tierno Monenembo.

Outro ponto de destaque na obra é a descrição dos espaços do Pelourinho (bares, igrejas e praças), como, por exemplo, quando o guia narra o seu primeiro encontro com Escritore. O guia saiu do bar do Manchinha para retornar à casa, passando pela “rua Gregório de Matos”, onde uma “multidão já montava o palco e passava o som na fachada da casa de Jorge Amado, continuou caminhando pelo largo do Pelourinho, atraído pelos espetinhos do Kalundu” (Monenembo, 2022, p. 16-17). Em seguida, observou a multidão se dirigindo para a Igreja Nossa Senhora Rosário dos Pretos e foi revirar os lixos de Maciel. Viu Escritore, “grande, robusto, sorridente, atordoado no meio da multidão”, que perguntou onde ficava a Rua do Alvo.

O guia levou Escritore até o bar de Preto Velho, pediu para Rosinha um caldo de sururu e duas cervejas. Escritore escolheu sentar-se na cadeira de jacarandá, para admirar as obras de arte do Careca. O guia aproveitou para pedir a Rosinha, após o xinxim, o mocotó, mais bebida e, como sobremesa, um doce de goiabada. Nesse momento, é possível identificar dois aspectos, o primeiro relacionado à característica do guia que busca tirar proveito de Escritore. O segundo está relacionado à culinária, à diversidade de pratos cuja origem remonta ao período colonial brasileiro.

Nesse capítulo, Escritore explica que veio ao Brasil para procurar por seus primos e pede ajuda do guia para encontrá-los. Quando questionado sobre qual era a sua profissão, um senhor ao lado da mesa, ao ouvir a conversa, sugeriu “Escritore” e completou: “O Brasil e a África têm tanta coisa em comum! Somos feitos gêmeos nas duas beiras do oceano” (Monenembo, 2022, p. 24). Para o sociólogo Paul Gilroy os dois lados do Atlântico formam relações insolúveis, visto que a diáspora promove formas geopolíticas e geoculturais de vida, que resultam da “interação entre os sistemas comunicativos e contextos que elas não só incorporam, mas também modificam e transcendem”, por meio das trocas sociais, políticas e culturais (Gilroy, 2001, p. 25).

No Capítulo II, a personagem “Leda-pálpebra-decoruja” conta como foi o seu primeiro encontro com o Africano. Ela o viu, através de Exu, era como imaginara: “atlético, de rosto bonito, graciosamente seguro de si” (Monenembo, 2022, p. 27). No entanto, ao observá-lo na praça, não conseguiu ver seu rosto claramente, pois este parecia envolto em “uma massa vaporosa que borbulhava como bolas de sabão”. Essa visão a fez compreender que “a base de sua vida nunca foi sólida” (Monenembo, 2022, p. 28). Então, implorou a Ogum e a Santa Bárbara proteção ao Africano. Ao deitar-se, desejou ser levada pelas águas de Oxalá e protegida pelo machado de Xangô.

Neste capítulo, a costureira recorda da infância, quando lavava roupas com sua mãe Madalena à beira do riacho e ela dizia que um “príncipe de outros tempos” apareceria para tirá-la dali e Exu seria o responsável (Monenembo, 2022, p. 31). As personagens, mesmo católicas, acreditam nas divindades negras. Nesse contexto, é fundamental compreender que, com o tempo, os africanos trazidos ao Brasil, através da diáspora, precisaram buscar estratégias para garantir a manutenção de suas práticas culturais, desse modo, está presente o sincretismo religioso. Consoante o historiador João José Reis (1996, p. 20), o sincretismo é uma forma de relacionar a religiosidade do africano com o brasileiro, nisso, “reside a força e a beleza da cultura que escravos e quilombolas legaram à posteridade”.

Já adulta, ao ver o Africano, Leda sentia que ele era o príncipe dos seus sonhos, da cantiga de sua mãe, da época em que brincava com a amiga Lourdes. Ignacia, mãe de Lourdes, era uma matrona “feita de risos e gordura” que trabalhava muito para criar sua filha (Monenembo, 2022, p. 32). Madalena e Ignacia preparavam banana-real para as filhas venderem. Leda e Lourdes costumavam brincar no lixão, que era considerado o circo particular delas. Nas histórias narradas pela costureira, é possível observar a luta e resistência de mulheres negras, mães solo, que mesmo cercadas por uma sociedade opressora e discriminatória, mantêm o sustento e o cuidado da família.

No capítulo III, o guia admite que, ao encontrar Escritore, sempre buscava uma forma de ganhar uma cerveja e algo para comer. Contudo, não se considerava um parasita, mas sim alguém que, diante das circunstâncias, faria qualquer coisa para saciar a fome, como qualquer pessoa que ficasse sem jantar ou café da manhã. Ele sabia que, se jogasse sujo, poderia ganhar mais do que um copo de cerveja, pois tinha conhecimento dos cheques que Escritore escondia, contudo, queria ajudá-lo. A fala do guia permite a reflexão sobre as raízes do passado escravocrata brasileiro que, no presente, manifesta-se na falta de oportunidades, discriminação e desigualdade em relação à população negra.

Certa vez, o guia levou Escritore para conhecer a Mãe-Grande, que considerava sua avó, por ter lhe cuidado desde pequeno, e a sua esposa Janaina. Escritore não se assustou com o casebre. O guia contou ser o lugar em que se escondia quando fazia alguma travessura no largo do Pelourinho. Diziam que o lago era muito mais turbulento, mas o respeitavam, principalmente após cegar Leda-pálpebras-de-coruja. Neste capítulo, evidenciam-se as dificuldades vivenciadas pelos personagens, como a falta de alimentação, saúde e moradia de qualidade.

No Capítulo IV, a personagem “Leda-pálpebra-de-coruja” descreve uma de suas visões do passado: dos “grandes senhores de engenho”, dos negociantes de casacos de lã cruzada, os negros alforriados e os mestiços dos casebres. Entre os semicírculos dos desocupados e os pilares do barracão, havia uma cadeira de jacarandá. Nela, um homem branco sentado “segurava um chicote na mão com um nagô acorrentado” (Monenembo, 2022, p. 69). O homem acorrentado deveria pronunciar o nome que o dono branco e a Igreja haviam dado. Sua mulher implorava para que não pensasse em sua honra, mas pronunciasse “Innocencio Juanicio de Conceição Araujo”, assim não ficaria sozinha com um filho para criar. No entanto, ele continuava a murmurar “Al-lag-ba-da!”. Vale ressaltar que a religião católica foi imposta aos escravizados e seus descendentes. Entretanto, apesar da pressão a

que os negros eram submetidos no processo escravocrata e colonial, estes “não permitiram transformar-se naquilo que o senhor desejava” (Reis, 1996, p. 20).

Nesse capítulo, a costureira apresenta também momentos marcantes sobre a infância, quando, após a morte da mãe, foi morar com Ignacia e Lourdes. Apesar da falta de recursos, viviam felizes até chegar o dia da catástrofe no lixão. Certo dia, no lixão, a brincadeira “consistia em tocar o rabo dos bichos fazendo piada com os moradores da favela”. Lourdes fincou seu pedaço de madeira e anunciou: “essa aqui é para o saco que Zezé-Moleiro não tem mais”. Diante da provocação, Leda empurrou Lourdes contra os estrumes da fossa, com isso, “delirou um mês inteiro, expelindo sangue e gás, que fediam tanto quanto uma fábrica de estrume” (Monenembo, 2022, p. 78).

Por um tempo, Ignacia, apesar do estado em que se encontrava, conseguiu continuar alimentando Leda, mas não demorou muito até que fosse entregue ao convento. Ela tinha vaga lembrança do pai, Zezé-moleiro, que morou pouco tempo com a família. Ele passava os dias bebendo e retornava à casa quando precisava de dinheiro. Em um dos retornos para casa, seu pai matou o namorado de Madalena. Em resposta, ela esfaqueou os testículos do ex-marido.

No capítulo V, o guia, sentado na cadeira de Jacarandá, sente-se devastado pela culpa e saudade em relação à Escritore. Ao mesmo tempo que está preocupado por não conseguir dinheiro para dar uma vida melhor à sua esposa, Janaina, e comprar as ervas de Juvenal, para o tratamento da perna de sua avó. Mãe-Grande não era sua avó biológica, mas havia lhe cuidado desde antes de completar um ano. Ela havia contado que sua mãe havia morrido em um incêndio no barco, no Paraguaçu.

Em seguida, lembra-se do tempo em que as pessoas o temiam, diziam que era “um grande canalha”, “que cegou Leda-pálpebras-de-coruja” (Monenembo, 2022, p. 91). Entretanto, não se sentia mais o mesmo e precisava decidir qual o próximo “trambique”, o “biruta da Pitubá” ou o médico. O “biruta” era um

clarinetista, o qual conheceu quando ajudou a arrastar a mala até o apartamento, fato que lhe possibilitou descobrir sobre o cofre instalado no local. Já o doutor dizia saber como curar a perna de Mãe-Grande, e, em troca do tratamento, oferecia dinheiro. Entretanto, ela viva ou morta não fazia diferença para os seus estudos. O guia logo percebeu que Mãe-Grande seria usada como cobaia, mas jamais deixaria isso acontecer.

No Capítulo VI, “Leda-pálpebra-de-coruja”, retoma a visão do negro escravizado, que continuava a murmurar “Allagbada”. Mas, após prenderem sua mulher, ordenaram que lhe tirasse a roupa e usasse o porrete, ele pronunciou “Innocencio Juanicio de Conceição de Araujo” (Monenembo, 2022, p. 108). Em seguida, a costureira passa a rever as brincadeiras no lixão com a amiga, sobre o matrimônio, no qual dizia que, se fosse preciso, daria o seu namorado para Lourdes e depois arranjaria outro. Lourdes sentia que, devido à amiga ter a pele mais clara, ela não enfrentaria dificuldades para arrumar um marido.

No Capítulo VII, o guia narra a história do rei Ndindi-Furacão, contada por Escritore. Em uma noite de vitória, o rei teria ficado bêbado e pediu que o fizessem escravo se houvesse alguma coisa que não conseguisse vencer. Assim, ordenou ao Griô que procurasse alguém mais forte que ele. Todos os reis que o Griô trazia eram mortos por Ndindi. Até que o Griô encontrou um velho, que explicou que o baobá era mais forte. Escolheram o baobá mais aterrorizante. Ndindi selecionou seus melhores guerreiros e pediu que derrubassem o baobá, pois ele e seus homens iriam se por debaixo e o reergueriam. A árvore desabou e contaram os cadáveres. Ndindi escapou cheio de fraturas, mas diante da vergonha, pediu que o vendessem como escravo. Antes de embarcar rumo ao litoral brasileiro, solicitou que a imagem da figa fosse marcada em cada um de seus ombros com ferro, e assim, em todos os seus descendentes.

O guia achou a história do rei Ndindi idiota até reencontrar o colega Tigrado enquanto tomavam banho de cachoeira na Boca do Rio. O delegado, Bidica, com os policiais, apareceu e prendeu

Tigrado. Quando lhe tiraram a blusa para pegar a bolsa que envolvia seu torso, foi possível ver “duas figas nos seus ombros como duas tiras de cobre” (Monenembo, 2022, p. 123). Contudo, antes de contar a Escritore, precisava saber se os outros três irmãos Baeta também possuíam a marca de seus ancestrais. Dias depois, conseguiu, após várias tentativas, identificar em Voltmetro, irmão de Tigrado, a mesma marca nas costas.

No Capítulo VIII, a história de Janaina é brevemente narrada por Leda-da-pálpebras-de-coruja. Sua vida não foi fácil: “comia quando podia e bebia as cervejas que lhe ofereciam”. Quando os gringos ainda assombravam, frequentava motéis e palácios. Janaina namorou o Manchinha e logo atraiu os olhares de Palito e Careca. Correu um boato de que Janaina seria a menina de Ferreira de Santana que saiu nas manchetes dos jornais por matar um aposentado por estrangulamento, a fim de comprar patins de rodinhas e uma bolsa para a mãe. Após a prisão, teria procurado trabalho e sua alma estava à procura do perdão de Deus.

A costureira também recorda do dia em que reencontrou Lourdes, após sair da padaria, que agiu como se nada houvesse acontecido. Lourdes foi carinhosa, contou que casaria com um inglês e a convidou para passar um domingo com sua mãe, pois estavam morando na cidade. Pouco tempo depois, as três estavam morando juntas novamente.

No Capítulo IX, após a saída de Tigrado da cadeia, o guia procurou os irmãos Baeta. Na Cantina da Lua, contou que conhecia um primo do Tigrado que veio da África para conhecer os parentes. Esse primo contaria “sobre o segredo da figa e da tribo dos homens que a árvore matou” e ainda daria um milhão para selar o encontro (Monenembo, 2022, p. 155).

Assim, os irmãos Baeta marcaram o encontro no Recanto da Celia, um boteco escondido no alto da Barroquinha, para terça-feira, às 18 horas. Quando o guia contou sobre o encontro a Escritore, este pulou no pescoço de Preto Velho e pagou a rodada para todos no bar. Agora seriam um milhão para o guia e outro para os irmãos. Rainha esperava Escritore no Banzo, com

um prato de siri e uísque. Ele contou que havia terminado o primeiro capítulo.

No Capítulo X, a costureira tem uma vertigem e vê uma propriedade rural: uma mulher com um homem acariciando seu ventre. Eles conversam sobre o nome que dariam ao filho(a). Levavam uma vida confortável e regrada. Quando foi chamado ao hospital, o marido ficou surpreso, pois o ginecologista da cidade havia calculado que faltava cerca de um mês para o nascimento da criança. No hospital, encontrou a mulher chorando e dizendo que não o merecia. Ao chegar à ala dos recém-nascidos, ele levou as mãos aos olhos e saiu sem dizer nada, “assombrado e aniquilado” (Monenembo, 2022, p. 166).

No dia da saída do hospital, ela recebeu um pacote com suas roupas e um bilhete, no qual o ex-marido mandava uma passagem de avião e algum dinheiro para o trem até o aeroporto. Mais tarde, no trem, a mulher observou a pele aveludada da criança e pensou: “Ele é mesmo o filho de seu pai” (Monenembo, 2022, p. 168). Então, lembrou do telegrama que deu origem a toda a história, em que o homem dizia que não poderia voltar logo devido aos negócios. Nesse trecho, o leitor, a partir dos vestígios apresentados nos capítulos anteriores, consegue identificar que Leda tem a visão de sua própria história. A mulher que vê, trata-se dela mesma, e que, antes de casar-se, diante da falta de dinheiro, procurou o antigo amigo Guilherme, que havia prometido dinheiro toda vez que ficassem juntos. Assim, pela cor da pele do bebê, julgou que o seu filho só poderia ser do Guilherme.

No Capítulo XI, o guia estava aflito diante da dificuldade em conseguir dinheiro. Procurou novamente o doutor e, em troca de um dinheiro emprestado, deixou-o visitar Mãe-Grande. Durante a visita, o doutor ofereceu ao guia 50 dólares por mês, com comida e hospedagem, em troca de tratar a Mãe-Grande. Com o dinheiro, o guia e Janaina poderiam abrir uma lanchonete e logo teriam o apartamento com os dois cômodos dos sonhos de Janaina. No entanto, sabia que jamais alugaria o corpo de Mãe-Grande. Nos capítulos narrados pelo guia, destaca-se a preocupação e sua

necessidade de conseguir dinheiro, mas ainda que fizesse suposições hesitava em aceitar.

No Capítulo XII, a costureira conta que foi Lourdes que começou a levá-la para sair e dançar, depois de tanto tempo no convento. Naquela época, só desejava ser levada pela volúpia e magia da cidade e os homens ficavam enfeitiçados e surpresos, admirando a sua pele branca bronzeada e seus cabelos loiros e crespos.

Ao retornar para o Brasil, procurou Ignacia, que a recebeu com “os mesmos abraços febris, seus risos entrecortados com soluços”, após contar que Lourdes se suicidou assim que Leda e Robby partiram. Nesse momento, não restam dúvidas ao leitor, a costureira havia casado com Robby, ex-noivo da amiga. Por isso, o marido inglês, de pele branca, casado com uma mulher também de pele branca e cabelos loiros, não teria acreditado que seu filho seria tão preto.

Diante da desilusão com a vida, Leda entrega o seu bebê para Ignacia criar. Nesse contexto, é preciso considerar que ela mal possuía condições de se sustentar, voltou a trabalhar para Gerová, que oferecia apenas comida e um quarto para ficar. Ao longo dos anos, esperava o cair da noite para comer espetinho no Kalundu. Em uma noite, foi atacada por uns meninos com estilingue e arminhas de água. Um deles carregou a arminha com líquido de bateria e acertou um jato nos seus olhos, deixando-a cega. Nesse dia, “Exu, o mensageiro dos deuses”, teria feito mudar de mundo, passou a ver “tudo, até a vida que ela mesma viveu” (Monenembo, 2022, p. 180).

Quanto a Ignacia, a última vez que a viu foi quando a criança ia fazer cinco anos, a matrona contou que deu o nome de seu avô à criança e, para evitar perguntas, disse que seus pais morreram no incêndio do barco no rio Paraguaçu. Então, perguntou se não queria vê-lo, mas o que mais chamou a atenção da costureira foi o estado da perna de Ignacia.

No Capítulo XIII, o guia remoía a dúvida em escolher o doutor ou Bitura. Enquanto isso, Rosinha avisava que o bar ia

fechar: “Levanta, Innocencio! A Mãe Grande vai morrer, e você só pensa em se embriagar. Pobre Innocencio Juanicio de Conceição Araújo” (Monenembo, 2022, p. 185). Como todo encanto da obra, nesse capítulo é possível fazer todas as amarrações. O guia, Innocencio, é filho de Leda-pálpebras-de-coruja, o mesmo que a cegou. E Ignacia trata-se de Mãe-Grande. Assim, é possível compreender que a história que remete à cadeia de Jacarandá, a mesma que Escritore tanto gostava de sentar-se, diz respeito ao avô de Mãe-Grande, o negro castigado e obrigado a pronunciar o nome Innocencio Juanicio de Conceição Araújo.

Ao final do capítulo, Innocencio narra o dia da morte de Escritore. Nesse dia, havia encontrado Palito, que pediu ajuda para consertar uma geladeira. Após o conserto, receberam Careca com o seu violão e um potinho de maconha. Nessa atmosfera, confundiu as datas, acabou cochilando até ouvir gritos: “Mataram Escritore” (Monenembo, 2022, p. 188). Quando chegou, Escritore estava morto, só ouvia o delegado Bidica, os palavrões e os choros. O furgão da polícia estava entreaberto, com os irmãos Baeta dentro, com as mãos e os pés algemados.

Como o guia não foi ao Recanto da Célia, os irmãos Baeta decidiram acertar as contas com o rapaz do bando do Barbalho, porque Reinaldo, o chefe, se juntou com Clara-peitos-de-mel, concubina de Tigrado. Ao verem Escritore com a americana, confundiram-no com o guarda-costas de Reinaldo. No fim, a história finaliza com dois desencontros, assim como seu antepassado Ndindi-Furacão, Escritore não consegue encontrar os seus primos e terminar o seu livro. Por isso, Inocencio carrega consigo a culpa por esquecer que aquele era o dia do encontro.

A obra *Pelourinho* é uma excelente oportunidade de ser trabalhada nas escolas, possibilitando um contraponto à cultura eurocêntrica. Somos agraciados com histórias de personagens brasileiros, que, para além das dificuldades que vivenciam, compartilham a diversidade de comidas, música, arquitetura, lugares, além da forte religiosidade, sobretudo afro-brasileira. Desse modo, mediante as memórias dos personagens, o texto

possibilita múltiplas abordagens, como a discussão em torno do tráfico transatlântico de pessoas escravizadas, a questão patrimonial, a importância da cultura de matriz africana, dentre outras. Além disso, a obra é um convite aos leitores na busca de suas raízes.

Referências

GABRIEL, Ruan de Souza. Quem é Tierno Monénembo, escritor da Guiné que foi buscar sua ancestralidade na Bahia. **O Globo**. SP. 23/02/2023. Disponível em: <https://acesse.one/6qwBz>. Acesso em: 10 mar. 2024.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**. Modernidade e dupla consciência. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo, Rio de Janeiro. Universidade Cândido Mendes. Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001. Disponível em: <https://encurtador.com.br/gPS27>. Acesso em: 20 mar. 2024.

IPHAN - Salvador-BA. Disponível em: <https://l1nk.dev/ToH2g>. Acesso em: 10 mar 2024.

MONÉNEMBO, Tierno. **Pelourinho**. Tradução de Mirella do Carmo Botaro. São Paulo: Nós, 2022.

REIS, João José. Quilombos e revoltas escravas no Brasil. **Revista USP**, São Paulo, n. 28, p. 14-39, 1996.

GUINÉ-BISSAU

O mundo experimentado pelas crianças: Notas sobre a obra *As histórias que minha mãe não me contou e outras histórias da Guiné-Bissau*

Maria Eduarda Rodrigues da Silva¹

Escrito por meio do olhar de crianças, o livro *As histórias que minha mãe não me contou e outras histórias da Guiné-Bissau* apresenta um caminho entre a realidade e as fabulações. Trata-se de elementos que se misturam ao longo da escrita do autor Eliseu Banori. Com linguagem didática, nos mostra como as crianças circulam e expressam um modo de ver o mundo em que suas interpretações se apoiam em diferentes sentimentos complexos. O contexto em que as histórias são contadas, em um primeiro momento, pode demonstrar uma vida árdua e de penúria. O cenário em que são narradas as situações expostas nos faz entrar em contato com atravessamentos que marcam os personagens a partir de contextos sociais específicos: gênero, pobreza, fome, morte, velhice e a relação entre pessoas-território. Em um modelo de política localizada podemos ver, por meio da narrativa da criança, de que forma são percebidos esses atravessamentos como criadores de possibilidades heteróclitas de produção interpretativa. O livro não pontua, nem parece ser do interesse do

¹ Professora de Sociologia do Ensino Profissional, Científico e Tecnológico substituta no Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso do Sul (IFMS), Campus Corumbá. Bacharel em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS); Mestranda em Antropologia Social pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (PPGAS-UFMS); Bolsista da Fundação de Apoio ao Desenvolvimento de Ensino, Ciência e Tecnologia do estado de Mato Grosso do Sul (FUNDECT). E-mail: eduarda.silva@ifms.edu.br

autor, apresentar um debate explícito sobre estas questões elementares na formação do sujeito em meio a relações sociais e territoriais. Fica a cargo do leitor perceber as nuances implícitas presentes em cada história.

Eliseu José Pereira Ié tem como nome literário Eliseu Banori. Nascido em Pepel Verela, bairro de Bissau, capital da Guiné-Bissau. O autor é especialista e mestre em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). As suas pesquisas têm como tema a história da formação de Literatura Guineense. O livro intitulado *As histórias que minha mãe não me contou e outras histórias da Guiné-Bissau*, publicado no ano de 2020, traz seis histórias, cada uma apresentando um cenário com personagens em interação e as percepções que as crianças têm de tal contexto. Além deste, o autor tem outros seis livros publicados: *O rei imbatível: caminhos áruos de Juju* (Biografia do músico Justino Delgado, 2019); *Cantar do galo* (2017); *As almas em agonia* (2015); *Memórias fascinantes: relatos que traduzem o silêncio* (2014); *O vento ainda sopra* (2012) e *Em busca de espaço verde* (2011).

Esta resenha tem como objetivo analisar a obra especialmente usando à luz do conceito de fabulação crítica das produções da professora de literatura comparada Saidiya Hartman (2020; 2021). Assim como se torna interessante para o diálogo o conceito de “escrevivência” da escritora Conceição Evaristo. Ambos possibilitam o debate entre a reflexão e interpretação das crianças como sujeitos que experimentam contextos variados com a produção de fabulações que preenchem lacunas que permeiam as noções de identidade, subjetividade, política e historicidade.

A frase escolhida para abrir o livro é da escritora, política e professora universitária de Guiné-Bissau, Odete Semedo. O poema intitulado “O teu mensageiro”, traz a seguinte frase: “Aproxima-te de mim, não te afastes. Vem... Senta-te que a história não é curta” (Semedo, 2007, p. 22). Acredito que a escolha de Eliseu é um modo de indicar ao leitor que esta obra pretende apresentar histórias, até então, camufladas por uma historiografia canônica e uma literatura centrada em descrever e representar as

elites locais e/ou colonizadoras. Vemos, portanto, outros contornos em cada história apresentada. São histórias que, como diz o título, não foram contadas, raramente passadas entre gerações. Portanto, um longo caminho de fabulações e possibilidade de registro de experimentações contidas no cotidiano de pessoas comuns, com vidas simples e atravessamentos diversos, principalmente aqueles que abordam a raça, gênero, a velhice e a morte.

Guiné-Bissau compartilha com o Brasil o contexto da colonização conduzida por Portugal.² Há desdobramentos drásticos desse encontro entre as frentes expansionistas e colonialistas e os territórios e pessoas que buscavam dominar e docilizar. Não se pode ignorar, ou vilipendiar, os atravessamentos que marcam o passado de um povo, do seu território e de sua corporeidade. O silêncio do passado dessas histórias não contadas está relacionado a um local relativo e subjetivo de experiência da vida vivida, e abre espaço para pensarmos quais histórias devem e podem ser contadas? Como elas devem ser contadas?

São perguntas que fiz durante a leitura do primeiro conto “A história que minha mãe não contou”. De certa forma, foi um caminho reflexivo que se deu por meio do contexto em que a história se apresenta. Dizia mamãe que “Dentro é um lugar onde as mulheres escondem as suas angústias” (Banori, 2020, p. 9), com os olhos lacrimejados, ela “ora jogava os olhos amargos no chão, ora os jogava no céu” (Banori, 2020, p. 9) impedindo que as lágrimas rolassem sobre o rosto. A história que mamãe não contou guarda as histórias de outras mulheres daquela tabanca (aldeia). Elas, em algum grau, dividiram as dificuldades da vida no campo e os comportamentos que tem uma boa esposa na sociedade. Mas também deixaram espaço para seus segredos.

² Autores como Abdias do Nascimento (2016), desmistificam os “mitos” formulados pela colonização ao contar uma versão da história da colônia, seus habitantes e aqueles que foram raptados e passaram pela penúria transatlântica.

Para estes personagens, me parece que a morte impõe um tipo de silêncio diferente para as testemunhas de uma história. Assim, a passagem entre a vida e a morte é percebida pela criança como um local de não enunciação. Daquilo que poderia ter sido dito, mas não foi por falta de tempo. Primeiro pela promessa da avó em contar as histórias que guardava, desde antes do nascimento da neta. Promessa que foi interrompida por ter “quebrado a sua colher”, expressão que se refere à morte de pessoas. Segundo, a morte do pai, que era uma das pessoas que poderia sanar a curiosidade da filha pelas histórias que sua mãe guardava. Embora os mortos possam falar, não foi o caso para a narradora. Por esse motivo, a conclusão da criança aponta para a aceitação de que algumas destas interlocuções que produzem história estão marcadas pelo silêncio “A história da mamãe ficou guardada em algum canto da memória... Só ela saberia dizer onde se encontra. Eu queria saber a história da mamãe, mas também nunca tinha contado a minha história a ninguém” (Banori, 2020, p. 11).

Como dito anteriormente, a produção literária e histórica de Saidiya Hartman (2022; 2020) foi fundamental para minhas reflexões, particularmente a história que abre o livro. A autora que escreve o contexto histórico da escravização na costa de Gana, ponderando sobre as violências materiais e imateriais da colonização e rapto de pessoas, me mostra outro modo de pensar o silêncio, a morte e os efeitos da relação entre estes dois fatores. Penso, então, sobre os conhecimentos e histórias que não foram transmitidos.

Hartman (2021) apresenta reflexões de como a história, enquanto área do conhecimento relegou a algumas localidades apenas as histórias de violências para as futuras gerações, impondo-as limites e condições de existência. A autora através da fabulação crítica preenche lacunas e retoma a história de pessoas que passaram pelo tráfico transatlântico marcadas nos livros e

registros como número-mercadoria.³ Além disso, Hartman (2020) nos pergunta como podemos, enquanto escritores, nos desvencilhar ou não cair em armadilhas perversas que possam novamente violentar estes corpos já sem vida - e sem história. A literatura parece auxiliar a autora nesta empreitada. Hartman (2020) é delicada e sutil em escrever e criar histórias para personagens esquecidos entre livros de registro, porém sua escrita é penosa, embora de leitura objetiva. Ela fala “da dor experimentada em meu encontro com os fragmentos do arquivo e por causa dos tipos de histórias que construí para fazer a ponte entre o passado e o presente e dramatizar a produção do nada – cômodos vazios, e silêncio, e vidas reduzidas ao descarte.” (Hartman, 2020, p. 18)

Em outra retomada, os contos de Eliseu Banori, para mim, se colocam neste local de experimentar a dor e construir pontes entre o passado e o presente. Diferentemente de Hartman (2020), as vidas que o autor buscou dramatizar são cheias de tudo. Nomes, mágoas, angústias, dores, lembranças doces, a infância, diversas sensações que experimentamos enquanto cruzamos e produzimos diferentes histórias. Acredito que é um modo, o escolhido pelo autor, de reaver não só as histórias que a mãe guardou para si, mas também as outras histórias que não foram contadas sobre o seu lugar de origem, sua relação com o território, com os mortos, com as lembranças, entre outros fatores da confecção

³ Fabulação crítica é um termo que expressa o método de escrita de Hartman, a autora de *Perder a mãe: uma jornada pela rota transatlântica da escravidão* (2021), tendo como eixo central a análise do período do tráfico escravista utilizando documentos e registros históricos. A autora narra os eventos por meio de um esforço literário e uma escrita historiográfica. A fabulação crítica seria então, um modo de reorganizar a narrativa histórica convencional, apresentar uma experiência histórica de sujeitas e sujeitos que se encontraram com o campo do poder de uma forma específica - como corpos violados e violentados. Além disso, a fabulação crítica coloca uma provocação à História, enquanto produção de conhecimento, de como os historiadores vão recontar as circunstâncias em que se deu o tráfico transatlântico e os efeitos do período escravagista nas localidades e pessoas exploradas por este sistema.

contextualizada do sujeito social. Similar ao que Conceição Evaristo (2018) nos apresenta com a obra *Becos da memória*. A autora parte de sua experiência de vida e dos marcadores sociais da diferença presentes no seu corpo, e, portanto na sua corporeidade, como aporte para sua escrita literária. De forma a trazer à tona as mazelas presentes na vida dos “favelados”, com a sutileza de não tornar seus escritos somente pelo sofrimento e pela violência.

Como expressei anteriormente, as histórias são contadas por crianças que vivenciam as cenas e descrevem para o leitor o que sentiram frente a cada situação, de forma subjetiva que se expande para o coletivo. Assim, a morte, a fome, a velhice e a memória dos infantis embora estejam imersas em cenários delicados e de grande complexidade para os adultos, não há uma visão melancólica e desesperançosa. Ao contrário, as crianças de Eliseu expressam uma forma de pensar a realidade que vivem por meio da fantasia, das travessuras e relação entre elas - as crianças - e a terra que dá o alimento, as pessoas, a família e a história daquele local - da tabanca.

A evocação de uma narrativa da infância leva-nos a compreender a perspectiva da criança como produtora de interpretações, concepções e abstrações. Coloca tensão, inclusive, no que diz respeito às noções de autonomia e agência. Nesse sentido, proponho uma discussão sobre a infância, a partir do viés antropológico, especialmente da Antropologia da Criança. O texto revela “muito do que as crianças têm a dizer sobre o mundo. Um mundo que às vezes, como em outros campos de pesquisa, só é acessível por meio delas, já que embora conhecido, é obliterado pelos adultos” (Cohn, 2013, p. 222). Para compreender a construção da narrativa da criança como sujeito, e o campo da infância como produtor de outros conhecimentos se faz necessário “analisar as concepções de infância e as noções de pessoa que estão implicadas em todos os processos que analisamos em uma perspectiva antropológica” (Cohn, 2013, p. 223). Assim, podemos compreender a construção da noção de pessoa e como a infância é

definida e estabelecida entre a comunidade que estamos analisando. As histórias de Guiné-Bissau mostram crianças ativas, comunicativas e em constante relação com outras pessoas, jovens e mais velhas. Elas não estão afastadas ou apartadas das situações que descrevem. Na verdade, os personagens estão envolvidos com a história que contam e podemos ver isso, inclusive, no sentimento de revolta expresso em algumas das histórias.

Duas histórias me marcaram enquanto ponderava considerações sobre a obra. “25 de dezembro” e “Cachorro Faminto” trouxeram reflexões pertinentes às questões de poder. As personagens, Margarida e Tia Udé respectivamente, estão vivenciando tempos de vida diferentes. Margarida é uma criança que fica na Praça de Bissau olhando as pessoas passarem com presentes e sacolas cheias de alimento. Enquanto Tia Udé é uma mulher idosa, ou perto de ser considerada como tal. Ambas compartilham a fome como companheira.

Deterei-me em cada história especificamente para formular questões como a fome, o poder e hierarquias sociais. Para isso penso em Carolina Maria de Jesus (2014), quando a autora expressa que a fome é professora, pois ela ensina a pensarmos nas crianças e nos mais velhos. A fome também gera revolta. A autora informa o caminho entre a fome e a revolta até das crianças.

Margarida é uma criança que não entende porque existem pessoas que compram comida além do que necessitam, enquanto outras não têm nada, assim como ela. Em mais um dia de 25 de dezembro, no qual se celebra o nascimento de Jesus, Margarida está a observar as pessoas que circulam na Praça de Bissau. Avista uma mulher, e logo atrás um homem segurando diversas sacolas que parecem pesadas, pois o homem tenta se equilibrar com seu corpo magro. Margarida olha a cena enquanto se avalia. Avalia sua pobreza, suas roupas desbotadas, a falta de um calçado novo, a fome que sente e o desejo de um balão colorido. Na ânsia de ver a fatura compartilhada, se dirige à mulher e lhe pede um

presente de Natal, recebendo como resposta uma “promessa” para ser cumprida em outro momento.⁴

Por sua vez, Tia Udé vai parar na Praça de Bissau à procura do marido que a deixou. Durante dias, semanas, meses, retornou ao local, mas não o encontrou. Sua história, então, se situa na casa de um comandante, seu Zé Có. Que a trata como “se fosse da família”. A vizinhança do comandante percebia Tia Udé como parte daquela família. Porém, em um dia aparentemente tranquilo, Tia Udé é dispensada de seus afazeres como empregada doméstica. Este contexto é resultado do emagrecimento, que o comandante percebe, do cachorro Amilcar, o qual, Tia Udé tinha a tarefa de alimentar. Descobre-se que a mulher compartilhava a comida com o cachorro. Não entendia ela, porque o animal precisava de tanta comida, e separava uma parte para também se satisfazer.

Quero chamar a atenção para a articulação que vincula uma história a outra. Mesmo que separadamente apresentem diferenças, a idade das personagens, principalmente, há uma conexão entre estes dois momentos de vida. A partir do texto de Vinicius Venâncio (2022) vislumbrei uma possibilidade analítica da relação entre infância e hierarquias de poder, que direcionam pessoas (principalmente mulheres) a experimentar uma vida de “débito” como um dos aspectos das relações sociais e de trabalho tratadas, inclusive, como naturais. Embora a história que tem Margarida como personagem tenha um final feliz, ela ganha uma nota de cem Francos CFA de outro transeunte que via a cena, a frase que fecha esta história me parece interessante: “Ambos se olhavam, pensando a vida que poderia ter sido e não foi.” (Banori, 2020, p. 20)

O trabalho de Venâncio (2022) aborda o contexto da “atualização dos laços de parentesco” através do apadrinhamento de crianças em situação de vulnerabilidade social. Pensando que

⁴ “ - Tia, mpidiu festa (pedido de presente de festa de Natal). - Npurmitiu nha fidju femia... - respondeu ela (eu te prometo, minha filha)” (Banori, 2020, p.19). Tradução disponível no Glossário do livro (Banori, 2020, p. 33-34).

criança e família estão formando uma conjunção, em outras palavras, são categorias que se entrelaçam. O efeito disso é outra atualização dentro das relações econômicas e raciais, especialmente àquelas que têm como origem a servidão forçada e a escravização de pessoas. Expondo as hierarquias e desvantagens que produzem, assim como as atualizações pós-abolição brasileira. Margarida pensa consigo, por que algumas pessoas têm mais do que conseguem consumir, enquanto ela, ainda criança é impedida do acesso ao básico para sua existência? Que condições de vida, fico pensando, Margarida teria para além da história localizada no dia de Natal. O que poderia ter sido, que não foi? Como se pergunta a personagem enquanto o homem se distancia.

Por sua vez, Tia Udé, mesmo considerada como parte da família, é desligada de sua função de empregada, por conta de dividir a comida com o cachorro Amilcar. A pergunta que está implícita na atitude do comandante é a mesma que Venâncio (2022) expõe dos cenários que analisa: como alguém que foi acolhido como parte da família poderia deixar o cachorro emagrecer a ponto de ser perceptível? Que tipo de ingratidão este comportamento revela? O autor afirma em seu estudo que as elites aristocráticas utilizam de tecnologias da violência para docilizar qualquer tipo de revolta. Tecnologias de prática sutil, especialmente porque estamos falando das noções de família e parentesco. Rede de relações que tem como configuração sentimentos como: proteção, acolhimento, aconselhamento e finalmente, amor. Emoções que são acionadas, segundo o autor, para vilipendiar até mesmo as indignações frente a enredos que causam certas desvantagens e violência implícita.

Não tenho o intuito de tecer conclusões sobre ambas as histórias, assim como mamãe não me revelou todas as nuances e fatores que conduziram sua experiência de vida e suas memórias. Meu interesse é ampliar o cenário interpretativo proposto em cada narrativa. Apontando, principalmente, para o modo como esse imaginário da criança e como elas circulam o mundo e o

explicam. Assim como, quais são os pontos que as narrações destacam em cada história.

Eliseu nos mostra uma cena específica da vida de seus personagens, ora contando a história a partir da narração em terceira pessoa, como alguém que testemunha a situação, ora é o protagonista quem narra sua versão da cena. Acredito que demonstra a circularidade das versões da mesma circunstância e como estão cruzadas, atravessadas. Como uma encruzilhada. E por ser uma história pontual e, de certa forma, específica, fica por conta de o leitor imaginar quais são os desdobramentos de tal evento narrado. Quem são estas pessoas que o autor nos apresenta? Para que ele nos apresenta a elas? Como a voz das crianças nos conduz nesse mundo visto e descrito por elas?

Detive-me em histórias que marcaram minhas reflexões durante a leitura. A escolha delas foi somente pelo caminho reflexivo que fui conduzida. Pude, de certa forma, apresentar um diálogo com campos da antropologia, estabelecendo um elo entre as histórias apresentadas na obra com a minha trajetória acadêmica, da mesma forma com o arcabouço teórico que tenho contato.

Esta obra infanto-juvenil me levou para passear por um caminho, no qual a leitura tem como base a ternura, principalmente se tratando de histórias de crianças ou contadas por elas, simultaneamente vê-las circular entre contextos e pessoas, ligando uma narrativa a outra. Principalmente, porque é quando estas crianças estão juntas que elas se detêm em compartilhar interlocuções sobre o que viram, ouviram e experimentaram emocionalmente.

Quando busquei comentários sobre a obra e sobre o autor, pouco achei. Pude perceber neste levantamento de críticas à obra que os poucos olhares que se detiveram em analisá-la apontavam para um caminho quase de superação dos estigmas e estereótipos vinculados à realidade que as histórias apresentam. Traziam sentimentos positivos sobre tais contextos. Isto, de certa forma, me incomodou enquanto fazia a leitura da obra completa. Porque visualizei nuances mais complexas e menos positivas. São

cenários como o de “Nunca falta” que me levaram a pensar nas questões que descrevi ao longo desta resenha - a fome, a morte, a velhice - grafadas em questões diretamente ligadas às questões hierárquicas - de raça e de classe, por exemplo.

As histórias nos mostram crianças agindo entre adultos, compartilhando suas percepções, mas não pude deixar de notar as denúncias implícitas em cada personagem e seu enredo. Acredito que a literatura que apresenta criações a partir da experiência de vida são provocativas neste ponto. Pois ao mesmo tempo em que me distrai passeando por mundos e histórias, tive a possibilidade de pensar questões pertinentes à questões de ordem prática e cotidiana. O autor cita Conceição Evaristo, autora brasileira, que em suas obras utiliza o conceito de “escrevivência”. Grafia tecida a partir e através da sua memória, do seu corpo e das experiências que vivenciou. Em *Becos da memória*, Conceição (2018) também apresenta a narrativa da criança em interação com o contexto da favela, especialmente. Local por excelência visto como o ponto negativo da urbanização das grandes cidades. A autora, assim como Eliseu, aponta para estas nuances que são implícitas na história que conta. Mas não por serem menos importantes. Na verdade, ambos os autores nos conduzem para uma reflexão que envolve também os sentimentos que as histórias despertam.

Referências

- BANORI, Eliseu. **As histórias que minha mãe não me contou e outras histórias de Guiné-Bissau**. Belo Horizonte: Nandyala, 2020.
- COHN, Clarice. Concepções de infância e infâncias: um estado da arte da antropologia da criança no Brasil. *Civitas-Revista de Ciências Sociais*, v. 13, p. 221-244, 2013.
- EVARISTO, Conceição. **Becos da memória**. 4 ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2018.

HARTMAN, Saidiya. **Perder a mãe**: uma jornada pela rota transatlântica da escravidão. 1 ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. **Revista Eco-Pós**, v. 23, n. 3, p. 12-33, 2020.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**: diário de uma favelada. 10 ed. São Paulo: Ática, 2014.

NASCIMENTO, Abdias do. **O genocídio do negro brasileiro**: processo de um racismo mascarado. 3 ed. São Paulo: Perspectivas, 2016.

SEMEDO, Odete Costa. **No fundo do canto**. Belo Horizonte: Nandyala, 2007.

VENÂNCIO, Vinícius. “Se eu não tivesse estudado, eu seria mais uma Madalena”: o parentesco como atualizador da falsa abolição brasileira. **Equatorial**–Revista do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, v. 9, n. 17, p. 1-16, 2022.

MOÇAMBIQUE

A escrita libertária em *As andorinhas* de Paulina Chiziane

Luana Bellini Klein¹

*Lutar pra quê?
Pra dar vazão ao ódio antigo?
ou pra ganharmos a liberdade
e ter pra nós o que criamos?*
– Agostinho Neto

Introdução

A magistral obra de Paulina Chiziane é permeada de referências sócio-históricas que nos permitem observar e analisar os contextos de classe, raça, gênero e política na sociedade moçambicana que interseccionam-se com a vivência da própria autora, formando assim, uma escrita profícua e potente na Literatura Lusófona, sobretudo para os países colonizados por Portugal. Paulina Chiziane é originária de Manjacaze, na Província de Gaza (sul de Moçambique), sua vida foi marcada pelas adversidades do colonialismo - exploração, segregação, injustiças - seja em seu cotidiano, assim como nas histórias ouvidas de seus familiares. Durante a juventude, a escritora uniu-se à Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO), onde atuava na comunicação dos ideais da organização.

¹ Discente do curso de Licenciatura em Geografia (UFRGS). Integra o grupo Pesquisas em Educação, Sociedade e Trabalho do IFRS/CNPq e do EDINTEC - Educação, Interdisciplinaridade e Tecnologia da UFRGS/CNPq. Email: luana.bellini@ufrgs.br

Na década de 1980, começou a escrever e a publicar seus contos na imprensa nacional. Em 1990, publicou seu primeiro livro, intitulado *Balada de amor ao vento*, tornando-se a primeira mulher a editar um livro no país africano. No entanto, Chiziane emite ressalvas sobre rotulações a sua pessoa, entendendo que ser classificada como "romancista" faz parte de uma categorização europeia, onde a obra dispõe de uma estruturação da qual não identifica, preferindo ser lembrada como uma "contadora de histórias". No ano de 2021, Chiziane recebeu o 33º Prêmio Luís de Camões, tornando-se a primeira mulher africana com título, anteriormente ao publicar "Niketche: uma história de poligamia" conquistou o Prêmio José Craveirinha, em 2003.

O livro *As Andorinhas*, foi publicado em 2008, e nele são trabalhadas as narrativas orais moçambicanas (assim como em *Balada de amor ao vento*, *Ventos do Apocalipse*, *O alegre canto da perdiz*, todos da mesma autora), evocamos aqui um dos ditados chope presentes: "Se queres conhecer a liberdade, segue o rasto das andorinhas", afinal, constata que a temática da liberdade está nos três contos do livro a partir da narrativa de sujeitos importantes para Moçambique. O prefácio produzido pelo jornalista Amâncio Miguel, expõe que a incursão literária de Chiziane explora três personalidades expoentes, a primeira o Gungunhana (ou Ngungunhane), último chefe político do Império de Gaza (hoje território de Moçambique), o segundo é Eduardo Mondlane, primeiro líder da FRELIMO e por fim a primeira atleta moçambicana, Maria de Lurdes Mutola, instigando a representatividade feminina. Dessa forma, os três contos que integram a obra aqui resenhada examinam fragmentos da história que dialogam com as realidades do país da autora.

"Quem manda aqui?": Ngungunhana, o último imperador de Gaza

A narrativa é inspirada no reinado de Ngungunhane (ou Frederico Gungunhana, nome adotado após sua conversão ao

catolicismo), último imperador da dinastia Nguni. Embora, conhecido como o “Leão de Gaza”, é uma figura controversa para o povo moçambicano, porém há interpretações que exaltam a sua resistência ao colonialismo português, imputando-o como herói nacional. Ainda consoante a Hilary Owen, Samora Machel rememorou a mitologia de Ngungunhane para a celebração de dez anos de independência de Moçambique, em 1985, trasladando os restos fúnebres do antigo imperador (enterradas nos Açores, onde os portugueses o exilaram) para o país. Nesse sentido, a escrita de Paulina Chiziane tensiona o autoritarismo de caráter falocêntrico na figura de Ngungunhane, que ao ser desafiado por uma andorinha, que defeca em seus olhos, ordena que seus soldados capturem todas andorinhas do reino, ao passo que o seu general, Nguyuza, passa a ter dúvidas sobre a legitimidade das ordens do imperador, comparando-as com as dos portugueses:

Pensa nas ordens acabadas de receber. As palavras do gordo imperador são o prenúncio da dança de sangue à volta do fogo. Com a história das andorinhas, o imperador busca pretexto para uma nova sangria, as suas ordens são mais mortíferas do que as balas dos portugueses. Seria mais fácil receber ordens para matar um homem. Mas um pássaro? (Chiziane, 2016, p. 6)

No decorrer da missão de exterminar as andorinhas, Ngungunhane também ordena perseguir o grupo étnico chope, responsabilizando-os pelo comportamento afrontoso da andorinha, uma alusão histórica às políticas de subjugação dos chopos empregadas pelo imperador:

-Os chopos? Só eles podem enviar-me as andorinhas para provocar-me. Só eles. Estão interessados no meu desassossego [...] Os chopos, esses insubmissos, têm o dom do feitiço e só eles podem fazer-me essas afrontas! - Usando cocó de andorinha para derrubar um império? - Ah, vê-se mesmo que não conhecem os poderes maléficis desses infelizes! Parem de fazer perguntas e cumpram as minhas ordens! (Chiziane, 2016, p. 11).

O conto posterior ocupa-se da figura de Eduardo Mondlane (como trataremos adiante). Owen (2011) propõe que Chiziane

sobrepõe a história de ambos líderes como um instrumento de questionamento à herança de Ngungunhane, em razão de que Mondlane é de origem chope.

O sentimento do imperador é de temor e respeito pelos chopos, esses rebeldes machos de arco de flecha. Que o desafiam continuamente. É o único povo que não consegue ainda subverter. Por isso, os humilha sempre que pode - Agora, repeti o grito de guerra para que os chopos escutem. Ordena o imperador. (Chiziane, 2016, p. 10)

No encerrar da ficção, o Império de Gaza é invadido pelos portugueses e não tem possibilidade de defesa devido aos esforços para caçar as andorinhas. Assim como na história é retratado a captura de Ngungunhane pelos colonizadores portugueses na localidade Chaimite, no período da “Pacificação de Gaza”, evento responsável por tornar o oficial Mouzinho de Albuquerque um herói colonial (Owen, 2011), proeminente no trecho: “O gordo imperador foi arrastado como um peixe morto. Foi metido num carro e, depois, num barco até ao degredo nas terras de Portugal” (Chiziane, 2016, p. 25). A escritora moçambicana conclui proferindo os horrores do colonialismo emergente após a queda de Ngungunhane, “Os chopos perceberam que o imperador, apesar da rivalidade, era um bom amigo. Compreenderam também que, depois de uma invasão, viria outra, com impostos pesados e a dor da escravatura” (Chiziane, 2016, p. 27). E reafirmando a matéria da liberdade ao evocar o general que questiona o imperador:

A liberdade vive-se, dizia Nguyuzza, o general desertor. Como explicar, então, às crianças o conceito de liberdade, quando por todo o lado há prisão, xibalo, deportação? Como explicar que liberdade é palavra, semente, diamante? Como ensinar que a liberdade é a fêmea que dará à luz uma nova estrela?” (Chiziane, 2016, p. 27)

“Maundlane - o criador”: a trajetória do guerrilheiro anticolonialista Eduardo Mondlane

Em 2008 completou-se 39 anos do falecimento de Eduardo Mondlane, líder fundador da FRELIMO, assassinado tragicamente por agentes da PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado) através de um pacote-bomba em Dar-es-Salaam na Tanzânia, é nesse contexto de lembranças da figura de Mondlane que o livro é publicado. Dessa forma, Paulina Chiziane escreve “Maundlane - o criador” reconstruindo a gênese mítica e heróica de Eduardo Mondlane, sobre sua morte ela explica que “o regime colonial queria matá-lo, por ser o espelho onde a imagem de um povo se reflete” (Chiziane, 2016, p. 44).

A partir de uma narrativa crítica e engajada, deslocando a construção do sujeito pela ótica heróica e masculina para a atuação feminina em sua história, evoca o papel materno, “a avó me chama Chivambo o rei, sim. A mamã também.” (Chiziane, 2016, p. 36). A professora Hilary Owen ao analisar os contos de Chiziane e Ungulani Ba ka Khosa expõe o papel da mãe na ficção moçambicana:

Central para a estética da narrativa de ambos os textos é o papel metafórico assumido pelo corpo sexuado como forma de mapeamento da nação. A figura da Mãe, como símbolo do território nativo, é, naturalmente, um já bem vincado lugar-comum do discurso nacionalista e da literatura de luta independentista. (Owen, 2011, p. 46)

Sou filho de uma pátria agreste onde se matam os homens para que as mulheres sofram de enxada na mão, alimentando, sozinhas, a nova geração de escravos. Sou desta pátria explorada, mas não serei machileiro, nem mineiro, nem polígamo. Muito menos um escravo. Porque um Chivambo não chora, dizia a mãe. Um Chitlango não se verga, mesmo que sofra, repetia a avó. (Chiziane, 2016, p. 37)

O conto retoma as lendas familiares de Mondlane, em que ele teria sido um herói e recebido as alcunhas de Chivambo (espírito de um rei) e Chitlango (protetor). A mãe e a avó são figuras que

inspiram Eduardo a consolidar sua educação para acessar o conhecimento do colonizador e assim assumir sua posição de herói-libertador para o povo de Moçambique. Conforme Nice da Silva (2009, p. 19), “interessou-se, ainda moço, em aprender a língua portuguesa para que, seguindo os conselhos de sua mãe, ao dominar este instrumento poderia descobrir os mistérios do colonizador”. Em sua biografia é descrito que Mondlane frequentou a escola pela primeira vez aos doze anos através de uma Missão Suíça de ordem presbiteriana, terminando os estudos secundários na África do Sul por correspondência, pois teve de abandonar o país devido ao apartheid, também estudou em Portugal e nos Estados Unidos, onde titulou-se doutor em Sócio-Antropologia, ademais, trabalhou na Organização das Nações Unidas (ONU), entre 1957 e 1961.

Ele caminha até se tornar um homem feito, que não pode ser homem da casa, porque na casa que fora sua, o invasor montou o seu palco de tortura. Por isso atravessa fronteiras, mares e oceanos, até encontrar um abrigo seguro numa terra distante [...] Em Portugal quiseram transformar-me em sipaio, arrumei as malas e parti. O regime sul-africano era mais feroz, queria sufocar a minha liberdade, finteí-o e fugi. Sou um pobre órfão de pai e mãe. Venho de longe! Conquistei esta América com os pés descalços! (Chiziane, 2016, p. 42)

No artigo “Eduardo Chivambo Mondlane no século XXI E a luta continua!”, Silva (2009) expõe que Mondlane retorna a sua terra natal para então efetivar a profecia que sua mãe e avó predestinavam-lhe, no entanto, em razão disso, enfrentava humilhações de seus colegas cuidadores de gado, fato presente na narrativa de Chiziane, nas palavras de Silva (2009, p. 20), Mondlane “via-se humilhado por seus colegas, também cuidadores de gado”. A escritora moçambicana cita a humilhação sofrida na infância ao passo que descreve a formação do pensamento político do líder da FRELIMO, expondo as contradições do sistema colonial como a ideia da “metrópole portuguesa” que domina a “colônia africana”. O período que

Mondlane estudou em Portugal também reflete na construção política do líder, frequentando a Casa dos Estudantes do Império (CEI) juntamente com outros intelectuais oriundos das colônias portuguesas da época como: Agostinho Neto, Amílcar Cabral, Marcelino dos Santos e Mário Pinto de Andrade (Chemane, 2015).

Nesta América de sonhos, não sou nada, sou apenas mais um. Na minha pátria ocupada eu sou alguém, porque sou o Chivambo, o Chitlango, o Dzovo, o Maundlane! Não, não sou nada, aqui não sou ninguém! Os bravos guerreiros da minha pátria lutam com paus e pedras e resistem tenazmente como bandos dispersos nas greves do cais. Até as mulheres já são levadas para o xibalo e pagam o imposto de palhota. Escravizar as mulheres? É o fim. Quando os homens são levados para o desterro, as mães ficam com os filhos e a vida se ajeita. Mãe é pedra sagrada sem a qual a vida não existe. Uma avó é a luz sem a qual nenhum sonho se revela. (Chiziane, 2016, p. 43)

Lutar com os colegas das pastagens não é o mesmo que lutar com o criador de todas essas desgraças. Dá por si a questionar o mundo dos brancos. Não entende aquela gente que abandonava o conforto da grande metrópole para se fixar ali, naquela aldeia pobre e pacífica. Queria perceber por que é que, sendo eles estrangeiros, se julgavam donos de tudo. Por exemplo, diziam: aqui é Portugal-Moçambique. Que contradição! Como é que uma terra pode ser outra terra ao mesmo tempo? (Chiziane, 2016, p. 38)

Na década de 1960, já em solo moçambicano, Eduardo Mondlane passa a organizar a FRELIMO, movimento que integrava outros três movimentos: MANU, UDENAMO e UNAMI (Chemane, 2015). Nesse ínterim, Paulina Chiziane coloca que “Chitlango vestia a farda de guerrilheiro, um boné e botas militares, que lhe assentavam admiravelmente!” (Chiziane, 2016, p. 48), Mondlane compreendia a luta armada como meio de libertação nacional, ao passo que o colonialismo operava através do dispositivo da opressão violenta. Moçambique não é um caso isolado de independência através de combate, na mesma época outras colônias portuguesas empreenderam analogamente guerras de independência, como Angola (1961 - 1974), Guiné-Bissau (1963 - 1974), Cabo Verde (1956 - 1974). À vista disso,

Mondlane transmuta-se de um intelectual que dominava o código dos brancos, para um guerrilheiro que defenderá seu povo, salientado nos trechos: “Posso morrer hoje, que a liberdade da minha terra me libertará” (Chiziane, 2013, p. 48) e “Protegeu todos os que tinham fome e sede de justiça. Incubaste e pariste uma nação no teu ventre Maudlane. Ergueste os maltratados e excluídos na luta contra a injustiça.” (Chiziane, 2016, p. 53)

Enfim, utilizando os enunciados da própria Paulina, Eduardo “quebrou barreiras, derrubou fronteiras” ao impulsionar um evento que transformou profundamente o percurso social e político de Moçambique. A autora inscreve na literatura essa importante figura histórica para seu povo:

Nesta história era ele o filho mais novo. Quebrou barreiras, derrubou fronteiras. Transformou a serpente mágica em dragão com o tamanho de uma nação, que lança majestosas fogueiras que matam a sede sanguinária dos invasores. O colonialismo reage. Ataca. Recua. A doença da terra está a curar, a liberdade virá, tem a certeza. Sente uma fadiga dilacerante, hoje só quer descansar. Baloíça. (Chiziane, 2016, p. 48)

“Mutola”: a mulher moçambicana ocupa os espaços

A parte final da obra de Chiziane é intitulada “Mutola, a ungida” narra a presença simbólica da atleta moçambicana, Maria de Lurdes Mutola, através de alegorias dotadas de antropomorfização: Mutola é descrita como uma águia que “nasceu para governar o mais alto dos céus” (Chiziane, 2016, p. 61). A metáfora da águia e da galinha é largamente utilizada por Chiziane, nesse sentido a águia representa a transgressão e a galinha a submissão, duas facetas do feminino na personagem de Mutola (Freitas, 2020).

Quando aquela menina nasceu, todos a aplaudiram. Criatura doce, igualzinha às outras. Cresceu obediente, inteligente, submissa como se querem as meninas bonitas. Até que um dia começou a andar... Descobriram que ela tinha passos de gazela. Velozes. Chegava com rapidez a toda a parte. Era vento e brisa. Era muito ágil e muito firme. Sinais de

uma guerreira. Olhava sempre para o horizonte. Tinha sonhos. Alguns anos depois, começou a frequentar a escola. Enquanto as colegas jogavam ao ringue, ela corria atrás de uma bola. (Chiziane, 2016, p. 62)

O conto abordará sutilmente as relações de gênero nos esportes, entre eles o futebol. A título de contextualização, Maria de Lurdes Mutola é nascida em uma família da capital de Moçambique, Maputo, seu pai era operário dos Caminhos de Ferro de Moçambique e sua mãe doméstica; foi a primeira atleta moçambicana a ser medalhista olímpica, no ano de 2000 foi campeã olímpica de 800 metros nos Jogos Olímpicos de Sydney na Austrália, conquistou nove títulos mundiais nos 800 metros. Na escrita de Chiziane, a esportista inicia jogando futebol, pois as andorinhas a inspiravam: “quando corro atrás de uma bola, sinto-me a voar na conquista do mundo. Qualquer dia me inscrevo num clube de futebol” (Chiziane, 2016, p. 62). De acordo com Freitas (2020), Lurdes sempre teve ligação com os esportes, no entanto, o machismo a impediu de dedicar-se ao futebol. No conto, a desportista é expulsa da equipe de futebol, pois apesar de trazer resultados impressionantes a sua performance envergonha seus pares masculinos.

Os homens ultrajados decidiram defender o seu santuário por decreto: ela não pode jogar - diziam - nos clubes dos rapazes, as meninas não entram. Exibiram-se regulamentos. Artigos. Documentos. As mulheres, em clubes de croché e tardes de chá, revolviam memórias antigas. Um caso como o desta menina? Nunca houve! Se não aconteceu antes, não pode acontecer agora. Onde já se viu uma coisa destas? Não, isto não pode voltar a acontecer. Havia muita razão nisso: Na vitória da mulher reside, por vezes, a desonra dos homens. (Chiziane, 2016, p. 64)

No artigo “Mutola: a oralidade e a representação feminina em um conto de Paulina Chiziane” (2023) as pesquisadoras Caroline de Moraes e Daniela de Campos declaram que a expressão literária de Paulina Chiziane é comprometida com retratações da representatividade feminina em uma sociedade pós-colonial, assentadas no potente mecanismo da oralidade em uma lógica de

contação de histórias, nessa perspectiva que a protagonista Mutola do conto conquista “asas de ouro” ao desligar-se do futebol para se dedicar ao atletismo e “vencer o peso e a gravidade” assinalado no trecho: “-Vamos, deixa o futebol menina, vai para o atletismo, vai! [...] - Menina, tu és um monumento. Tu és uma águia e o teu lugar é entre os deuses! Pertences ao céu e não à terra. Abre as tuas asas e voa!” (Chiziane, 2016, p. 64)

O voo da liberdade: os usos pedagógicos possíveis em *As Andorinhas*

A presente obra é uma narrativa pós-colonial moçambicana que ficcionaliza, através de recursos míticos, criticamente os processos de colonização e descolonização em Moçambique. Segundo o clássico ensaio “O pós-colonial nas literaturas africanas de língua portuguesa” de Inocência Mata, a literatura de Chiziane é inscrita com o uso do insólito e do fantástico como instrumento de enfrentamento ao real, em suas palavras “o insólito surge como a lógica possível de uma realidade que, de tão absurda, carece de explicação a partir do real.” (Mata, 2002, p. 5)

Utilizando a mitologia chope sobre as andorinhas, os três contos de Paulina Chiziane abrem possibilidades para a construção de um trabalho em sala de aula que privilegie a observação atenta de questões pertinentes à mácula do colonialismo na espacialidade dos países lusófonos. Atenta-se, também, as potencialidades das narrativas curtas para ampliação da literatura moçambicana, relacionando a ficção e o real em contrapontos cotidianos. (Morais; Campos, 2023)

Tendo em vista a lei Lei 10.639/03, este livro, bem como outros da autora podem alinhar-se ao fazer-docente dos professores da educação básica nas disciplinas de História, Geografia, Artes, Língua Portuguesa e Literatura. O uso pedagógico da literatura africana evidencia-se pela expressão das conjunturas referente a cultura e a vivência (Morais; Campos, 2023). Na entrevista de Paulina Chiziane para o professor Dr.

Tiago Ribeiro dos Santos, nomeada de “Guerras, mulheres e memórias: entrevista com a escritora Paulina Chiziane” (2018), a escritora declara que a literatura é testemunhal e os escritores moçambicanos expressam o testemunho e o seu estado subjetivo, assim, para as aulas de História e Geografia, observamos as marcas do tempo e do espaço nas passagens discursivas em que é comentado eventos históricos e territórios de Moçambique, alçando um vôo na jornada de liberdade desse país que é para nós brasileiros próximo, porém, distante.

Referências

- CHEMANE, Orlando Daniel. Eduardo Mondlane, Pan-Africanismo e Educação. **Revista Enfil**, n. 4, p. 85-104, 2015.
- CHIZIANE, Paulina. **As andorinhas**. Maputo: Matiko & Arte, LDA, 2016.
- FREITAS, Sávio Roberto Fonsêca de. Sobre uma águia chamada Mutola. **Mulemba**, Rio de Janeiro: UFRJ, v. 12, n. 23, jul.-dez., p.70-79, 2020. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/mulemba/article/view/39270>. Acesso em: 4 abr. 2024.
- MATA, Inocência. **O pós-colonial nas literaturas africanas de língua portuguesa**. Congresso Internacional da ALADAA (Associação latino-americana de estudos de Ásia e África, 10, 2000, Rio de Janeiro. Anais. Disponível em: bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/aladaa/mata.rtf. Acesso em: 4 abr. 2024.
- MORAIS, Caroline de; CAMPOS, Daniela de. “Mutola”: a oralidade e a representação feminina em um conto de Paulina Chiziane. **Caderno Seminal**, n. 45, 2023. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/cadernoseminal/article/view/73929>. Acesso em: 5 abr. 2024.
- OWEN, Hilary. As Mulheres a beira de um império nervoso na obra de Paulina Chiziane e Ungulani Ba Ka Khosa. **Via Atlântica**, v. 11, n. 1, p. 43-56, 2010.

SANTOS, Tiago Ribeiro dos. Guerras, mulheres e memórias: entrevista com a escritora Paulina Chiziane. **Revista Estudos Feministas**, v. 26, n. 2, 2018.

SILVA, Nilce da. Eduardo Chivambo Mondlane no século XXI: e a luta continua!. **Acolhendo a alfabetização nos países de Língua Portuguesa**, v. 3, n. 6, p. 55, 2009.

MOÇAMBIQUE

***Gungunhana*: a história do rei de Gaza na escrita de Ungulani Ba Ka Khosa**

Daniela de Campos¹

Para começar esta resenha é preciso dizer que este livro é composto por duas obras escritas em diferentes momentos: *Ualalapi* e *As mulheres do imperador*. Seu autor é o moçambicano Ungulani Ba Ka Khosa que também publicou no Brasil o livro de contos *Orgia dos loucos*² (2016) e o título infanto-juvenil *O rei mocho* (2016), todos editados pela Kapulana.

Francisco Esaú Cossa, nome de registro do autor, nasceu na cidade de Inhamitanga, província de Sofala, em 1957. Adotou o nome Ungulani Ba Ka Khosa, designado por sua etnia (tsonga). Estudou na Universidade Eduardo Mondlane, formando-se em História e Geografia e foi professor. Integrou e foi Secretário-geral da Associação dos Escritores Moçambicanos (AEMO). Se no Brasil suas publicações não são vastas, o mesmo não se pode dizer de sua produção literária, em circulação em Moçambique e em Portugal.

Gungunhana foi publicado no Brasil em 2018 pela editora Kapulana e, como já dito, é composto por dois romances, até

¹ Doutora em História. Professora EBTB do Instituto Federal do Rio Grande do Sul – Campus Farroupilha. Pós-doutoranda no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, vinculada ao AYA – Laboratório de Estudos Pós-Coloniais e Decoloniais com supervisão da Professora Cláudia Mortari. E-mail: daniela.campos@farroupilha.ifrs.edu.br

² Ver texto publicado por mim e pela professora Caroline de Moraes sobre um dos contos que integram este livro em “LABPED (Ano 3): Aprendizagens Visíveis, Experiências no Ensino de Ciências e Pedagogia Decolonial”, disponível no link: <https://pedrojoaoeditores.com.br/produto/labped-ano-3-aprendizagens-visiveis-experiencias-no-ensino-de-ciencias-e-pedagogia-decolonial/>

então inéditos por aqui. A primeira história intitulada *Ualalapi* foi publicada em Moçambique em 1987. Trinta anos depois, sai *As mulheres do imperador* já em edição conjunta com o primeiro livro. Assim, a publicação em Moçambique e no Brasil de *Gungunhana* acontece no mesmo ano. As duas narrativas estão interligadas, o que justifica estarem num mesmo volume.

O livro publicado no Brasil faz parte da coleção Vozes da África, da Kapulana. Essa coleção, de acordo com consulta realizada na página eletrônica da editora no início de 2024, dispõe de trinta títulos (romances, contos e poesia) de autores e autoras de Angola e de Moçambique.

Além das duas histórias, *Gungunhana* traz elementos paratextuais importantes para a compreensão das narrativas, especialmente para quem não está familiarizado com os temas históricos presentes nas tramas. Em primeiro lugar, a/o leitora/leitor depara-se com uma apresentação feita pela editora que explica a escolha do projeto editorial:

A reunião de dois livros em um só volume – o clássico *Ualalapi* (de 1987) e o recém-lançado *As mulheres do imperador* (2018) – não é simplesmente fruto de projeto técnico, mas intenção literária do autor que nos conduz, com habilidade e sensibilidade, da sua primeira criação ficcional à sua criação mais recente, 31 anos depois.

Ao colocar esses dois livros em conversa dentro da mesma obra, Ungulani convida o leitor a fazer uma viagem literária pelo tempo e pelo espaço moçambicanos. Primeiramente, em *Ualalapi*, somos levados a acompanhar a ascensão e queda de *Gungunhana*, Imperador de Gaza. A seguir, o foco é dirigido para o caminho de volta do exílio das Mulheres do Imperador. (Apresentação, 2018, p. 7)

Também encontramos dois textos de pesquisadoras que se dedicam às literaturas africanas: Rita Chaves, no início do livro, escreve sobre *Ualalapi* e Carmen Lúcia Tindó Secco, ao final, disserta sobre *As mulheres do imperador*. Além desses, temos uma Nota do Autor e Informações sobre o escritor na parte final do livro.

Ungulani Ba Ka Khosa, nesta obra, lança mão do uso de epígrafes que dialogam bastante com o restante do texto e, no caso

em que utiliza trechos de periódicos da época retratada, acrescentam, para quem lê, mais uma perspectiva histórica à narrativa. Emprega, ainda, vários termos de línguas locais, contudo, esse recurso estilístico não dificulta o entendimento da história, tornando-se mais um elemento de aproximação com a cultura moçambicana.

Apesar de no título Khosa ter optado pelo uso do nome aportuguesado do Imperador de Gaza³ “Gungunhana”, nas duas histórias ele utiliza a grafia nguni para designar o rei: Ngungunhane.

Assim, por se tratar de um livro composto por duas histórias, esta resenha será dividida em duas partes correspondentes às duas obras.

Ualalapi

Este livro dentro do livro conta com oitenta e duas páginas e está dividido nos seguintes capítulos: “Ualalapi”, “A morte de Mputa”, “Damboia”, “O cerco ou fragmentos de um cerco”, “O diário de Manua”, “O último discurso de Ngungunhane”. Além desses, entre os capítulos existem partes que o autor denominou de “Fragmentos do Fim”. O romance segue uma ordem cronológica que vai da ascensão protagonista ao poder até o declínio do Império de Gaza, todavia ainda que a narrativa gire em torno do rei, cada capítulo apresenta outros personagens que vão desconstruir sua figura heroica, expondo seu caráter tirânico.

A história inicia com a morte de Muzila, rei de Gaza e pai de Ngungunhane. Com o vazio de poder, Ngungunhane trama para chegar ao trono e para isso é necessário eliminar seu irmão, Mafemane. Para tal empreitada é designado o guerreiro Ualalapi que mesmo não querendo cometer o assassinato se vê obrigado a fazê-lo. A descrição da morte de Mafemane é carregada de simbologias:

³ Gaza está localizada na região sul de Moçambique.

Bocados de palha soergueram-se de uma palhota próxima. Tremeram no ar calmo e voltaram a pousar. Dois pássaros cortaram o céu. Uma criança chorou. A mãe abafou o choro. Mafemane sorria. Maguiguane quis levantar a lança. Não conseguiu. Sentiu a mão pesada. Mputa permaneceu na mesma posição, impassível. Mafemane sorria. O sol descia, vermelho. Os minutos passavam. O silêncio carregava-se. A noite entrava. (Khosa, 2018, p. 39)

A mulher de Ualalapi ao saber do encargo de seu marido entrou em sua cubata e ali permaneceu com seu filho chorando por onze dias e onze noites, até sua morte, “tempo igual à governação, em anos, de Ngungunhane, nome que Mudungazi adotara ao ascender a imperador das terras de Gaza.” (Khosa, 2018, p. 41)

No capítulo “A morte de Mputa”, Ngungunhane já instalado no poder dominando outros povos, está em terras Tsongas e pronto para julgar Mputa, acusado injustamente de envolvimento com uma das esposas do rei. Aqui, Khosa expõe a mesquinhez de Ngungunhane perante a altivez do condenado, um vassalo do império de Gaza e, com isso, acaba por criticar a forma de dominação do imperador. O capítulo fala da vingança empreendida pela filha de Mputa pela morte de seu pai.

Como sinais da deterioração de seu reinado, no capítulo seguinte Ngungunhane vê Damboia, sua tia e conselheira, morrer após uma descomunal menstruação que durou três meses. Nesse período, em que Damboia enlouqueceu, os rios foram contaminados, os peixes morreram, pessoas se suicidaram, outras tantas também enlouqueceram, mas para o rei tudo estava bem e aqueles “que diziam o contrário eram pendurados nas árvores”. (Khosa, 2018, p. 64)

Em “O cerco ou Fragmentos de um cerco” acompanhamos o exército de Ngungunhane sitiando uma fortificação Machope. Mais uma terra, mais um povo prestes a ser incorporado ao Império de Gaza. No capítulo em que acompanhamos a morte de Mputa percebemos a resistência sutil, dado o contexto de dominação, dos povos subjugados. Nesta parte o desprezo ao inimigo nguni é escancarado:

- Vamos lutar e morrer se for necessário, mas o nosso desprezo pelos Ngunis manter-se-á por séculos, por que esta terra é e será nossa. E se lutamos hoje é para que nossos filhos não vejam as orelhas dilaceradas pelo Ngunis. O nosso “não” é para que as nossas mulheres não sejam escravas e os nossos filhos não engrossem as fileiras desse exército bárbaro.” (Khosa, 2018, p. 75-76)

Do outro lado, os comandantes do exército de Ngungunhane precisavam bestializar o inimigo perante os soldados, justificando assim a dominação: “Não pensem que haverá guerra. Não, não haverá guerra. Nós não lutamos com animais. Nós matamos os animais. [...] Por isso, preparem-se, guerreiros, não para a guerra, mas para matarem esses animais selvagens que se chamam Machopes.” (Khosa, 2018, p. 77)

Até essa parte do livro vemos o Império de Gaza em ascensão, apesar de mostrar a crueldade de um rei que precisa lidar com muitas resistências para permanecer no poder. A partir do capítulo seguinte, “O diário de Manua”, percebemos sinais de esboroamento desse poder. Assim, neste capítulo, acompanhamos um dos filhos de Ngungunhane, Manua, que partiu para longe para estudar e, portanto, adquiriu hábitos ocidentais, incluindo a religiosidade. Passou a ver com despeito os costumes ngunis e desejava, quando substituísse seu pai no trono, implantar o cristianismo. Porém, percebendo Manua que os brancos o desprezavam apesar de seu esforço em adquirir costumes portugueses, se vê perdido e entregue à bebedeira, tendo agora o desprezo de seu pai que não deu importância para sua morte. Contudo, no encadeamento dos acontecimentos narrados na história, essa morte era mais um indício do fim do império.

No livro não ficamos sabendo como Ngungunhane foi aprisionado pelos portugueses e seu império foi desmantelado, a não ser pelos excertos documentais contidos nos “Fragmentos do fim”. O romance encerra com o capítulo “O último discurso de Ngungunhane” narrado por um velho ao seu neto que teria acompanhado, em sua juventude, as palavras do imperador antes de ser enviado para o exílio, de onde jamais retornaria. No

romance, o rei de Gaza profetiza vários infortúnios pelos quais os moçambicanos passariam sob o domínio dos “homens da cor do cabrito esfolado”:

As doenças nunca vistas tocar-vos-ão a todos, e não darão ouvidos ao curandeiro porque haverá casas onde espetarão ferros pelo corpo; e haverá homens com vestes de mulher que percorrerão campos e aldeias, obrigando-vos a confessar males cometidos e não cometidos, convencendo-vos de que os espíritos nada fazem, pois tudo o que existe na Terra e nos céus está sob o comando do ser que ninguém conhece mas que acompanha os vossos passos e as vossas palavras e os vossos atos. (Khosa, 2018, p. 99)

Fora das grades os vossos netos esquecer-se-ão da língua dos antepassados, insultarão os pais e envergonhar-se-ão das mãos descalças e ocultarão as casas aos amigos. A nossa história e os nossos hábitos serão vituperados nas escolas sob o olhar atento dos homens com vestes de mulher que obrigarão as crianças a falar da minha morte e a chamarem-me criminoso e canibal. As crianças rir-se-ão desta vergonha que os velhos sem auditório tentarão redimir dando a versão que ninguém escutará. (Khosa, 2018, p. 100-101)

Ungulani Ba Ka Khosa põe o discurso de Ngungunhane na voz de um ancião que conta para o seu neto o que teria ouvido ainda jovem. Termina sua história e chora. Chora porque a profecia foi cumprida.

As mulheres do imperador

Trinta anos depois da publicação de *Ualalapi* em que nos deparamos com a história da ascensão e derrocada de Ngungunhane, Ungulani Ba Ka Khosa publica *As mulheres do imperador*. De acordo com o autor, em entrevista à editora Kapulana, seu objetivo com essa narrativa era “prestar uma singela homenagem às mulheres sempre secundarizadas na História maiúscula”, além de “fechar o ciclo sobre o império de Gaza, trazendo à luz *As mulheres do Imperador*.”

O romance trata do regresso de quatro esposas de Ngungunhane e duas esposas de Zilhalha (rei das terras a norte de

Lourenço Marques e súdito de Ngungunhane) que foram exiladas junto com o rei.⁴ A historiografia não contou a história dessas mulheres. Sabe-se que nem todas que partiram, regressaram à Moçambique e que a ordem para seu retorno ocorreu cinco anos após a morte de Ngungunhane, em 1911. Nesse ano, a bordo do veleiro África chegam a Lourenço Marques: Malhalha, Phatina, Namatuco e Lhésipe, mulheres do imperador, e Oxaca e Debeza, esposas de Zilhalha. Aqui começa o romance.

Dividido em nove capítulos, apenas numerados, o livro tem cento e onze páginas e, diferentemente do anterior, conta com epígrafes apenas no início do texto que começa com a chegada do navio no porto de Lourenço Marques, antigo nome da capital Maputo. Então, tomamos conhecimento que junto com as mulheres vem quatro “miúdos”, dois filhos de Lhésipe, um filho de Malhalha e outro de Debeza. Também, já de início sabemos que as recém-chegadas não entendem o significado de Moçambique, pois quando partiram, em 1895, Portugal ainda costumava sua unidade nessas terras austrais e o aniquilamento do império dos ngunis era imprescindível para atingir esse feito.

À medida que as mulheres vão se acostumando novamente com sua terra natal, o narrador vai apresentando as diferenças de quando elas partiram e o que elas vão encontrando agora: as vestimentas, a configuração da cidade com os bairros dos brancos e dos pretos, sua administração, a presença mais numerosa dos indianos – chamados baneanes. Tudo isso causava imenso estranhamento às mulheres que já se haviam habituado a vida em São Tomé e que agora precisavam se acostumar a viver nesse território.

Diferentemente de *Ualalapi*, em *As mulheres do imperador* temos a presença de personagens portuguesas. Enquanto no

⁴ As esposas, Ngungunhane, seu filho Godide, Zilhalha e suas esposas, e Molungo, tio do imperador, foram enviados primeiramente a Portugal. Chegaram em Lisboa em março de 1896. O imperador e os três homens que o acompanhavam foram mandados para os Açores em junho do mesmo ano. As mulheres foram exiladas em São Tomé e Príncipe no mês seguinte.

primeiro eles eram referidos como os “homens da cor do cabrito esfolado”, aqui são presença constante na paisagem urbana da capital. Além disso, o livro conta com dois personagens portugueses relativamente importantes para a trama: José Francisco de Azevedo e Silva⁵, recém-nomeado governador de Moçambique, e o almoxarife Antônio Manuel Passos Antunes.

Ao iniciar o romance, percebemos o espanto das mulheres com o que veem ao chegar. Descem do navio e sentem-se perdidas, sem ter para onde ir, sem ter quem as receba. Enquanto esperam e pensam o que fazer nessa nova vida, o governador as ignora e os transeuntes especulam: “Estas pretas não podem ter sido mulheres de um rei, assim desleixadas, com trouxas e sacos sem valia! E descalças! E com filhos de outros leitos! São indignas de serem mulheres de um rei.” (Khosa, 2018, p. 133)

Como a narrativa se passa em Lourenço Marques, a não ser nas partes em que as mulheres relembram da vida no exílio em São Tomé, há uma descrição da geografia da cidade e da configuração dos espaços de moradia, de sociabilidade e de trabalho, algo que é característico da escrita de Ungulani Ba Ka Khosa.

Também no enredo são evocados outros personagens históricos: os irmãos Albasine, responsáveis pelo jornal bilíngue *O Africano* editado em Lourenço Marques. Para demonstrar a falta de interesse que as mulheres do antigo monarca nguni despertava na população da capital e, portanto, na própria história moçambicana, Khosa expõe, por meio do fluxo de pensamento do governador Azevedo e Silva:

Elas não provocavam a esperada curiosidade na elite indígena: os irmãos Albasine, paladinos dos interesses dos Cafres, não fizeram a mínima referência à chegada das mulheres no jornal de que eram proprietários. Elas não eram notícia. Não existiam. Foram elididas da memória. Em parte, o fato explicava-se, segundo o governador, pelo teor do artigo a que tivera

⁵ Assim como em outras obras do autor, os personagens que são agentes do governo colonial são de fato personagens históricos. José Francisco de Azevedo e Silva foi governador de Moçambique entre 1911 e 1912.

acesso, ao pedir os números anteriores, num dos jornais *d'O Africano*, datado de 1909, sobre o Ngungunhane. (Khosa, 2018, p. 142)

E o texto segue com o trecho extraído do jornal publicado nesta data:

Tirano cruel era o Gungunhana e para vencê-lo V. Exa. pôs a sua espada, a sua energia e a sua vida a serviço da pátria; e a pátria para abater a arrogância daquela besta imunda não se poupou a sacrifícios de nenhuma espécie. Era a luta da razão ao serviço da humanidade, era a civilização expulsando, à ponta da baioneta, o cruel tirano vátua, livrando aqueles povos de Gaza, daquela fera humana, substituindo-a por homens cultos, sérios, moderados, possuidores da verdadeira ciência de governar, de administrar. Já lá vão catorze anos!... (Khosa, 2018, p. 142)

Esse é um recurso bastante utilizado por Ungulani Ba Ka Khosa, inserir trechos documentais ao longo da narrativa ficcional, dando um caráter maior de verossimilhança à história contada. Pode ser entendido como a tentativa de estabelecer relação com a História com H maiúsculo, que faz parte de sua formação acadêmica e, portanto, uma preocupação do escritor.

Outro personagem fundamental é Sibuko Simango, “mordomo para toda serventia” (Khosa, 2018, p. 146) do almoxarife português Antônio Antunes. Seu pai era vassalo de Ngungunhane e, por isso, ele sente obrigação de dar guarida às mulheres. Assim é explicada a condição da família de Simango nos tempos de Gaza:

-É mabulundlela – termo que os assimilados à cultura nguni levavam, significando “os que abrem os caminhos”. Mantinham fidelidade ao império, aceitando, como sinal de subserviência, furar as orelhas, sinal que permitia à corte nguni controlar os que eram próximos, pois difícil se tornava saber dos que abdicavam do peixe, iguaria que os povos dominados muito apreciavam, a par da carne em demasia nos vastos pastos da savana. (Khosa, 2018, p. 153)

Dessa forma, Sibuko Simango acolhe as mulheres em sua casa, que ficava na zona destinada aos africanos na cidade de Lourenço Marques. A fronteira era demarcada pela Estrada da

Circunvalação. A escassez de informações históricas sobre as mulheres de Ngungunhane ficcionalizadas no romance, Ungulani parece compensar pela descrição da cidade que as recebe no início do século XX:

A Estrada da Circunvalação era, na verdade, o ponto mais a norte da urbanização feita a régua e esquadro. Do cais de chegada, a cidade, como um polvo distendendo os tentáculos, crescia no sentido norte, afastando, sem piedade, os autóctones, aqui designados indígenas, e coartando a expansão, no parco meio urbano, de outros grupos minoritários como os baneanes, os chineses e os árabes. À medida que a cidade crescia, a Estrada da Circunvalação afastava-se a norte, deixando a sul os eleitos, os que venceram a batalha da colonização efetiva, os que com canhões destruíram os mangais e entraram, de fuzis em riste, terra adentro, trazendo os seus hábitos e costumes, e os objetos de eleição como a bússola, o quadrante, o astrolábio e a balestilha, instrumentos de muita usança na arte da navegação, mas de pouca valia em terra firme, fora a agulha de marear, a bússola. (Khosa, 2018, p. 172-173)

Depois de levá-las até sua casa e cuidar da alimentação, Sibuko vai explicando a situação de Moçambique, que elas desconhecem, e respondendo suas perguntas. Enquanto isso, os leitores descobrem mais elementos sobre o funcionamento do sistema colonial imposto por Portugal:

- Pagam aos brancos? – perguntou, ingenuamente, Namatuco.
- Eles é que mandam, agora.
- Gaza morreu?... E Chaimite? – insistiu Namatuco.
- Há um grande chefe branco vivendo e mandando em Gaza. Mandlakazi já não é nosso. Chaimite tem um régulo que presta conta aos Portugueses. Todos os nossos chefes de terras são nomeados pelos Portugueses.
- O que é isso então? - perguntou Phatina, visivelmente perturbada.
- É Moçambique.
- Por quê?
- Não sei, Phatina. (Khosa, 2018, p. 176)

Vemos, além disso, que a escrita do autor moçambicano lança mão de costumes e crenças particulares de determinadas etnias moçambicanas, como na passagem em que Sibuko Simango relata às mulheres que há cinco anos, portanto, desde que

Ngungunhane morreu, espíritos nguni vêm atormentando as mulheres que vivem na cidade: “- As mulheres destas terras andam a ser estupradas pelos espíritos nguni. É o que dizem os mais respeitados curandeiros da zona. E já andam nisto, como disse, há uns bons anos.” (Khosa, 2018, p. 204)

Ao esclarecimento dado na sequência para essa importunação agrega-se a explicação, fundamentada na História, das práticas de subjugação colonial, dando um tom didático, com certa dose de ironia, à escrita:

Ngungunhane não queria deixar em paz as terras de seu império desmembrado, retalhado em distritos e circunscrições e com régulos e sipaios fardados ao gosto da vestimenta colonial, dirigindo as populações e exigindo o imposto da palhota, cujo não cumprimento dava direito ao trabalho forçado em plantações e outros serviços públicos que o Estado colonial se dava ao esforço de empreender para o grande desenvolvimento e civilização dos indígenas. (Khosa, 2018, p. 204-205)

Ao fim, Namatuco, aquela que tinha o dom de falar com os espíritos, recupera suas habilidades ao tomar contato com a sua terra e vaticina às demais o que lhes reserva o destino nesse “novo antigo” território. Nesse porvir, o passado de poderosas e temidas rainhas precisa ser esquecido, como elas foram de fato esquecidas pela História, para que possam viver o amanhã.

Somos o passado. Somos a memória negada. Ninguém vai acreditar na nossa verdade. Esta terra está sendo construída sem o passado. Tudo o que é passado é coisa morta. Os Portugueses de hoje serão passado amanhã. Esta terra levará séculos a se encontrar porque vai negar sempre o seu passado. (Khosa, 2018, p. 176)

Ngungunhane foi um personagem histórico importante para Moçambique durante o início do processo de colonização efetiva desse território por parte dos portugueses. Esquecido durante muito tempo, foi reapropriado pelo grupo que assumiu o poder após as lutas pela independência (1964-1974)⁶ como símbolo da

⁶ A independência de Moçambique ocorreu em 25 de junho de 1975.

resistência ao colonialismo. Mesmo assim, na historiografia pouco se escreveu sobre ele, mas existem registros de sua vida. O mesmo não se pode dizer de suas mulheres, nem sequer daquelas que as acompanharam no banimento: não há registros sobre sua existência para além de sua partida para o exílio junto com o rei. Na ficção também temos mais textos sobre o Imperador de Gaza do que sobre suas mulheres, a respeito delas o texto de Ungulani Ba Ka Khosa é o único que conheço.

Para concluir esta resenha, creio que os textos de Khosa são excelentes objetos para se colocar em diálogo com a História, tanto na pesquisa acadêmica, no campo dos estudos africanos, como na História ensinada, no que circunscreve a Lei 10.639/03, para o estudo da África e dos povos africanos. Dessa forma, os temas que podem ser abordados, sob a perspectiva da História, dizem respeito ao Império de Gaza (povo nguni) e a diversidade étnica do que hoje é Moçambique, colonialismo e processos de resistência, papel das mulheres na História, formação da nação e processos de memória social, entre outros. Ressalva importante é a que, se possível, em sala de aula, o trabalho interdisciplinar, neste caso entre a Literatura e a História (e podíamos pensar na Geografia também), enriquece sobremaneira as atividades para professores e, fundamentalmente, para os alunos.

Referência

KHOSA, Ungulani Ba Kha. **Gungunhana**: Ualalapi. As mulheres do Imperador. São Paulo: Kapulana, 2018.

MOÇAMBIQUE

Ninguém matou Suhura de Lília Momplé: percursos de leitura e desdobramentos em sala de aula

Priscila Monteiro¹

Ninguém matou Suhura: o livro

Apesar de lançados originalmente em Maputo em 1988, os contos presentes em *Ninguém matou Suhura*, da autora moçambicana Lília Momplé (1935-),² chegam aos leitores brasileiros apenas em 2022, publicados pela Editora Funilaria, em caprichosa edição. As narrativas são somadas a pré e pós-textuais que auxiliam na contextualização da obra para o público contemporâneo: uma nota inaugural de Momplé apresenta sua trajetória e suas motivações iniciais de escrita; a seguir, em um lúcido prefácio, Cidinha da Silva aborda a ferida em comum tanto ao Brasil quanto à Moçambique: a perversa herança da colonização portuguesa – o racismo estrutural. No posfácio, Anselmo Peres Alós insere a obra de Momplé em um panorama do gênero conto nas literaturas africanas, com ênfase aos de autoria feminina, explicando a ausência de produções da autora em antologias pós-Independência. No fechamento do livro, a presença de um glossário que permite que os leitores consultem a

¹ Doutora pela Universidade de Coimbra em Materialidades da Literatura (2021), graduada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul em Letras Licenciatura com habilitação em Língua Portuguesa e Literaturas de Países de Língua Portuguesa, e ganhadora do Prêmio Mario Quartin Graça na área de Ciências Humanas em Portugal (2022). E-mail: priscilaomonteiro@gmail.com

² MOMPLÉ, Lília. **Ninguém matou Suhura**. Ilustrações: Òkun. São Paulo: Editora Funilaria, 2022 [1988].

definição de termos e aproximem seus repertórios linguísticos aos do vocabulário luso-africano e da língua macua, falada pelo grupo étnico predominante na Ilha de Moçambique, onde parte dos contos são ambientados. Destaque-se, ainda, ilustrações que antecedem cada uma das sessões dos textos literários e que, desde a capa, trazem imagens em técnica no estilo xilogravura digital realizadas por Òkun, artista visual goiana, cuja produção artística conhecemos ao final.

As narrativas constroem ambientes de degradação nos quais os protagonistas eram sistematicamente submetidos no período colonial. A suposta distinção racial é retratada em diversas cenas, quase como uma caricatura dos privilégios gozados pela branquitude da época. Neste cenário, as cidades e os cargos de poder estão interditos aos personagens negros, à margem da sociedade também no século XX, momento na qual as narrativas estão situadas, demonstrando a amplitude dos tentáculos da imposição branca através do autoritarismo e do racismo que sustentavam o regime ditatorial. Os personagens de Momplé personificam contrastes atribuídos a suposta superioridade racial branca, construindo uma valiosa compilação das interações sociais que, apesar serem de ficcionalizadas, advertirem o leitor com breve explicação da autora na edição de 2022: “Estes contos são baseados em factos verídicos, embora os locais e as datas nem sempre correspondam à realidade.” (Momplé, 2022 [1988], p. 117)

Em linguagem clara e de leitura objetiva, são cinco as narrativas do livro: “Aconteceu em Saua-Saua”, “Caniço”, “O baile de Celina”, “Ninguém matou Suhura” – que dá nome ao conjunto de contos – e “O último pesadelo”. As narrativas ambientam-se em recortes temporais crescentes, sendo que o primeiro dos contos data de junho de 1935 e o último, de abril de 1974. Percebe-se que as narrativas iniciam com a derrocada do apogeu colonialista na África, atravessam a Guerra Ultramarina e são encerradas às vésperas da Revolução dos Cravos, marco da queda do Estado Novo salazarista. As cinco narrativas podem ser lidas separadamente, mas também podem ser vistas como um

conjunto, pois representam um retrato cortante e visceral da violência colonial que o jugo europeu impunha sob os países africanos colonizados por Portugal. Os personagens de Momplé sintetizam episódios dramáticos ocorridos com moradores nativos frente a interação com colonos portugueses, que afetam diretamente ou os protagonistas ou suas relações familiares ou comunitárias, a exemplo do desfecho trágico de “Aconteceu em Saua-Saua”, quando uma jovem família camponesa se vê forçada a enviar seu principal provedor para cumprir trabalhos forçados em uma plantação por não haver atingido as sacas de arroz cobradas como imposto pela colheita, haja vista que a semente plantada era propriedade do colono. São vozes institucionalizadas, colonizadoras e brancas que interditam o acesso dos africanos negros a itens básicos como a alimentação e moradia, comprometendo condições essenciais de dignidade humana. Outros interditos sociais são expressos na obra, a exemplo de uma estudante adolescente que finaliza o ensino escolar na capital, na época Lourenço Marques, mas que é proibida de participar de sua festa de formatura, como acontece em “O baile de Celina”.

Ao longo da obra, frequentemente as representações de inferioridade surgem em falas ou em expressões de pensamento que bestializam a população local e associam-na à animalidade. Há personagens secundários ao longo do livro que são nativos e demonstram identificação às práticas colonizadoras, desprezando o sofrimento de seus compatriotas seja por sobrevivência, seja por corrupção ou, ainda, seja por estarem, em alguma medida, assimilados ao discurso dos dominadores.

As narrativas concentram-se sobretudo em Moçambique, mas o conto intitulado “O último pesadelo” passa-se em Angola, quando um dos personagens portugueses acompanha a fundação da Frente Nacional de Libertação de Angola (FNLA) e do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA). De pensamento questionador e parcialmente progressista, o protagonista observa com desconfiança a reação de moradores de uma vila de portugueses que assistia, estarecida, às notícias de

criação dos movimentos iniciais de descolonização. Anos depois, já em Luanda, o homem sofre de pesadelos com a lembrança daquilo que foi forçado a testemunhar na região agricultora de Gabela: uma chacina promovida após a população branca assassinar coletivamente todos os habitantes negros da cidade como medida preventiva para evitar motins. Ao longo da obra, personagens em discordância ou em conflito com as proposições colonizadoras são brutalmente reprimidas ou silenciadas pelas autoridades ou pelo que elas representam, como o poder do Estado ou da família.

“Ninguém matou Suhura”: o conto

O mais longo dos contos é aquele que dá nome ao livro. Ambientado em 1970, ele apresenta três partes: “O dia do Senhor Administrador”; “O dia de Suhura” e “O fim do dia”. Um narrador onisciente apresenta ao leitor a rotina do Senhor Administrador – que não é nomeado para além do seu cargo em nenhuma parte da história –, um português letrado e instruído que representa o poder público por acumular funções de Administrador de Distrito e Presidente da Câmara. Trata-se de um homem português casado com uma também portuguesa, pai de adolescentes e jovens adultos, vivendo confortavelmente com sua família na Ilha de Moçambique, dono de posses, carros e empregados que os transportam por tração humana em riquixás pela cidade. Na parte inicial da narrativa, conhecemos a realidade pelo seu ponto de vista: acompanhamos sua manhã desde o momento em que veste a roupa com a qual se paramenta para ir para o trabalho, e conhecemos seu olhar entre benevolente e crítico para a esposa, Dona Maria Inácia, que passa o dia na cama ao telefone com as amigas ou recebendo-as diariamente para o chá da tarde. Neste momento, ficamos sabendo que o casal despreza fortemente os africanos.

A manhã avança e continuamos conduzidos pelo olhar do administrador pela ilha, conhecendo as vantagens que ele possui

por ser uma autoridade local, como obter produtos refinados advindos da Índia sem custo algum devido a sua influência social. Entre as suas regalias, conhecemos os funcionários que estão à sua disposição, entre eles um policial nativo (“sipaio” no vocabulário luso-português), chamado Abdulrazaque, de prontidão para organizar encontros sexuais do patrão com menores de idade em um quarto discreto de propriedade de Dona Júlia Sá, viúva três vezes e sabidamente adúltera. Durante a manhã, o sipaio informa que havia conseguido o encontro para aquele dia, mas que havia precisado enfrentar a resistência da avó da moça. Neste contexto, conhecemos o nome de Suhura, personagem que dá nome ao conto e ao livro, descrita como alguém de “corpo magro e quase infantil” (Momplé, 2022, p. 81), que, em uma ocasional aparição, acompanhada de amigas, perto de um mercado de peixes, sorri brevemente. Tendo o administrador observado esta cena, ainda que ela vestisse apenas andrajos, sentiu imediato interesse sexual pela moça, cujo nome desconhecerá até o final da narrativa.

No almoço, a história retrocede ao passado narrativo e ficamos sabendo que do casamento do administrador nasceram dois rapazes e duas moças, além de Manuela, que apresenta comportamento rebelde desde pequena, potencializado desde que retornou dos seus estudos na capital, quando afirmou diante de convidados, em uma noite festiva, que poderia casar com um homem negro se ambos se gostassem, opinião considerada escandalizante na época. O casal português esperava que seus filhos reproduzissem seus posicionamentos de inferiorização racial, mas Manuela opunha-se às condutas racistas, considerada um elemento estranho, “um caso perdido, a ovelha ranhosa da família” (Momplé, 2022, p. 86). Naquela tarde, o administrador receberia em sua sala o diretor da Escola Técnica e delegado da Mocidade Portuguesa, com uma advertência contra o comportamento da filha que, na função de professora “trata bem de mais os alunos de cor, incluindo os negros. [...] Trata os alunos negros como se fossem brancos” (Momplé, 2022, p. 87). A fúria do pai aumenta quando o diretor afirma que Manuela havia

reconhecido, de modo insolente, que “sim senhor, tratava os alunos todos da mesma maneira porque assim é que é justo” (Momplé, 2022, p. 88). É neste contexto que a tarde finda e o administrador caminha até a casa de Dona Júlia Sá.

Na segunda parte do conto, “O dia de Suhura”, conhecemos a rotina de Suhura e sua realidade como única familiar de sua avó. Órfã de pai, “um homem predestinado a morrer cedo, pois tinha um temperamento orgulhoso” (Momplé, 2022, p. 90), guardava lembranças doces e melancólicas de uma mãe que dividiu seus dias entre a roça e a cozinha, até que desapareceu. Analfabeta, a jovem migrou com a avó para a região da praia, onde viviam juntas desde então no bairro do Litine na Ilha de Moçambique:

[...] as lindas histórias que a avó lhe contava à noitinha, a praia e o azul infinito do mar, foram apagando a doce lembrança do mato cheiroso e verde onde nascera. E [...] foi-se transformando na graciosa adolescente que agora sorri ao sol desta manhã de Novembro. (Momplé, 2022, p. 91)

Avó e neta conservavam a cultura local e sobreviviam da pesca artesanal, sendo encargo de Suhura buscar peixes para as refeições enquanto a avó tentava vender os bolinhos que produzia no bazar. Na manhã na qual o conto está situado, a neta está preocupada, pois percebe a avó aflita há muitos dias, mas ainda não sabe a razão. Mesmo assim, Suhura consegue encontrar motivação interna para realizar as tarefas domésticas e encontra alguma alegria ao encontrar as amigas para, na maré baixa, encontrarem alimento para suas famílias. A descrição aproxima o leitor do olhar ingênuo da personagem, da sua ternura, do seu olhar juvenil sonhador, da sua paixão pela natureza, pela avó. O narrador também apresenta empatia e toma cuidado em humanizar a população representada no entorno de uma das cenas: “procuram o marisco cantando belas e antigas canções, cuja origem se perde na memória dos avós dos seus avós. De vez em quando estalam gargalhadas, algumas provocadas pelo simples

prazer de desfrutar estes preciosos momentos de liberdade e gratuita beleza.” (Momplé, 2022, p. 94)

Ao chegar em casa, a avó revela sua aflição: há uma semana, fora intimidada pelo sipaio Abdulrazaque que “entregasse” à neta aos caprichos sexuais do administrador que ficara obcecado por Suhura desde que a vira no encontro casual, perto do mercado de peixes. Embora fosse um falante nativo, “O sipaio falava em macua, mas introduzia de vez em quando uma frase em português, para marcar bem as distâncias entre ele e a velha que mal percebe esta língua” (Momplé, 2022, p. 97). Desesperada, a avó havia conseguido tempo para adiar a catástrofe, mas já não havia mais prazo e, mortificada, informa à neta que, no fim daquela tarde, o sipaio buscaria Suhura para o encontro sexual. Após suplicar e compreender as ameaças de ser afastada da avó, “Suhura compreende que não há outra saída. Que ela e a avó nada podem contra o senhor administrador e o seu sipaio. E que na verdade não vale a pena resistir.” (Momplé, 2022, p. 98)

A parte final da narrativa, “O fim do dia”, será também o do truculento encontro entre o administrador e a moça. Entregue no quarto, à espera, percebe-se a conivência dos demais envolvidos, Dona Júlia Sá e Abdulrazaque. O pavor e o desespero de Suhura são interpretados como provocações pelo administrador, que entra e impede sua fuga. Há luta física e resistência de Suhura contra o homem que busca violentá-la e a descrição da brutalidade soma-se ao instinto de sobrevivência diante da violação, quando utiliza os instrumentos de defesa mais primitivos do corpo: os dentes. “Por um breve instante, o homem e a rapariga encaram-se de frente e a ironia que brilha no fundo dos olhos de Suhura lembram ao senhor administrador um outro olhar, o inquietante olhar da sua filha Manuela”. Tomado pela raiva da referência da filha rebelde, acirrada pela lembrança da reunião da tarde com o diretor da escola, “já não sabe se quer possuir ou matar” devido a ousadia da jovem negra resistir à sua vontade, pois embora “subjugada pelo seu corpo possante, estrebucha e morde como um animal encurralado. Por fim, usa

toda a sua força, indiferente às consequências” (Momplé, 2022, p. 100). O homem só percebe o corpo imóvel quando já está se vestindo, o que lhe deixa com “irritado espanto” e sadicamente curioso pelo momento final que a levou a óbito. Ele abandona o quarto sem olhar para trás e tranquiliza a Dona Júlia Sá que nada irá acontecer contra ela, pois Abdulrazaque tratará de tudo. Pouco depois, o sipaio, “como se já estivesse habituado a lidar com mortes imprevistas, encontra-se perfeitamente à altura da situação.” (Momplé, 2022, p. 101)

Na calada da noite, o sipaio transporta o corpo de Suhura com a ajuda do “puxador” do riquixá do administrador. Na medida em que se aproximam do casebre da moça, devido às condições da rua serem precárias para entrar com o riquixá, Abdulrazaque e o puxador “levam a rapariga nos braços como se estivesse doente” (Momplé, 2022, p. 101), indiferentes aos olhares curiosos que não atrevem a fazer perguntas. Ao ver a cena, a avó grita desesperada que mataram sua neta. Nesta altura, finalmente entendemos o título, que advém da fala enérgica do sipaio para a avó: “Ninguém matou Suhura. Ninguém matou Suhura. Compreende?!”. O conto finaliza com uma afirmação: “A avó compreende muito bem.” (Momplé, 2022, p. 102)

Possíveis utilizações pedagógicas em sala de aula

O livro *Ninguém matou Suhura* oferece caminhos de leitura que podem contribuir para o letramento racial de alunos de Ensino Médio como um espelho daquilo que, enquanto sociedade, se busca evitar quando se procura construir um espaço respeitoso no convívio com as diferenças raciais. Por isso, apesar de temáticas duras para serem abordadas em sala de aula, os contos podem ser uma ferramenta importante para o reconhecimento da branquitude, da construção e da manutenção de privilégios. Os textos literários também incentivam a reflexão crítica sobre as práticas racistas em um passado não tão distante, pois parte das narrativas são ambientadas há pouco mais de 50 anos.

Os contos de Momplé permitem trabalhar multidisciplinarmente. Consideramos o conto “Ninguém matou Suhura” para sugerir aplicações didáticas a alunos de 2º ano de nível Ensino Médio, quando as turmas já costumam apresentar interesse e maturidade para enfrentar discussões complexas que afetam a sociedade, razão pela qual é possível apresentar tal conteúdo para este público. A questão histórica como pano de fundo da obra permite que seja desenvolvido um trabalho integrado entre História e Literatura, haja vista que o recorte temporal é fértil para ilustrar a descolonização da África. Também há pesquisas que podem ser desenvolvidas em relação a localização de Moçambique, a identificação de onde se passa a narrativa e o reconhecimento das variações linguísticas em relação aos países lusófonos.

No campo da Língua Portuguesa, destacamos o pronome de tratamento aplicado ao administrador em cada uma das suas menções (“senhor”), único personagem a receber tal distinção. Sugerimos que as estratégias de leitura provoquem a expectativa do enredo a partir da apresentação do título do conto e que, após terminá-lo, exista uma discussão que considere a dubiedade que o uso do pronome indefinido sugere. Ao afirmar à avó que “Ninguém” havia matado Suhura, o sipaio retira a autoria do administrador e atribui a morte a “ninguém”, mesmo sabendo que o que aconteceu não foi uma mera fatalidade, mas um assassinato. Neste momento, cabe discutir se o recurso linguístico utilizado pode ser considerado uma figura de linguagem utilizada e qual efeito foi atingido com seu uso. É possível também realizar um desdobramento relativo a comunicação em manchetes na grande mídia que utilizam estratégias linguísticas que causam efeitos parecidos, dúbios, ambíguos ou vagos, que retiram parcialmente a responsabilidade de parte dos sujeitos de suas ações, a exemplo de “Porsche mata Uber em Sandero” que, ao invés de atribuir ao motorista do Porsche a responsabilidade pelo acidente que culminou com a morte de outro motorista, sugere que quem realizou a ação de matar foi o Porsche, não seu condutor. Sugere-se,

ainda, a possibilidade de fazer um julgamento que possa levar em consideração que a morte de Suhura foi, de fato um assassinato, identificando vítima, acusado e criando seus perfis criminais, em um provável caso de misoginia e aporofobia. Também é possível envolver outros personagens para participar da responsabilidade do fato, tais como o sipaio Abdulrazaque, Dona Júlia Sá, a avó de Suhura, Dona Maria Inácia – a conivente esposa do administrador – ou Manuela, filha do casal.

Apesar de a crueza de certas passagens narradas causarem impacto durante a leitura, as tensões são construídas sutilmente. Quando conduzidos pelos docentes, os leitores podem perceber que pequenas atitudes impactam diretamente na realidade de populações empobrecidas e/ou marginalizadas, a exemplo da objeção de Manuela perante a conduta familiar. Esta personagem demonstra que tanto se pode fomentar desigualdades quanto produzir contrapontos ao adotar comportamentos antirracistas perante a pensamentos previamente estabelecidos. A obra pode, portanto, incentivar leitores a assumirem a responsabilidade de romperem com discursos e práticas racistas, consequentemente contribuindo para a redução de ciclos de violência racial.³

Dentro dos Estudos Literários, para fins comparatistas, considerando a produção africana ambientada no século XX, uma gama de intertextualidades surge. Em relação ao gênero conto, é possível relacionar o conto de Momplé ao “A fronteira do asfalto”, de Luandino Vieira, em *A cidade e a infância*,⁴ identificando discrepâncias que o racismo estrutural produz quando comparadas condições de moradia no espaço urbano. Em relação à temática de gênero e violência contra mulher, a poesia de

³ Sugestões de leitura que tratam sobre o impacto do racismo no cotidiano na percepção de escritoras negras contemporâneas: ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. **Esse cabelo**: a tragicomédia de um cabelo crespo que cruza fronteiras. Rio de Janeiro: Leya, 2017. KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: *Episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

⁴ VIEIRA, Luandino. *A fronteira do asfalto*. **A cidade e a infância**: contos. São Paulo: Companhia das Letras, 2007 [1960].

Noémia de Sousa em *Sangue negro*,⁵ em particular no poema “Moça das docas”, apresenta um eu lírico quase como se fosse uma possibilidade de Suhura ter vida e voz após seu trágico desfecho, relatando parte dos abusos que viveu. A obra de Momplé permite, ainda, diálogos com outras produções literárias que apresentam personagens negros que participam da manutenção do regime colonial, auxiliando o leitor a desnudar as nuances do racismo estrutural, a exemplo da figura do sipaio Abdulrazaque. *O alegre canto da perdiz* (2018), de Paulina Chiziane,⁶ apresenta uma personagem altamente complexa – Delfina – que reproduz o preconceito racial em falas e ações cotidianas do seu seio familiar no modo de criar distintamente duas filhas – uma branca, outra negra. Esta é uma relação produtiva para a discussão da temática em sala de aula, pois fatores de supostas distinções e resistências a multirracialidade mostram-se como um dos sustentáculos do racismo.

A comparação com o contexto brasileiro é igualmente fértil. Na obra de Conceição Evaristo, sobretudo nos contos de *Insubmissas lágrimas de mulheres*,⁷ a temática do consentimento sexual, da exposição a predadores sexuais, da despersonalização das personagens objetificadas e da pedofilia são abordadas; em especial em relação a abuso sexual de menores, sugerimos a leitura do conto “Shirley Paixão”. Aproximar os contos de Momplé a obras brasileiras permite que os alunos possam perceber que a temática do corpo feminino como um lugar de resistência e violação, bem como a abordagem de discussões sobre recortes socioeconômicos e a violência física e sexual sofrida por mulheres negras na sociedade brasileira vem sendo uma temática contemporânea. Por fim, consideramos que tal leitura pode provocar os leitores a pensarem sobre as sequelas da continuidade

⁵ SOUSA, Noémia de. *Moça das docas* [1951]. **Sangue negro**. São Paulo: Kapulana, 2016.

⁶ CHIZIANE, Paulina. **O alegre canto da perdiz**. Porto Alegre: Dublinense, 2018.

⁷ EVARISTO, Conceição. **Insubmissas lágrimas de mulheres**. 4. ed. Rio de Janeiro: Malê, 2020.

de processo histórico em comum aos países que apresentam feridas sociais ainda tão latentes, com narrativas tão amargas ainda a serem melhor conhecidas.

Referência

MOMPLÉ, Lília. **Ninguém matou Suhura**. Ilustrações de Òkun. São Paulo: Editora Funilaria, 2022.

NIGÉRIA

A garota que não se calou

Juliana Nascimento de Oliveira¹

Dividido em cinquenta e seis capítulos, a obra literária *A garota que não se calou* apresenta “a história de uma menina que deseja estudar para poder encontrar sua voz e falar por si mesma”, conforme observa-se no seu texto de apresentação.²

A autora, Abi Daré, é nigeriana, nascida na capital, Lagos. Atualmente, vive em Essex, no Reino Unido, com o marido e duas filhas. Abi Daré estudou Direito na Universidade de Wolverhampton e fez mestrado em Escrita Criativa, na Universidade Birkbeck, em Londres.³

A obra literária aqui analisada é ganhadora do prêmio *The Bath Novel* para manuscritos inéditos, em 2018, e também foi finalista do *The Literary Consultancy Pen Factor* neste mesmo ano. Ressalta-se que a narrativa apresenta aspectos culturais, sociais e políticos da Nigéria, deixando evidente a subserviência feminina em relação aos homens, sejam pais, maridos, irmãos, ou mesmo os “mais velhos” das aldeias, desse modo, “fazendo uma articulação poderosa contra o patriarcado tóxico da África.”⁴

¹ Cientista Social, Graduada em Letras, Especialista em Educação Básica e Mestranda em Educação. Professora da rede pública estadual do Rio Grande do Sul. E-mail: juliana-oliveira11@educar.rs.gov.br

² Trecho mencionado na apresentação do livro, cujo autor ou autora não foi mencionado.

³ Informações disponíveis em https://books.google.com.br/books/about/A_garota_que_n%C3%A3o_se_calou.html?id=6In_zwEACAAJ&source=kp_author_description&redir_esc=y

⁴ Trecho do comentário publicado no Jornal The New York Times, mencionado na contracapa do livro.

Durante o transcorrer do texto, diferentes dados relacionados à Nigéria são apontados, como, por exemplo: “Um estudo de 2003 em mais de 65 países sugeriu que as pessoas mais felizes e otimistas do mundo vivem na Nigéria” (Daré, 2021, p. 332). Além dessa passagem, também pode-se evidenciar a seguinte informação referente à cultura local: “Muitos nigerianos têm crenças supersticiosas sobre a gravidez. Uma delas é a de que prender um alfinete na roupa de uma mulher grávida afasta maus espíritos” (Daré, 2021, p. 229).

Outra perspectiva relevante versa sobre os aspectos alimentares, em que a obra literária traz o seguinte esclarecimento: “Com mais de 250 grupos étnicos, a Nigéria tem uma grande variedade de alimentos. Os mais populares incluem arroz jollof, espeto de carne grelhada e apimentada chamada *suya*, e *akara*, bolinhos de feijão-fradinho que são uma iguaria” (Daré, 2021, p. 177). É possível observar nesse trecho que há a utilização de palavras no idioma iorubá. Diante disso, por fazer uso desse recurso, compreende-se a preocupação da autora em evidenciar e reforçar os aspectos culturais característicos e específicos da Nigéria.

A ideia principal da obra literária em análise é acerca da luta incessante da menina Aduni para conseguir estudar e traçar um caminho diferente daquele que parecia ser seu destino. Com base na trajetória vivida pela personagem central, constata-se que a obra pode ser interpretada a partir de três eixos principais:

- A vida de Aduni com sua família até seu casamento;
- Saída da aldeia e mudança para Lagos, na casa da “patroa”;
- Transformação da realidade a partir do acesso à escola.

Aduni é uma menina de quatorze anos, que mora numa aldeia em algum lugar do interior da Nigéria. O conflito é permeado pela surpresa da menina ao ser chamada pelo seu pai, informando-a de que, devido às dificuldades financeiras da família, ele tomou a decisão de “vender” sua mão em casamento a um homem bem mais velho, que já tinha outras duas esposas e quatro filhas.

A mãe de Aduni morrerá há algum tempo e, desde então, a família atravessava por sérias dificuldades financeiras (já que era sua mãe quem garantia o sustento do casal e de seus três filhos). Essa problemática acarreta, inclusive, na saída da menina da escola.⁵

A narrativa registra os dias mais tristes da vida de Aduni, contemplando, justamente, os momentos condicionados ao abandono forçado da escola e à perda da mãe. Em razão das ações do pai, Aduni sente-se traída por ele, pois este jurou no leito de morte da esposa que manteria a menina na escola, independente do esforço que tivesse que fazer para isso. Entretanto, essa promessa não foi cumprida, desapontando a menina nigeriana.

Mesmo tratando-se de uma obra de ficção, nota-se que temas reais como subserviência feminina, violência de gênero, dificuldades de acesso à escola, desigualdade social e outros, são apresentados como parte da formação da sociedade nigeriana. Chego a esta conclusão, porque essas mesmas questões são apresentadas por outras escritoras nigerianas, tais como Chimamanda Adichie e Buchi Emecheta, por exemplo.⁶

Aduni é a filha do meio, tendo mais afinidade com o seu irmão de onze anos, chamado Kaius. Essa aproximação é fortalecida principalmente após a morte da mãe. Por ser a única filha mulher do casal, Aduni ficou responsável pelos cuidados com a casa e com a família. Dessa maneira, a personagem passou a suprir o papel da mãe para seu irmão mais novo. Contudo, a situação complica ainda mais com a notícia do casamento, que provoca intenso sofrimento a ambos.

Após o casamento, a menina fica horrorizada tanto com o tratamento que recebe do marido, quanto com a maneira como uma das duas esposas a recebe na casa em que todos vivem. Em

⁵ O valor da taxa paga para que cada criança pudesse estudar na aldeia de Aduni é de sete mil nairas.

⁶ Ver: *Meio sol amarelo*, Chimamanda Adichie, e/ou *Cidadã de segunda classe*, de Buchi Emecheta.

relação ao marido arranjado, a palavra que melhor define o sentimento de Aduni é “pavor”. Para sua sorte, Kadisha, a segunda esposa, é uma mulher doce, que chegou àquela casa em condições parecidas com as de Aduni. Essa condição as aproxima, no entanto, essa proximidade não impede a menina de tomar uma importante decisão, fugir desse lugar.

Após conseguir fugir do casamento, Aduni é levada para Lagos por um homem que, supostamente, arruma emprego para moças que moram no interior. Quando é entregue à família para qual irá trabalhar, a menina já percebe o tipo de tratamento que irá receber. Aliás, aspectos como desrespeito, maus tratos e violência são os principais direcionamentos efetuados para Aduni.

A casa em que ela é alocada pertence a uma família de classe alta da cidade, sendo que Aduni torna-se responsável por realizar os trabalhos domésticos, tendo poucas horas de descanso e pouca comida. Essa é a nova e triste realidade da menina. A patroa desconta em Aduni os diversos tipos de violência e de decepções que sofre com o marido. Este, inclusive, é um possível abusador, do qual Aduni precisa ter cuidado. Assim como na casa do marido, Aduni encontrou em uma das esposas uma aliada, aqui ela tem no cozinheiro e no jardineiro suporte para os momentos de dificuldade.

Podemos observar, neste segundo momento da narrativa, que situações de violência de gênero perpassam os limites sociais, sendo uma realidade também em famílias bem posicionadas socialmente. A autora aborda, para além desses temas relacionados à violência de gênero, a questão da superexploração do trabalho. Assim, fica explícita a maneira como meninas de aldeias do interior são enganadas e levadas para trabalhar em casas de famílias ricas das grandes cidades, num regime de escravidão. Aduni, por exemplo, jamais recebeu qualquer tipo de pagamento pelas atividades que realiza na casa da família.

O que chama atenção nessa construção literária é o fato de famílias negras explorarem incessantemente a mão-de-obra de

outras pessoas também negras, porém em situações de vulnerabilidade social e financeira. São os rastros que o colonialismo deixa por onde passa. Nesse caso, podemos perceber ao longo de todo o texto a influência do domínio inglês, a partir da supervalorização de aspectos culturais, como idioma, religiosidade⁷, comportamento e produtos que são consumidos, em detrimento dos costumes e cultura locais. Isso é o que podemos chamar de colonialidade: quando uma nação já é independente politicamente, mas ainda vive sob o domínio cultural do colonizador.

A nova fase da vida da menina, em parte, é semelhante à realidade de sua aldeia. A intensidade das violências sofridas pela patroa chega a níveis que até Aduni consegue ter algum sentimento de piedade por ela. Ainda assim, a maneira como a menina é tratada não se altera em nada, sofrendo humilhações, abusos e desprezo.

Há na casa, além dessa realidade de violências e abusos, um mistério que Aduni insiste em desvendar. São segredos relacionados à Rebecca, a antiga empregada da casa que desapareceu, sem deixar rastros. As únicas pistas que ela tem são alguns objetos e roupas deixadas no quarto que era ocupado pela antiga empregada, no momento sendo utilizado por ela própria. Aduni sente uma forte necessidade de descobrir o que aconteceu com Rebecca, até mesmo para saber quais são os perigos ela pode estar correndo naquela casa.

A chegada de uma senhora às vizinhanças será o início de uma transformação na vida de Aduni. Esta senhora, ao tomar ciência das condições que a menina vive, dispõe-se a ajudá-la. As duas criam uma amizade que desagrade bastante a patroa, mas, ainda assim, elas conseguem criar um vínculo verdadeiro. A nova

⁷ A autora aponta fatos ao longo do texto sobre diferentes temas. Em relação à religiosidade (cristianismo), por exemplo, ela afirma que “alguns dos pastores mais ricos do mundo vivem na Nigéria” e “a Nigéria tem a maior população cristã da África”.

vizinha consegue, inclusive, levar Aduni para fazer compras e outras atividades.

Quando o cozinheiro, que já sabia do sonho de Aduni de estudar, vê no jornal a notícia de que estavam sendo ofertadas bolsas de estudo para meninas pobres, sabe exatamente o que fazer com essa informação. Como Aduni havia frequentado a escola da aldeia por pouco tempo, não tinha muito domínio com a escrita da língua inglesa, porém sua nova amiga tratou logo de dar aulas a ela para que pudesse se sair bem na produção do texto que deveria enviar para poder concorrer à bolsa.

Somente quando Aduni escreveu sua carta de apresentação à escola é que Tia Dada, a vizinha, conheceu sua história de vida. O texto de Aduni retrata os principais pontos vividos pela personagem, contando sobre a sua infância, a perda da mãe, o casamento arranjado, a fuga e a chegada a Lagos.

Por fim, Aduni consegue a bolsa de estudos e Tia Dada é quem dá a informação à patroa, que menospreza tanto a menina quanto a oportunidade que ela está tendo. Indiferente à opinião da patroa, Aduni começa a trilhar o caminho que nunca saiu de seu horizonte: “estudar para escapar da vida em que nasceu, para poder construir o futuro que escolheu para si e ajudar outras meninas como ela a fazer o mesmo.”⁸

Como e por que podemos trabalhar essa obra em sala de aula?

A Lei 10.639/2003, estabelece, em seu Art. 26-A, que:

Art. 26-A: Nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, oficiais e particulares, torna-se obrigatório o ensino sobre História e Cultura Afro-Brasileira.

§ 1º O conteúdo programático a que se refere o caput deste artigo incluirá o estudo da História da África e dos Africanos, a luta dos negros no Brasil, a cultura negra brasileira e o negro na formação da sociedade nacional, resgatando a contribuição do povo negro nas áreas social, econômica e política pertinentes à História do Brasil.

⁸ Trecho mencionado na apresentação do livro.

§ 2º Os conteúdos referentes à História e Cultura Afro-Brasileira serão ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de Educação Artística e de Literatura e História Brasileiras.

Diante do que orienta a lei, entendo a necessidade de que sejam trabalhados aspectos da cultura africana e afro-brasileira para além do que encontramos nos tradicionais livros de História. Percebe-se na Literatura produzida por sujeitos negros um enorme potencial para trabalhar questões relacionadas a essa temática, uma vez que suas produções têm a tendência de apresentar um olhar a partir de pontos de vista pouco trabalhados na escola. É uma literatura que tende a apresentar o negro como sujeito e não apenas como objeto de análise.

Nas aulas de Literatura, ou mesmo de Língua Portuguesa, pode-se organizar rodas de leitura sobre um ou mais capítulos específicos, de preferência previamente lidos por todos, a fim de que sejam levantadas questões relacionadas à organização social (patriarcado africano, desigualdades sociais, relações de gênero, etc.). Considero interessante construir, juntamente com os estudantes, hipóteses que relacionem o colonialismo e a colonialidade com a maneira como esta sociedade está organizada. Ainda é possível que sejam levantadas relações com a organização social brasileira, a participação do povo negro na sociedade, relações de gênero no Brasil, quem é a maioria entre as posições menos favorecidas, quem são os que desempenham trabalhos precarizados, entre outros pontos relevantes. Todas essas questões, tanto na Nigéria como no Brasil, podem ser relacionadas com o colonialismo? Portanto, para atender ao que propõe a Lei 10.639/2003, a Literatura pode ser uma excelente aliada.

A escritora negra brasileira, Beatriz Nascimento, reivindicava um outro lugar para o negro, não mais como objeto de estudo, apenas, mas como sujeito de sua própria existência: “É tempo de falarmos de nós mesmos não como contribuintes nem como vítimas de uma formação histórico-social, mas como participantes dessa formação.” (Nascimento, 2021, p. 53)

Conhecer e valorizar seu passado enquanto povo, isto é, na coletividade, é parte fundamental para os negros terem consciência de que sua posição na sociedade brasileira não é fruto do acaso ou da vontade divina, e sim de uma estrutura social e política (eurocêntrica e ocidental) que foi, justamente, pensada para colocá-los em posição de desvantagem frente aos povos de origem europeia. Nascimento, sobre essa questão, nos diz que: “Esse lapso de conhecimento da história do negro no Brasil e da própria história do Brasil provoca uma ruptura dos negros com seu passado, agravando o desconhecimento de sua situação hodierna.” (Nascimento, 2021, p. 109)

Revisitar a história, buscar referências e olhá-la sob outros pontos de vista, pode ser um meio, talvez o único, de atendermos uma demanda que se faz tão necessária para - como pede a Lei-resgatar a contribuição do povo negro nas áreas social, econômica e política, pertinentes à História do Brasil.

Beatriz Nascimento (2021) enfatiza a necessidade do próprio povo negro buscar suas raízes para assim compreender sua posição na sociedade. Eu acrescento a necessidade de que pessoas não negras tenham acesso a estes conhecimentos, leituras e histórias para não reproduzirem comportamentos nocivos à convivência harmoniosa entre diferentes sujeitos, numa sociedade tão plural como a nossa. Vejo a escola como o melhor ambiente para que essas questões possam e devam ser trabalhadas devido à diversidade que a compõe.

Portanto, trabalhar livros de autores e autoras do continente africano, como Abi Daré, pode proporcionar um diálogo bastante produtivo, corroborando com o pensamento de Beatriz Nascimento (2021) e outras pensadoras negras brasileiras, buscando atender o que sugere a Lei 10.639/2003, no que se refere à compreensão da História da África e dos africanos.

Referências

- BRASIL. **Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003.** Altera a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as Diretrizes e Bases da Educação Nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira”, e dá outras providências. Brasília: Presidência da República, 2003. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/civil_03/Leis/2003/L10.639.htm. Acesso em: 26 fev. 2024.
- DARÉ, Abi. **A garota que não se calou.** Tradução de Nina Rizzi. 1 ed. Campinas: Versus, 2021.
- NASCIMENTO, Beatriz. **Uma história feita por mãos negras: relações raciais, quilombos e movimento.** Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

NIGÉRIA

Efuru e o mundo igbo de Flora Nwapa

Tathiana Cristina S. A. Cassiano¹

*Efuru era seu nome. Uma mulher extraordinária.
Não só porque vinha de uma família distinta.
Ela se distinguia por si só. (Nwapa, 2023, p. 13)*

Uma mulher que se distinguia por si só. Foi assim que Flora Nwapa (1931-1993) descreveu a personagem Efuru. Ela é a protagonista de seu primeiro romance lançado em 1966 no contexto de uma Nigéria recém-emancipada, livro traduzido pela primeira vez em língua portuguesa pela editora Moinhos, em 2023. Destacar o contexto importa, pois Nwapa insere-se num rol de escritores e escritoras de uma literatura contemporânea africana do século XX engajada na construção de uma identidade própria, na busca de um “equilíbrio das histórias”, ou seja “diante de uma história de que você não gosta ou que não o/a representa é preciso contar outra que se contraponha a ela” (Mortari, 2016, p. 41), como defendeu Chinua Achebe (1930-2013), escritor igbo contemporâneo de Nwapa.

A própria tradução da obra no Brasil deve ser considerada reflexo de um contexto mais amplo, decorrente do aumento do interesse dos brasileiros e brasileiras em literatura produzida por autores e autoras de origem africana. Esse interesse aumentou especialmente com a promulgação da Lei 10.639/2003 que implementou a obrigatoriedade do ensino da história e cultura

¹ Doutoranda em História pela Universidade do Estado de Santa Catarina e pesquisadora associada ao AYA Laboratório de estudos pós-coloniais e decoloniais. E-mail tathi.leandro@gmail.com

afro-brasileiras na educação básica do Brasil, cujas Diretrizes (2004) destacam a importância do estudo de uma história da África livre de estereótipos e generalizações.

O livro nasceu de um incômodo de Flora Nwapa com as narrativas literárias até então predominantes sobre a experiência de mulheres igbos² ou africanas em geral. Apresentadas como submissas, dependentes e vulneráveis, as mulheres africanas das literaturas estrangeiras, ou até mesmo das literaturas de homens africanos, são retratadas apenas como espectadoras passivas das histórias dos homens de seu povo. Segundo Nwapa, não foi com essas mulheres que ela conviveu em sua vida no território igbo dentro da Nigéria, a Igbolândia: “Elas eram mulheres firmes e superiores que se sustentam na sociedade. Eles não eram apenas esposas e mães, mas comerciantes de sucesso que também cuidavam dos filhos e maridos” (Nwapa, 2007, p. 528). Era preciso, portanto, contar a história a partir de outra perspectiva, a perspectiva feminina, e *Efuru* foi o romance pioneiro em todo o continente africano em colocar as mulheres africanas no centro da narrativa.

O sucesso internacional de *Efuru* fez Flora Nwapa ser considerada até hoje como a “mãe” da literatura africana, uma das primeiras mulheres africanas a publicar um livro³. A autora era filha de pais cristãos, porém em sua infância conviveu com familiares que mantiveram as crenças e ritos aos deuses e deusas da cosmogonia igbo que inspiraram muitas histórias de seus livros. Formou-se em História e Geografia na Universidade de Ibadan, em 1957, na Nigéria, e em Educação, pela Universidade de Edimburgo, em 1959, Inglaterra. Foi professora secundária em

² A população da Nigéria é composta por centenas de grupos de diferentes características culturais e linguísticas, dentre os quais estão os igbos. A população igbo é estimada em cerca de 20 milhões de pessoas, a maioria vivendo na região sudeste do território nigeriano.

³ Em 1966 foram publicadas as obras *Efuru*, de Flora Nwapa, e *The Promise Land*, da queniana Grace Ogot. Somente a obra de Nwapa ganhou relativo destaque, ficando registrada como a primeira de uma autora africana publicada em inglês.

uma escola de meninas no seu país natal, marcado pela instabilidade econômica e política decorrente do processo de independência. Aos 30 anos escreveu *Efuru*, cujo manuscrito foi enviado para Chinua Achebe, que intermediou a publicação da obra em 1966 pela editora Heinemann (Colidge, 2017).

Outras obras vieram na esteira do sucesso de *Efuru*, como os romances *Idu* (1970), *Never Again* (1975), *One is Enough* (1981)⁴ e *Women Are Different* (1986). Também publicou coleções de contos (*This is Lagos and Other Stories*, de 1971, e *Wives at War and Other Stories*, de 1975); livros de poemas (*Cassava Song* e *Rice Song*, de 1986); livros infantis (*Emeka: The Driver's Guard*, de 1972, *Mammy Water*, de 1979, *My Tana Coloring Book*, de 1979, *My Animal Number Book*, de 1979, *The Miracle Kittens*, de 1980, *Journey To Space*, de 1980, e *The Adventure of Deke*, de 1980); e peças de teatro.

Flora Nwapa também atuou como professora convidada em universidades dentro e fora da Nigéria, além de ser a primeira mulher africana a fundar e administrar sua própria editora, Tana Press Limited (1977). Também foi a primeira mulher na Nigéria a ocupar o cargo de ministra da Saúde e Assistência Social e, em seguida, ministra de Terras, Pesquisa e Desenvolvimento Urbano (Umeh; Nwapa, 1995). A trajetória pessoal e profissional da autora evidencia uma mulher que ocupou diferentes espaços e estabeleceu conexões para além das fronteiras da Nigéria, algo possível somente para uma pequena parcela de mulheres da elite nigeriana que tiveram acesso à educação formal. As obras de Nwapa são marcadas pelas interpretações de mundo da autora, assim como sua própria perspectiva de protagonismo feminino e do lugar das mulheres igbos do seu povo, como podemos ver no romance *Efuru* (2023).

Efuru é a história de uma jovem mulher cujo nome dá título à obra, oriunda de uma comunidade ribeirinha do povo igbo em

⁴ Traduzido e publicado no Brasil como *Basta Um* (2023) pela editora Roça Nova.

Ugwuta⁵ no início do século XX, no período em que a rotina de toda a população estava sendo transformada pela presença, e ingerência, do colonizador britânico⁶. Ela é filha única de Nwashike Ogene, importante líder da aldeia, e precisa lidar com as expectativas sociais a respeito dos papéis atribuídos às mulheres igbos daquela comunidade.

A obra acompanha a trajetória de Efuru em seus casamentos, na relação com o pai e com a comunidade, na maternidade, no trabalho, nos ritos e na religiosidade, cuja centralidade está na figura da deusa Uhamiri, divindade que habita as águas azuis do lago de Ugwuta. A deusa tem suas escolhidas, identificadas pelo sucesso e pela prosperidade. Porém, ser adoradora da deusa Uhamiri tem seu preço: a infertilidade. Qual o impacto de não poder ter filhos para uma mulher de uma sociedade pautada em laços de linhagem? Nwapa explora com maestria esse dilema ao longo do romance.

Efuru também é constituída das histórias de Ajanupu, mulher mais velha que se torna a principal figura na rede de apoio da protagonista; Ossai, sogra de Efuru; Ogea, que ainda criança é levada para trabalhar como babá na casa de Efuru; a sofrida Nwabata, mãe de Ogea; entre outras personagens. São homens e mulheres de diferentes características, atravessados por problemáticas e desafios de uma sociedade em transformação pelo imperialismo/colonialismo, como a educação formal, a cristianização, o trabalho infantil, a guerra, etc.

Porém, essas problemáticas não conduzem a história, elas a interseccionam, pois Nwapa coloca habilmente a história das mulheres igbos, como Efuru, seus cotidianos e costumes, como

⁵ Nnaemeka (1995, p. 104) afirma que Ugwuta é o nome dado a Oguta “pelas pessoas que a possuem”, ou seja, o povo igbo. Os europeus a renomearam pela sua incapacidade de pronunciar “gw”. Ao longo do texto, mantereí o nome original.

⁶ A área que hoje corresponde à Nigéria ficou sob o domínio colonial do Império Britânico desde 1885. Essa região tornou-se protetorado britânico em 1914 e emancipou-se politicamente em 1960.

elementos centrais na narrativa. São elas que dão ritmo e guiam o leitor para um mundo que pode parecer estranho e distante, mas surpreendente no que diz respeito ao reconhecimento da pluralidade de formas de ser e estar no mundo, muito além da visão homogeneizante frequentemente atribuída às sociedades tradicionais africanas.

Neste sentido, *Efuru* torna-se um instrumento em potencial na articulação entre História e Literatura na educação básica. Através de suas narrativas e personagens, a obra oferece uma visão única da história das comunidades ribeirinhas igbos da Nigéria, impregnada de um caráter testemunhal que permite ao leitor e à leitora compreender os significados atribuídos por ela à história igbo e ao colonialismo (Cassiano, 2020).

Como dissemos, *Efuru* foi escrita e publicada em 1966, período no qual a Nigéria já era um Estado independente, porém a obra refere-se especificamente às décadas de 1930 e 1940, fase de consolidação da presença britânica. As diferentes temporalidades⁷, tanto a da autora quanto a das personagens da obra, permitem que empreguemos uma abordagem didática no diálogo com e partir delas para compreender experiências compartilhadas como um meio de elucidar contextos e processos históricos mais abrangentes.

Por exemplo, em *Efuru*, Flora Nwapa apresenta detalhes do modo de vida da comunidade igbo ribeirinha de Ugwuta:

Efuru e seu marido negociavam e vendiam inhames. Eles remavam de sua cidade até um afluente do Grande Rio e daí para Agbor. Lá eles compravam inhames e outras coisas raras em sua cidade e as vendiam com lucro. Quando o comércio de inhame era ruim, eles vendiam peixe seco e lagostim. Foi com lagostim que fizeram fortuna. (Nwapa, 2023, p. 31)

⁷ As discussões sobre temporalidades na escrita literária foram desenvolvidas no Estágio Docência em especial na disciplina História e Literatura ministrada em 2022 pela prof.^a Dr.^a Cláudia Mortari na graduação em História da Universidade do Estado de Santa Catarina (FAED/UDESC).

O Grande Rio, conhecido como rio Urashi (ou Orashi), pertence à bacia do rio Níger e é um afluente do lago Ugwuta. O Rio Níger é um dos principais cursos d'água da costa ocidental africana e o terceiro maior do continente. Sua extensão atravessa os territórios dos atuais Estados da Guiné, Mali, Níger, Benim e Nigéria. Historicamente, a agricultura e a pesca estiveram intimamente ligadas à vida das comunidades igbo, conectando-as por meio do comércio com diversas aldeias às margens do Níger e seus afluentes. Um único trecho nos possibilita pensar algumas questões: o que ele revela sobre o modo de vida igbo? Quais atividades desenvolviam? Qual o papel das mulheres na cadeia produtiva igbo?

As implicações da política colonial britânica estão presentes no romance em várias passagens, como na história de Sunday, um jovem igbo convocado para servir nas tropas britânicas na Segunda Guerra Mundial enquanto ainda era estudante na escola comandada por missionários cristãos.

Sunday estava no exército e voltou para casa de licença pela primeira vez desde que foi recrutado. Ele e Gilbert frequentaram a mesma escola primária e saíram no mesmo ano. Sunday queria ser professor, mas quando veio a guerra ele entrou no exército. Ele não se alistou no exército voluntariamente ou por qualquer convicção. Aconteceu da maneira mais dramática. Um oficial do exército britânico muito impressionante, talvez um tenente, veio à escola deles uma tarde, teve uma breve conversa com o diretor, e Sunday, junto com outros quatro meninos enormes, se juntou ao exército. Sua mãe não conseguia superar. Ela chorou e importunou o marido que foi tão tolo a ponto de mandar seu filho para a escola. Se o filho dela fosse um dos meninos simples e analfabetos da aldeia, ele não teria ido para o exército. Nenhum soldado jamais havia retornado à pequena cidade desde o início da guerra, mas se ouviam histórias fantásticas sobre eles [...]. (Nwapa, 2023, p. 244)

A participação de soldados africanos na Segunda Guerra Mundial é pouco discutida na maioria dos materiais didáticos utilizados nas escolas, tampouco a relação intrínseca do fim da guerra com o início dos movimentos de emancipação política em África. Por isso, com a história de Sunday na obra *Efuru*, por

exemplo, é possível ampliar o entendimento acerca de importantes eventos históricos do século XX deslocando o olhar para fora da Europa.

São várias as possibilidades de qualificar o conhecimento histórico por meio de Efurú e suas personagens. A obra nos possibilita viajar pelo mundo igbo através do olhar de uma mulher como Flora Nwapa, que não se furtou ao desafio de romper com os perigos de uma “história única”, tal como Chimamanda Adichie (2009), escritora igbo, nos alertou. O que indico ao leitor ou leitora é abrir-se à leitura de Efurú sem os (pré)conceitos comumente arraigados que temos sobre as sociedades africanas, para as quais costumamos atribuir características e sentidos homogêneos.

Os estereótipos estão tão fixos em nosso imaginário acerca de África que muitas vezes as personagens e situações podem não nos parecer críveis. É direito de quem lê se perguntar se era possível uma mulher africana igbo de uma comunidade marcada por transições políticas, econômicas e sociais, fazer as escolhas que Efurú fez e lidar como Efurú lidou com as situações que lhes foram impostas. Assim como nos cabe refletir sobre as razões que levaram Flora Nwapa a escrever essas histórias e, assim, deixar um legado na escrita literária nigeriana que influencia autoras nigerianas até o presente. Aí consiste a riqueza da literatura: o encantamento, o estranhamento, a esperança, o desconforto. Seja qual for a conclusão, o mergulho na escrita de Flora Nwapa sempre valerá a pena, nem que seja para podermos fazer novas perguntas para nossas velhas certezas.

Referências

- ADICHIE, Chimamanda N. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BRASIL. Ministério da Educação. Conselho Nacional de Educação. **Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das**

Relações Étnico Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana. Brasília, 2004.

CASSIANO, Tathiana C. S. A. “[...] **Vai haver outra guerra, a guerra das mulheres**”: o protagonismo das mulheres Igbos na escrita literária de Flora Nwapa (Nigéria 1960). 2020. 95 f. Dissertação (Mestrado em Ensino de História) - PROFHISTORIA, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2020. Disponível em: <https://educapes.capes.gov.br/bitstream/capes/601296/2/TATHIANACASSIANO-PROFHISTORIAUDESC.pdf>.

Acesso em: 22 mar. 2024.

COOLIDGE, Emily. Biography of Flora Nwapa by Emily Coolidge. **South African History Online**. 2017. Disponível em: <https://www.sahistory.org.za/archive/biography-flora-nwapa-emily-coolidge>. Acesso em: 10 mar 2024.

MORTARI, Cláudia. O “equilíbrio das histórias”: reflexões em torno de experiências de ensino e pesquisa em História das Áfricas. In: PAULA, S. M. de; CORREA, S. M. de S. (Org). **Nossa África: ensino e pesquisa**. São Leopoldo: Oikos, 2016. p. 41–53.

NNAEMEKA, Obioma G. Feminism, Rebellious Women, and Cultural Boundaries: Re-reading Flora Nwapa and her compatriots. In: **Research in African Literatures**, v. 26, n. 2, p. 80-110, summer, 1995. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3820273?seq=1>. Acesso em: 25 mar. 2024.

NWAPA, Flora. **Efuru**. Tradução: Tom JONES. São Paulo: Moinhos, 2023.

NWAPA, Flora. Women and Creative Writing in Africa. In: OLANIYAN, T.; QUAYSON, A. (Org.). **African Literature: an Anthology of Criticism and Theory**. Oxford: Blackwell Publishing, 2007. p. 526–532.

UMEH, Marie; NWAPA, Flora. The Poetics of Economic Independence for Female Empowerment: Na Interview with Flora Nwapa. In: **Research in African Literatures**, v. 26, n. 2, p. 22-29, summer, 1995. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3820268>. Acesso em 18 mar. 2018.

NIGÉRIA

**“Isso é o que a literatura, a arte, supostamente deveria fazer, nos dar uma segunda visão da realidade”:
A flecha de Deus (Chinua Achebe, 1964)**

Luiza Ferreira da Silva¹

A literatura como celebração

As questões presentes neste texto fazem parte de reflexões que se desenvolveram no âmbito da pesquisa “Modos de ser, ver e viver: o mundo Igbo a partir da escrita de Chinua Achebe (África Ocidental, século XX)”, vinculada ao AYA Laboratório de Estudos Pós-Coloniais e Decoloniais (UDESC/FAED) e orientada pela professora Dr^a. Cláudia Mortari². E tem como intuito discutir alguns aspectos do livro *A flecha de Deus* (*Arrow of God*, 1964), produzido por Chinua Achebe no contexto de pós-independência da Nigéria³.

A flecha de Deus foi a terceira literatura publicada por Chinua Achebe em 1964 pela editora Heinemann, uma editora britânica com um dos seus centros na Nigéria, a qual Achebe teve o cargo de editor geral de uma das séries da editora por vários anos. A obra foi lançada em um contexto de luta por emancipação do

¹ Graduada em bacharelado em História pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC/FAED). Graduanda de licenciatura em História (UDESC/FAED). Integrante do AYA Laboratório de Estudos Pós-Coloniais e Decoloniais (UDESC/FAED). E-mail: lu.ferreiradasilva1109@gmail.com

² Professora do Departamento de História da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC/FAED).

³ Também fará parte desta reflexão, a análise de entrevistas realizadas com o autor entre os anos de 1988 e 2008, concedidas a diversos meios de comunicação.

Estado Nacional nigeriano do Protetorado Britânico, no qual as instituições de ensino, como os Colégios Coloniais, em África estavam também se transformando por esses processos de independência (Bejjit, 2009, p. 20). Instituições que no contexto colonial usavam de literaturas europeias no currículo, mas, com as lutas por emancipação e a constituição de propostas de identidades nacionais, começaram a ter uma procura maior por literaturas africanas “por meio da qual os escritores africanos se esforçavam para afirmar sua cultura, história e tradições” (Bejjit, 2009, p. 187, tradução nossa⁴).

Chinua Achebe nasceu em 1930 na cidade de Ogidi em Nigéria, de pais cristãos e missionários, cresceu em um contexto marcado pelas lutas de descolonização do país. Formou-se na Universidade de Ibadan em 1953, espaço que aponta como um dos principais para sua formação enquanto escritor (Achebe, 1989a, p. 71). Foi professor, crítico literário e escritor, tendo publicado diversas obras durante a sua vida, que vão de literaturas ficcionais, textos acadêmicos a livros infantis e poesia (Mortari, 2017; Carroll, 1990, p. ix). Ao longo da vida trabalhou como controlador da Região Leste na Nigerian Broadcasting Service, serviço de radiodifusão⁵ (Ekwensi, 1965), além de lecionar como professor em diversas Universidades na Nigéria e nos Estados Unidos, onde faleceu em 2013, na cidade de Boston, Massachusetts.

A sua literatura não pode ser compreendida dissociada da sua trajetória e experiência de vida enquanto homem igbo, nigeriano, que nasceu e viveu os processos históricos do colonialismo e da descolonização, circulando pelo mundo. Constituiu-se, juntamente com outros intelectuais contemporâneos, como pessoa marcada pelo mundo europeu e africano no contexto da modernidade, e ocupa

⁴ No original: through which African writers endeavoured to assert their culture, history and traditions.

⁵ A rádio foi implementada pelo governo colonial britânico e posteriormente se tornou a principal rádio da Nigéria independente.

lócus de enunciação (Mignolo, 2013) de crítica ao colonialismo e a colonialidade. Achebe e outros intelectuais⁶ estão localizados no que especialistas do Campo da Literatura Africana⁷ defendem como primeira geração de escritores africanos, que em sua maioria nasceram nas primeiras décadas do século XX e vivenciaram o colonialismo em seu auge. (Adesanmi; Dunton, 2005)

Seu posicionamento perante a importância da escrita literária produzida por pessoas africanas é presente em diversos ensaios e entrevistas, como aponta “trazer essa outra história que não estava sendo dita, trazê-la à existência, colocá-la entre as histórias e deixá-la interagir⁸” (Achebe, 2010, tradução nossa), almejando um equilíbrio das histórias (Mortari, 2016). A partir de discussões levantadas por M’bokolo é possível compreender essa noção de Achebe enquanto uma intencionalidade de rompimento com imagens de uma África construída pelos europeus, através da interação de novas perspectivas sobre o continente (M’bokolo, 2008).

Em diálogo com Mbembe (2014), podemos também pensar as intencionalidades de Achebe circunscritas na emancipação do ser para além do Estado Nigeriano, mediante uma escrita de si, a partir do pertencimento à sociedade da qual fazia parte. Como o autor mesmo afirma: “Isso é o que a literatura, a arte, supostamente deveria fazer: nos dar uma segunda visão da realidade para que quando for necessário fazê-lo, que possamos

⁶ Essa geração também inclui escritores como Agostinho Neto, David Diop, Amos Tutuola, J.P. Clark, T. M. Aluko, Flora Nwapa, Peter Abrahams, Alex La Guma, Sembene Ousmane, Ngugi wa Thiong’o e Mongo Beti. ADESANMI, Pius; DUNTON, Chris. Nigeria’s third generation writing: historiography and preliminary theoretical considerations. *English in Africa*, [s.l.], v. 32, n. 1, p. 14, 2005.

⁷ É importante pontuar que o entendimento desses intelectuais agrupados enquanto uma geração não é homogênea dentro do Campo da Literatura Africana.

⁸ No original: bring that other story that was not being told, bring it into being, put it among the stories and let it interact.

recorrer à arte e encontrar uma saída. ” (Achebe, 1989b, p. 88, tradução nossa⁹).

“Posso lhes dizer que não foi nada fácil, nem na história, nem na ficção”¹⁰: a narrativa de *A flecha de Deus*

A obra literária *A flecha de Deus* (*Arrow of God*) publicada em 1964 foi produzida no contexto do pós-independência da Nigéria, período de conflitos e disputas políticas, da presença de resquícios do período colonial como, por exemplo, os acontecimentos que resultaram na eclosão da guerra de Biafra¹¹ em 1967.

Por sua vez, o contexto que se passa a narrativa se refere ao final do século XVIII e início do século XIX, caracterizado pela usurpação da região de Lagos como ponto estratégico por ser localizada no delta do Níger e criação dos Protetorados britânicos, ligando o litoral do Golfo da Guiné com a parte interior da porção ocidental do continente (Falola, 2008, p. 9 e 86). A partir da narrativa podemos compreender as perspectivas de Achebe de como a chegada dos colonizadores ingleses transformaram diversas noções da comunidade igbo.

A história narrada se desenrola na reunião de seis aldeias fictícias chamadas de Umuaro e conta a história de Ezeulu, o sumo sacerdote da aldeia. Uma posição de liderança e governabilidade na comunidade, que dava a ele o dever de

⁹ No original: That is what literature, what art, was supposed to do: to give us a second handle on reality so that when it becomes necessary to do so, we can turn to art and find a way out.

¹⁰ Frase de um ensaio escrito por Achebe em 1993, publicado no livro ACHEBE, Chinua. *A educação de uma criança sob o Protetorado Britânico*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 17.

¹¹ Em 1967, a região, que hoje é composta por diversos Estados na Nigéria, declarou secessão do governo nigeriano, dando início a diversos conflitos, com os principais confrontos gerados a partir de ocupação militar em torno do rio Níger. HEERTEN, Lasse; MOSES, A. Dirk. **The Nigeria–Biafra war: postcolonial conflict and the question of genocide**. *Journal of Genocide Research*, v. 16, n. 2-3, p. p. 172–176, 2014.

promover ações diplomáticas com outros grupos que a rodeavam, entre eles o de missionários católicos europeus. Para o personagem principal, a chegada do colonizador e as poucas informações que tinha sobre o grupo, levantaram diversas dúvidas, entre elas: “mas o que aconteceria se, tal como muitos oráculos profetizaram, o homem branco tivesse vindo para assenhorear-se da terra e governá-la? Neste caso, seria mais sábio ter um homem de sua família do lado de lá” (Achebe, 2011, p. 64). É por essa razão que Ezeulu manda seu filho, Oduche, participar da igreja do homem branco, tendo como intenção o reconhecimento e avaliação da nova religião.

No início, Oduche não queria ir para a igreja, mas Ezeulu chamou-o ao seu obi [casa de Ezeulu] e falou-lhe como um homem falaria ao seu melhor amigo, e o rapaz seguiu em frente com orgulho em seu coração. Ele jamais ouvira seu pai falar com ninguém como seu igual (Achebe, 2011, p. 68-69, grifo nosso)

A relação entre pai e filhos nas obras de Achebe pode ser compreendida a partir da própria relação do autor com seu pai, em que aponta que escrever sobre a geração de seu pai sempre foi mais difícil¹². Uma geração que teve pais e avós que seguiam a tradição igbo, mas com a chegada do missionarismo na região tiveram um contato próximo desde cedo com aquelas novas tradições cristãs. Principalmente seu pai, que ficou órfão quando criança¹³ e com a chegada da Church Missionary Society em 1892

¹² “Eu não sei o suficiente sobre meu pai - por que ele se tornou cristão? Por que as pessoas da geração decidiram abandonar sua religião e sua fé? O que foi isso? Se é uma boa história, mas acho que provavelmente não é tão simples quanto eu imaginava originalmente”. ACHEBE, Chinua. An interview with Chinua Achebe. [Entrevista concedida a] Kay Bonetti. *The Missouri Review*, Missouri, v. 12, n. 1, 1989a. Tradução nossa.

¹³ Isaiah Achebe viveu com o tio-avô após perder os pais, e Chinua Achebe afirma que a relação dos dois era bastante flexível no que tocava a religião. ACHEBE, Chinua. An interview with Chinua Achebe. [Entrevista concedida a] Kay Bonetti. *The Missouri Review*, Missouri, v. 12, n. 1, 1989a. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/411026>.

(Ezenwa-Ohaeto, 1997) foi um dos jovens a se converterem ao cristianismo e posteriormente se manteve no missionarismo ao longo de toda a vida. Achebe comenta em diversas entrevistas sobre sua relação com o pai estar articulada neste lugar entre a cultura igbo e as tradições cristãs (Achebe, 1989b).

É com base nessa interpretação que analisamos Oduche, filho de Ezeulu, que foi enviado à igreja por dois anos para aprender com um homem branco, e acaba se encantando pelos novos conhecimentos que se afirmavam superiores às crenças de seus pais. Achebe coloca os personagens como agentes em seus meios (Mortari, 2017), fazendo com que Oduche se aproprie da religião do branco e a partir disso suas noções de pertencimento vão se modificando ao longo da narrativa. Em determinado ponto, o garoto se prontifica a corresponder um pedido do pastor cristão de sua igreja, que era causar a morte da jiboia sagrada para o povo igbo, que na religião católica é vista como um animal associado ao mau augúrio, a fim de afirmar seu novo espaço na religião cristã. Ele acaba não cometendo o crime, mas a sua intenção é descoberta por toda a aldeia, fazendo com que estes se voltassem contra seu pai, o sumo sacerdote.

É possível compreender a noção de pertencimento da sociedade igbo a partir desse confronto na narrativa. Na qual o sumo sacerdote Ezeulu deveria matar qualquer um que tentasse cometer o crime contra a jiboia sagrada, para assegurar seu lugar de dever para com a aldeia Umuaro, o que contrapõe com a intenção do crime de seu filho, que desejava o pertencimento a religião do homem branco. O questionamento da mãe de Oduche, Ugoye, demonstra esse conflito, “Por que deveria ele [Ezeulu] agora afiar seu facão para matá-lo [Oduche], se fizera exatamente o que lhe ensinaram na igreja?” (Achebe, 2011, p. 88)

O desacordo da comunidade com Ezeulu faz com que este ceda na decisão do confronto que se arrastavam há muitos anos contra a região inimiga Okperi, que era ocupada também pelos europeus mais ativamente, colocando em cheque cada vez mais a relação com a aldeia. Situação aproveitada pelo capitão T. K.

Winterbottom chefe do distrito colonial, para intensificar a construção de uma estrada que ligasse Okperi a Umuro, com a intenção de dominar a última. Diversos mecanismos de dominação são apresentados por Achebe na escrita da literatura, como o missionarismo. Como afirma M'bokolo, mesmo sendo uma instituição diferente das organizações governamentais, era esperado que houvesse uma “colaboração estreita” (M'bokolo, 2011, p. 505) entre as instituições missionárias e as governamentais coloniais.

A partir disso é possível compreender a literatura de Achebe como possibilidade para escrita da História, onde se complexifica as relações, deslocando uma noção de dominação-dominado para com os europeus e populações locais, apresentando os enfrentamentos, desacordos e relações entre os indivíduos.

A escrita literária abre diversos caminhos para o entendimento dos processos históricos ocorridos na Nigéria e em África. Particularmente, considerar que a literatura expressa a visão de mundo do autor, ou seja, como este interpreta determinado momento histórico, tanto o que viveu ou não (Chalhoub, 2003). E essa escrita contribua para desenvolver novos olhares que promovam perspectivas plurais de construção e interpretação da história a partir do entendimento de como Chinua Achebe vivenciou os processos históricos que sustentam a narrativa de sua obra — o colonialismo e seus aparatos administrativos, políticos, religiosos e culturais —, sendo esta marcada por aquilo que Conceição Evaristo aponta como escrevivência: “Toma-se o lugar da escrita como direito, assim como se toma o lugar da vida” (Evaristo, 2005, p. 223).

“Haverá livros excelentes, livros melhores”¹⁴

Entender a escrita literária com uma potencialidade para ver a história a partir de lugares negados pela História, onde Mortari (2016) pontua que a literatura é profundamente atravessada pelas intencionalidades, pela vida, escolhas e “por sua visão e seus sentidos da história” (Mortari, 2016, p. 52). E, por isso, a partir da literatura de Achebe podemos olhar para a África Ocidental do fim do século XX e compreender determinados processos que ele foi testemunha, como o colonialismo e a forma que via esses processos.

Através da legislação, a Lei n. 10.639/2003, que determina a obrigatoriedade do ensino da história e da cultura afro-brasileira e africana nos currículos escolares, e as diretrizes correspondentes, se compreende a necessidade de proposições que ampliem as narrativas sobre África de modo a “romper com a historiografia colonialista, tornando possível a interação global de perspectivas que se relacionam e desconstroem a visão de produções eurocêntricas e colonialistas” como afirma Mortari (2016, p. 53). Possibilitando que novas produções na área da História façam aquilo que o historiador referência no Campo dos Estudos Africanos, Théophile Obenga, aponta logo no início do capítulo 4 da primeira edição de História Geral da África, “a formulação de novas questões”, e promovendo construções de perspectivas diversificadas para a historiografia.

A produção literária de Chinua Achebe, *A flecha de Deus* (Arrow of God, 1964) promove uma possibilidade de caminhar para produções intencionalmente deslocadas do Norte Global, não apenas por ser escrita por um homem igbo nigeriano, mas por ser produzida com preocupações de ocupar estes espaços. Mas para ocorrer o deslocamento na leitura da literatura é necessário o

¹⁴ No original: There will be great books, greater books. Achebe, Chinua. No Condition is Permanent. [Entrevista concedida a] Holger Ehling. Holger Ehling Blog. Dezembro de 2002. Acesso em: 19 set 2023.

exercício de se deixar deslocar e se desestruturar a partir da obra, para então promover o movimento de construção de novas perspectivas.

Mas o que estou falando é de encontrar a ideologia colonial, pela primeira vez na ficção, como algo sinistro e inaceitável. Portanto, se você acrescentar a isso, a fraqueza das histórias de qualquer maneira, você tem as possibilidades, até mesmo o estímulo para se tornar um escritor, alguém que tentará contar sua própria história. Porque todos nós temos uma história em nós, pelo menos uma história, creio eu. (Achebe, 1989b, p. 101. Tradução nossa¹⁵).

Referências

ACHEBE, Chinua. **A educação de uma criança sob o Protetorado Britânico**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ACHEBE, Chinua. **An interview with Chinua Achebe**. [Entrevista concedida a] Kay Bonetti. University of Missouri. Missouri: *The Missouri Review*, [s.l.], v. 12, n. 1, 1989a. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/411026>. Acesso em: 19 set. 2023.

ACHEBE, Chinua. An interview with Chinua Achebe. [Entrevista concedida a] Charles H. Rowell. *Callaloo*. **The Johns Hopkins University Press**, [s.l.], v. 136, n. 1, p. 86-101, 1989b. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/2931612>. Acesso em: 19 set. 2023.

ADESANMI, Pius; DUNTON, Chris. Nigeria's third generation writing: historiography and preliminary theoretical considerations. **English in Africa**, v. 32, n. 1, p. 7-19, 2005.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Tema, meta, metáfora: porque a historiografia teme e treme diante da

¹⁵ "But what I'm talking about is encountering the colonial ideology, for the first time in fiction, as something sinister and unacceptable. So if you add to this the weakness to stories anyway, you have the possibilities, even the incitement to become a writer, somebody who will attempt to tell his own story. Because we all have a story in us, at least one story, I believe. So in my case Ibadan was the watershed, a turning point".

literatura. **Revista Linguagem - Estudos e Pesquisas**, v. 17, n. 2, p. 17-41, jul./dez. 2013. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/lep/article/view/32233/17201>. Acesso em: 19 set. 2023.

ANTONACCI, Maria Antonieta. Artimanhas da História. **Projeto História**: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, [S. l.], v. 24, 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/10618>. Acesso em: 24 nov. 2023.

BEJJIT, Nourdin. A Colonial Affair: Heinemann Educational Books and the African Market. **Publishing Research Quarterly**, [s.l.], v. 34, n. 2, p. 275-287, 2018. DOI: <https://link.springer.com/article/10.1007/s12109-018-9580-5>. Acesso em: 19 set. 2023.

BEJJIT, Nourdin. **The Publishing of African Literature**: Chinua Achebe, Ngugi Wa Thiong'o and the Heinemann African Writers Series 1962-1988. United Kingdom: Open University, 2009.

CABRAL, Amílcar. Libertação Nacional e cultura. *In*: SANCHES, Manoela Ribeiro (Org.). **Malhas que os Impérios Tecem**: Textos anticoloniais, contextos pós-coloniais. Lisboa: Edições 70, 2011. p. 355-375.

CARROLL, David. **Chinua Achebe**: Novelist, Poet, Critic. London: Macmillan Press Ltda, 1990.

CASSIANO, Tathiana C. S. A. “[...] **Vai haver outra guerra, a guerra das mulheres**”: o protagonismo das mulheres Igbos na escrita literária de Flora Nwapa (Nigéria 1960). 95 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Ensino de História – ProfHistória) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2020.

CHALHOUB, Sidney. Diálogos Políticos em Machado de Assis. *In*: NEVES, Margarida de Souza; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. (Org.). **A história contada**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. p. 95-122.

CHALHOUB, Sidney. **Machado de Assis, historiador**. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

COLLINS, Patricia Hill. Pensamento feminista negro e estudos da tradução. [Entrevista concedida a] Dennys Silva-Reis. Tradução de: Marcos Bagno. **Revista Ártemis**, vol. XXVII nº 1; jan-jun, 2019, p. 229-235.

COLLINS, Patricia Hill. Sobre tradução e ativismo intelectual. Tradução de Cibele de Guadalupe Sousa Araújo, Dennys Silva-Reis e Luciana de Mesquita Silva. **Revista Ártemis**, vol. XXVII nº 1; jan-jun, 2019a, p. 25-32.

CURREY, James; HILL, Alan; SAMBROOK, Keith. **Working With Chinua Achebe: The African Working**. [entrevista concedida a] Kirsten Holst Petersen. Londres, 1990.

EVARISTO, Conceição. **Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face**. In: MOREIRA, Nadilza Martins de Barros; SCHNEIDER, Liane (Org.). **Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora**. 2. ed. João Pessoa: Editora do CCTA, 2005. p. 218-229. vol. 5.

EZENWA-OHAETO, Chinua. **Chinua Achebe: a biography**. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1997.

GOMES, Vinícius Pinto. **As histórias pelas lentes de Sembène: narrativas históricas e emancipação (Anos 1970/1980)**. Dissertação (Mestrado em História do Tempo Presente) - Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2021.

GROFOGUEL, Ramon. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, São Paulo, n. 80, p. 115-147, mar., 2008.

HARTOG, François. A testemunha e o historiador. In: HARTOG, François. **Evidência da História: o que os historiadores vêem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2005. p. 194-219.

HOUNTONDJI, Paulin J. Conhecimento de África, conhecimento de africanos: Duas perspectivas sobre os Estudos Africanos. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, [s.l.], v. 80, p. 149-160, 2008. DOI: <https://doi.org/10.4000/rccs.699>

M'BOKOLO, Elikia. **África Negra**. História e civilizações. Do século XIX aos nossos dias. Tomo II. Salvador: UFBA; São Paulo: Casa das Áfricas, 2011. 1ª edição em inglês. 2008.

MACEDO, José Rivair. A História da África vista pelos Africanos: gênese e desenvolvimento da 'Escola de Dakar' (1960-1990). In: FERREIRA, Álvaro Mendes; FORTES, Carolina Coelho; DAFLON,

Eduardo Cardoso (Org.), *et al.* **Problematizando a Idade Média**. Niterói, RJ: Editora da UFF/PPGHISTÓRIA, 2013. p. 144-164.

MALDONADO-TORRES, Nelson. A topologia do Ser e a geopolítica do conhecimento. Modernidade, império e colonialidade. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, [s.l.], v. 80, p. 71-114, 2008. DOI: <https://doi.org/10.4000/rccs.695>. Disponível em: <http://journals.openedition.org/rccs/695> Acesso em: 11 out. 2022.

MBEMBE, Achille. Abertura do mundo e ascensão em humanidade. In: MBEMBE, Achille. **Sair da grande noite: ensaios sobre a África descolonizada**. Angola: Edições Mulemba; Portugal: Edições Pedagogo, 2014. p. 49-77.

MIGNOLO, Mignolo. Reconstitución epistémica/estética: la aesthesis decolonial una década después. **Calle 14: revista de investigación en el campo del arte**, [s.l.], v. 14, n. 25, p. 14-32, 2019.

MIGNOLO, Walter D. **Histórias locais-projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

MORTARI, Claudia. O “equilíbrio das histórias”: reflexões em torno de experiências In: PAULA, Simoni Mendes de; CORREA, Sílvio Marcus de Souza. (Org.). **Nossa África: ensino e pesquisa**. São Leopoldo: Oikos, 2016. p. 41-53. Disponível em: <https://ayala.boratorio.files.wordpress.com/2017/09/mortari-claudia-o-e2809ceq-uilc3adbrio-das-histc3b3riase2809d-reflexc3b5es-em-torno-de-ex-peric3aancias.pdf>. Acesso em: 28 nov. 2022.

MORTARI, Cláudia; GABILAN, Katarina. “Concordo, claro, que uma boa arte muda as coisas”: A escrita literária de chinua achebe e a crítica a colonialidade. **Sankofa: Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana**, [s.l.], v. 10, n. 20, 2017.

NOGUEIRA, Renato. Prefácio. p. 9-35, 2018. In: CARVALHO FILHO, Silvio de Almeida; NASCIMENTO, Washington Santos. **Intelectuais das Áfricas: aproximações**. Intelectuais das Áfricas. Campinas: Pontes Editores, 2018.

OBENGA, Théophile. Fontes e técnicas específicas da história da África: panorama geral. In: KI -ZERBO, Joseph (ed.). **História**

geral da África, I: Metodologia e pré-história da África. 2 ed. 2010. 1981. p. 59-75.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del Poder y Clasificación Social. **Journal of World-Systems Research**, [s.l.], v. 11, n. 2, p. 342-386. 2000.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del Poder, Cultura y Conocimiento en América Latina. **Anuário Mariateguiano**, Lima, v. 9, n. 9, p. 137-148, 1997.

RUANDA

Murambi e a história do genocídio de Ruanda

Eduardo dos Santos Chaves¹

Escrito no final dos anos 1990 e publicado pela primeira vez em 2000, com reedição em 2011, *Murambi, o livro das ossadas*, de Boubacar Boris Diop, foi editado no Brasil somente em 2021, pela editora Carambaia, marcando a estreia do autor na região sul-americana² e introduzindo uma discussão pouco explorada pela historiografia e pela literatura: o genocídio ruandês de 1994.

Sendo assim, muito embora a obra já contasse com mais de 20 anos desde sua primeira edição, em 2000, sua chegada ao Brasil é demonstrativa de uma espécie de lacuna sobre o genocídio de Ruanda, entre abril e julho de 1994, com poucos escritos africanos sobre o assunto, em contrapartida à predominância da ótica europeia para quem o conflito foi mais uma das diversas guerras étnicas, “tribais”, que assolaram a África ao longo de sua história.

Boubacar Diop é um escritor senegalês, nascido no Dakar, em 1946, cuja formação e atuação no jornalismo, através de seus artigos e/ou na fundação de jornais, explica, em certa medida, a escrita de *Murambi*. Diop, além de ser um dos nomes mais importantes da literatura e do jornalismo senegalês e africano, é da mesma forma, reconhecido e respeitado pela sua militância política em defesa do pan-africanismo e dos movimentos

¹ Doutorando em História pelo PPGH-UFSC. Professor de História do Instituto Federal de Santa Catarina (IFSC). E-mail: educhaves4@hotmail.com

² Boubacar B. Diop publicou anteriormente outras obras de ficção, sem tradução para o português, como: “*Le Temps de Tamango*”, em 1981; “*Les Tambours de la mémoire*”, em 1987; e “*Les Traces de la meute*”, em 1993.

decoloniais³. Além da produção intelectual, Diop também atuou como professor de Filosofia e Literatura em universidades; e atualmente tem projetos de estudos das línguas nacionais africanas, mais precisamente do *wolof*, língua nativa do grupo étnico uolofe, no Senegal.

Murambi, o livro das ossadas trata do genocídio tútsi pelos hútus, após a morte do presidente de Ruanda, Juvenal Habyarimana, em 1994. O romance foi dividido em quatro partes, além de um posfácio, a partir de uma estrutura fragmentária e polifônica, uma vez que um dos objetivos de Diop foi dar voz aos atores envolvidos no conflito, como foram os casos de Cornelius Uvimana, que volta à Ruanda para saber o que aconteceu com sua família; da militante tútsi, Jessica; do miliciano hútu, Faustin Gasana, que militava no movimento extremista Hutu Power; e do oficial francês, o Coronel Perrin. Interessante observar que é através do posfácio, publicado apenas da reedição da obra em 2011, que nos deparamos com a árdua pesquisa realizada por Diop. Segundo consta, quatro anos depois do genocídio, em 1998, um grupo de dez escritores africanos, financiados por uma fundação francesa, instalou-se em Ruanda com objetivos de coletar depoimentos de vítimas, para em um segundo momento, produzir obras que pudessem discorrer a respeito da tragédia ruandesa. Primeiramente, Boubacar Diop havia pensado em realizar algo jornalístico, na tentativa de apurar os fatos e relatá-los em reportagens, como era comum à sua rotina profissional, mas acabou optando em realizar um romance, uma ficção. Tal escolha, de acordo com Diop, se deu a partir do momento em que ele se deparou com as dimensões de um genocídio ocorrido poucos anos antes, entendendo assim que somente a ficção poderia dar conta da tragédia.

³ Em 2000, Boubacar B. Diop recebeu o Grande Prêmio Literário da África Negra pelo conjunto de sua obra. Nesse mesmo ano, "*Murambi, o livro das ossadas*" foi lançado e incluído entre os melhores livros africanos do século XX pela Feira Internacional do Livro do Zimbábue.

Das quatro partes em que a obra foi dividida, a primeira, denominada “*O medo e a raiva*”, narra, sob diferentes perspectivas de seus personagens – Michel Serumundo, Faustin Gasana e Jessica –, os dias que antecederam ao massacre, a tensão na qual o país estava mergulhado e o assassinato do presidente Habyarimana. Nesta parte, as razões do conflito são sucintamente apresentadas, mas não aprofundadas, o que vem a ocorrer posteriormente, em outros momentos do livro. Esta pode ter sido uma estratégia do autor ao levar o leitor a compreender o conflito. Isso também ocorre com um de seus personagens, Jéssica, que voltará a aparecer na trama principal.

A segunda parte, “*A volta de Cornelius*”, discorre sobre o retorno do professor Cornelius Uwimana a seu país, quatro anos depois do término do massacre, para saber em que situações sua família inteira fora assassinada. Para espanto de Cornelius, seu pai, o Dr. Joseph Karekesi, estava vivo e teria sido um dos principais arquitetos da tragédia ruandesa, inclusive responsável pela morte de sua própria família. Dessa forma, o questionamento de Cornelius sobre o que havia se passado em Ruanda anos atrás, vinha acompanhado pelas suas dificuldades em reconhecer a verdade, as dificuldades de compreender o que levou amigos e familiares a massacrarem os seus companheiros e entes próximos. Cornelius, ademais, enfrentava uma espécie de culpa ao constatar que sua fuga de Ruanda se deu justamente no momento em que seus compatriotas estavam sendo dizimados.

Na terceira parte, “*Genocídio*”, Diop dá voz a diferentes personagens – Aloys Ndasingwa, Marina Nkusi, Jessica, Rosa Karemera, Dr. Joseph Karekesi e Coronel Étienne Perrin – para que eles descrevam, a partir de suas perspectivas, o genocídio, a cruel perseguição e a matança dos povos tútsis, twas e hútus moderados. Neste momento, Diop demonstra que nem mesmo as relações de amizade, os laços familiares, garantiam a sobrevivência. Através da história familiar de Cornelius, percebemos que a crueldade não poupou nem mesmo sua mãe, uma vez que ela, por ser uma tútsi, foi assassinada pelo próprio

marido, o todo-poderoso Karekesi. Esta parte da obra parece a mais impactante, sobretudo ao descrever a forma pela qual as vítimas eram capturadas, torturadas e mortas. É também nessa parte do livro que, por meio de Cornelius, adentramos a Escola Técnica Oficial de Murambi, um dos principais centros de execução e que mantém expostas as ossadas das vítimas. Inclusive é a escola de Murambi, esse assombro inenarrável, que Diop elege para intitular seu livro.

A quarta e última parte da obra, intitulada “*Murambi*”, narra o encontro de Cornelius com seu tio, Simeón Habineza, um dos únicos sobreviventes da família. Nesta passagem, o tio vai conduzindo o sobrinho nesse reencontro com o passado e com os elos familiares que haviam sido perdidos desde que Cornelius mudou-se para Djibouti.

Dentre os vários aspectos importantes abordados em *Murambi*, o primeiro deles refere-se ao fato do livro ter sido produzido por um africano, o que até então, em 2000, não era comum⁴. A maior parte da produção historiográfica, jornalística, cinematográfica e literária era realizada por europeus e/ou norte-americanos⁵. Nesse sentido, ao estudar e olhar para o seu próprio continente, esses escritores africanos se depararam com situações que surpreenderam a eles mesmos. Esse dado é revelador de como o genocídio foi completamente ignorado pela comunidade internacional e pelos próprios países africanos vizinhos.

É preciso observar que Ruanda simboliza, através da história do genocídio, o que aconteceu/acontece em diversos países africanos. Esses acontecimentos dramáticos, essas tragédias, são resultados das divisões arbitrárias oriundas do colonialismo europeu que, por sua vez, acabavam juntando em um mesmo território etnias distintas. Nunca é tarde lembrar que quando esses países conquistam a sua independência, as disputas pelo

⁴ Recentemente outros autores africanos escreveram sobre o genocídio ruandês: Scholastique Mukasonga (2017a), (2017b), (2018), (2020); G  el Faye (2019).

⁵ Exemplo disso    o filme *Hotel Ruanda*, produ  o inglesa e francesa, lançada em 2005.

poder, em muitos casos, acabavam desembocando em conflitos étnicos. Em Ruanda, os governos coloniais da Alemanha e da Bélgica, sobretudo deste último, organizou politicamente a região de modo a favorecer, a prestigiar, a etnia tútsi na engrenagem colonial. Isso, evidentemente, gerou muitos conflitos e, conseqüentemente, ressentimentos ao longo da história do país, e que Diop considera aspecto fundamental para a compreensão do genocídio de 1994, uma vez que este não foi o primeiro em Ruanda. Contudo, é importante constar que, embora tenha havido essas diferenciações étnicas geradoras de conflitos, a sociedade acabou não fazendo essa distinção com maior rigor, haja vista, por exemplo, os inúmeros casamentos entre tútsis e hútus, dentre tantas outras relações de proximidade entre esses grupos. Ou seja, não eram etnias que viviam separadas, mas, ao contrário, viviam cotidianamente juntos.

Ainda sobre a história do genocídio é preciso lembrar que durante a tragédia, o mundo parava para assistir a Copa do Mundo de Futebol de 1994, pouco se importando para o que ocorria em Ruanda. Esse desinteresse dos demais países em relação aos conflitos que aconteceram no continente africano pode ser visto no comportamento desta mesma comunidade, que, pouco tempo depois, ficou perplexa diante da carnificina nos Bálcãs perpetrada pelo ultranacionalista Slobodan Milosevic. O próprio Boubacar Diop admite que, ao viajar até Ruanda, se deparou com algo que ele desconhecia, inclusive reconheceu que pensava o conflito, assim como a comunidade internacional, como mais um dos inúmeros massacres entre africanos. Sobre este aspecto, o texto de Diop nos revela uma ficção resultante de pesquisas documentais e orais em Ruanda que provocou mudanças na sua perspectiva sobre o genocídio.

O segundo aspecto que considero importante ressaltar diz respeito à história do conflito, que, conforme Boubacar Diop tem antecedentes muito anteriores à década de 1990. Como disse Diop em uma entrevista, “ninguém se levanta de manhã para dizer que hoje vai começar o genocídio [...]. Aparentemente, o genocídio

ocorre de maneira brutal, mas há um longo período de preparação, de maturação” (Diop, 2021). O autor, no entanto, chama atenção, a partir das diferentes histórias e personagens, para a forma pela qual a vida cotidiana, o dia a dia dos ruandeses, que embora tenha sido atravessado por um genocídio inigualável, já estava marcado por outros tantos conflitos sangrentos. Logo no início de “*Murambi...*”, a fala de Michel Serumundo, o proprietário de uma vídeo-locadora, que no dia do atentado que derrubara o avião do presidente Habyarimana, buscava proteger seus pertences, exemplifica certa “banalidade” por parte dos ruandeses em relação à violência na qual país estava mergulhado:

Saques e um ou dois milhares de mortos, isso seria quase um mal menor. Não estou exagerando. Há muito tempo este país ficou completamente louco. De qualquer maneira, dessa vez os assassinos tinham um pretexto de ouro: a morte do presidente. Eu não ousava ter esperança de que eles fossem se satisfazer com pouco sangue. (Diop, 2021, p. 19)

O genocídio, contudo, é de se impressionar, na medida em que foram assassinadas mais 800 mil pessoas em um pouco mais de três meses, em um país de aproximadamente 4 milhões de habitantes. Calcula-se que cerca de quase 70% da população tútsi foi exterminada. Mas onde podemos encontrar a origem dessa disputa étnica? Algumas pistas são apontadas por Diop, ao considerar que desde 1959, quando da chegada dos hútus ao poder em Ruanda, houve a construção de uma imagem negativa e perniciososa da população tútsi. Tal processo se desenvolvia em diferentes espaços e defendia que os *inyenzi*⁶ deveriam ser eliminados. Ou seja, gerações foram educadas mediante concepções que entendiam os tútsis como propagadores do mal, o que contribuiu para que

⁶ *Inyenzi* foi uma expressão depreciativa, de rebaixamento, utilizada pelas autoridades hútus durante suas administrações, tornando-se uma referência na perseguição étnica aos tútsis. O sentido do termo buscava associar os tutsis a insetos perigosos, que astutos e nojentos, precisavam ser eliminados (Mendonça, 2021, p. 161).

muitos hútus não vissem com estranheza a eliminação de seus conterrâneos – vizinhos, amigos e até mesmo familiares.

O terceiro e o mais importante aspecto da obra diz respeito à memória e às relações sociais estabelecidas no período posterior ao genocídio em um país que precisava seguir seu curso mediante a uma história recente banhada em sangue. A questão da memória, a lembrança que aparentemente perseguiria a todos a todo tempo, é um dos temas caros à obra. Como sobreviventes e familiares de vítimas convivem com os perpetradores do genocídio? Como lidar com as perdas e os traumas de um genocídio que vitimou mais de 800 mil ruandeses, sem deixar de lembrar das cumplicidades que envolveram parte da sociedade com os massacres? Como esquecer esses sujeitos que abraçaram a matança dos tútsis como a solução para os males de sua nação? Para responder a essas perguntas, Diop nos mostra como em Ruanda os sobreviventes lidam com seus algozes e com os algozes de seus entes. Essa especificidade de Ruanda, de como vítimas e perpetradores coabitam o mesmo espaço após o fim de uma tragédia, faz de *Murambi* uma importante resposta sobre como se operacionalizou uma construção de memória em Ruanda após o genocídio marcada pelo silêncio/esquecimento, de como a sociedade construiu seu passado recente livrando-se e/ou amarrando-se na sua assombrosa história. A singularidade desse genocídio apontada por Diop pode ser constatada, inclusive, na forma pela qual carrascos e vítimas não figuram como sujeitos estranhos entre si, mas ruandeses que convivem como vizinhos, colegas de trabalho, amigos e, em alguns casos, familiares. Para dar continuidade à vida após o genocídio era preciso, portanto, edificar uma narrativa, uma memória, em que a sociedade ruandesa pudesse se acomodar. Em verdade, Diop entende que a sociedade ruandesa não quer falar do genocídio, pois é algo que lhe é desconfortável, preferindo assim o silêncio/esquecimento sobre o seu passado recente. Não quer falar nem mesmo das diferenças étnicas – tútsis e hútus – que embasaram o massacre, apostando na ideia de que todos são ruandeses.

Era preferível esquecer e silenciar a respeito de algo tão brutal, sanguinário, do que lembrar. Por isso, fica perceptível a construção de uma memória na qual se possibilite a todos conviver juntos, sem que o passado se torne uma espécie de “assombração” a atormentar a sociedade. Seria uma espécie de pacto social em que parcela importante da população preferiu como forma de “sobreviver” após 1994, uma “autossugestão” como disse Boubacar (Canal Editora Carambaia, 2021). Nesse sentido, a figura de Simeón Habineza é emblemática ao considerar que em algum momento era necessário o perdão coletivo como forma de seguir, inclusive mediante as situações extremas em que os carrascos eram familiares das vítimas, como foi o caso de seu sobrinho, Cornélius, personagem central da trama, cujo pai havia ordenado a morte da mãe e dos irmãos.

Em Ruanda, após 1994, a questão era como lidar com uma população que, em sua maioria, apoiou o genocídio sob as mais diferentes formas, uma vez que os tútsis eram a minoria étnica. Nesse sentido, como foi reorganizar um país sem que os ressentimentos aflorassem? Como foi identificar e punir os carrascos, levando-se em conta que significativa parte da população envolveu-se nos massacres, utilizando-se de seus facões para eliminar os “inimigos” tútsis? No caso de Ruanda, assim como em outros genocídios, parece ter havido uma linha de corte, um limite, nos julgamentos e punições, uma vez que a sociedade ruandesa estivera envolvida até o pescoço com os massacres. Em *Murambi* a definição e a identificação do algoz, do carrasco, daquele que empunhou armas no genocídio, é extremamente complexa, propondo ao leitor o entendimento de que estes não eram exclusivamente os milicianos *Interahamwe*, sedentos em matar tútsis, mas também sujeitos que haviam incorporado em seu cotidiano o assassinato como uma atividade rotineira, como uma tarefa a ser cumprida.

Contudo, o grande mérito de *Murambi* é não deixar que o genocídio seja esquecido, a função aqui é, portanto, lembrá-lo para impedir a sua repetição. Sendo assim, amplificar o conhecimento

sobre o acontecimento, dimensionando uma tragédia através da ficção faz da obra de Boubacar Diop uma importante referência de memória, de história e de literatura africana.

Referências

CANAL EDITORA CARAMBAIA. *Entrevista com Boubacar Boris Diop*. São Paulo: CANAL EDITORA CARAMBAIA, 2021. 1 vídeo (45 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=in3x11IWU2g&t=20s>. Acesso em: 06 abr. 2024.

DIOP, Boubacar Boris. **Le Temps de Tamango**. Paris: l'Harmattan, 1981.

DIOP, Boubacar Boris. **Les Tambours de la mémoire**. Paris: Nathan, 1987.

DIOP, Boubacar Boris. **Les Traces de la meute**. Paris: l'Harmattan, 1993.

DIOP, Boubacar Boris. **Murambi**. O livro das ossadas. São Paulo: Carambaia, 2021.

FAYE, Gaël. **Meu pequeno país**. Rio de Janeiro: Rádio Londres, 2019.

MENDONÇA, Caroline de Oliveira. De tutsi a inyenzi: humilhações, desprezos e violências na experiência interétnica ruandesa. **Anuário Antropológico**, v. 46, n. 3, 2021, p. 149-166.

MUKASONGA, Scholastique. **As mulheres de pés descalços**. São Paulo: Editora Nós, 2017.

MUKASONGA, Scholastique. **Baratas**. São Paulo: Editora Nós, 2018.

MUKASONGA, Scholastique. **Nossa Senhora do Nilo**. São Paulo: Editora Nós, 2017.

MUKASONGA, Scholastique. **Um belo diploma**. São Paulo: Editora Nós, 2020.

SENEGAL

A condição das mulheres senegalesas em *Uma carta tão longa*

Maria Cláudia Moraes Leite¹

Uma carta tão longa é o romance escrito pela senegalesa Mariama Bâ, publicado em 1979 no seu país de origem e em 2023 no Brasil pela editora Jandaíra. Construído a partir da perspectiva feminista da autora, o livro de 175 páginas, dividido em 26 capítulos curtos, sem títulos, aborda o universo feminino islâmico africano, particularmente o de Senegal. Localizado na África Ocidental, o país esteve sob a dominação da França desde as últimas décadas do século XIX até 1960. O contexto que emerge no romance é justamente o da pós-independência, onde Senegal, devastado pela exploração colonial, passa por grandes transformações socioculturais, econômicas e políticas em que, de acordo com Sambí (2021, p. 48), “uma parte significativa das mulheres estava no lugar de subalternidade”.

Mariama Bâ nasceu numa família muçulmana em 17 de abril de 1929, em Dakar. Aos quatro anos de idade, após a morte de sua mãe, Fatou Kiné Gaye, teve a sua educação confiada à avó materna. Cresceu em um meio sociocultural conservador, mas sempre contou com o apoio e a influência das ideias liberais do seu pai, Amadou Bâ. Dessa forma, conforme discorre Samb (2021), a autora conseguiu equilibrar uma vida religiosa, vivendo em um ambiente tradicional muçulmano, com uma vida secular

¹ Doutora em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Membro do GENHI – Grupo de Estudos e Pesquisas de Gênero e História (IFCH-UFRGS).
leite.mariaclau@gmail.com

acadêmica, essa proporcionada pelo seu genitor. Tornou-se professora e lecionou por doze anos, participando ativamente de lutas a favor dos direitos das mulheres senegalesas, combatendo a discriminação feminina e defendendo a igualdade entre os gêneros. Embora *Uma carta tão longa* não possua características autobiográficas, verifica-se que a experiência política e social de Bâ instrumentaliza a trama e as personagens de sua obra.

Uma carta tão longa é um romance epistolar no qual Ramatoulaye, a protagonista, escreve uma carta para sua amiga que reside nos Estados Unidos, Aïssatou. O ponto de partida da narrativa é a morte de Modou Fall, seu marido: “nossa longa correspondência me ensinou que as confidências aliviam a dor” (Bâ, 2023, p. 7), diz a personagem nas primeiras linhas do livro. Neste primeiro momento, Ramatoulaye conta sobre as circunstâncias da morte de Modou e também sobre as cerimônias fúnebres, inscritas nas tradições africanas e nos costumes islâmicos. Assim, é por meio da escrita desta carta que a autora evoca a realidade das mulheres senegalesas muçulmanas, imersas numa conservadora sociedade de castas e num país destruído pelos anos de colonização.

Na tradição islâmica, como discorre Loiola (2019, p. 28), “quando um homem morre, o velório costuma ter a duração de quarenta dias”. Durante esse período, a esposa deve receber visita de todas as pessoas que conheciam o seu marido, acolhendo-as independente do seu ânimo ou sofrimento. No funeral de Modou, para complicar o contexto de despedida, Ramatoulaye se viu obrigada a estar na companhia de Binetou, sua coesposa: “Que convulsão interior desencaminhou Modou Fall a ponto de ele querer desposar Binetou?” (Bâ, 2023, p. 25), observa a protagonista. Embora na religião islâmica a poligamia seja aceita e legalizada, entre as décadas de 1960 e 1970, ainda de acordo com Loiola (2019), um número expressivo de mulheres senegalesas não era favorável à prática, além de considerarem-na uma violência contra si mesmas. Esse é o sentimento que Mariama Bâ

faz perpassar, majoritariamente, entre as personagens de *Uma carta tão longa*.

Ao iniciar a apresentação do livro *A condição da mulher entre ficção e realidade*, de Fatime Samb, Nunes (2021, p. 9) faz a seguinte colocação: “Quer encetar uma boa e calorosa conversa sobre África? Fale sobre a poligamia. O embate é certo”. Esse tema é articulado em *Uma carta tão longa*, em toda a sua complexidade, com outras questões como política, educação e classe social, aparecendo já nos primeiros capítulos da obra. Durante o longo funeral, ao relembrar o seu passado, Ramatoulaye apresenta aos leitores como a poligamia entrou na sua vida conjugal. Para preparar-se para os exames finais, Daba, sua filha mais velha, levava os colegas em casa para estudar. Frequentemente ia a mesma menina, Binetou, “Um pouco tímida, frágil, visivelmente pouco a vontade com nosso nível de vida. Mas como ela era bonita ao sair da infância, em suas roupas desbotadas, mas limpas! Sua beleza irradiava, pura” (Bâ, 2023, p. 67). Conforme escreve em sua carta, às vezes Ramatoulaye via o interesse do marido na dupla, mas sequer imaginava as suas verdadeiras intenções: “Não me inquietei de forma alguma, nem um pouco, quando ouvi Modou se oferecer para levar Binetou de carro ‘por causa da hora avançada’” (Bâ, 2023, p. 67). Assim, depois um curto período, Modou Fall decide desposar a jovem Binetou após 25 anos de vida em comum com a protagonista.

Ramatoulaye foi pega completamente de surpresa pela notícia do casamento de Modou, que sequer teve coragem de comunicá-la que iria desposar outra mulher. Ao invés do diálogo com a esposa, Modou incumbiu o irmão, Tamsir, o amigo, Mawdo, e o imã, líder espiritual da mesquita do bairro, para dar-lhe a notícia, como relembra a protagonista:

[...] eu vi Tamsir, irmão de Modou, vir a minha casa com toda pompa e circunstância, ao lado de Mawdo Bâ e do imã do bairro. De onde eles saíram, tão bem vestidos, em seus *boubous* engomados? Vinham certamente procurar Modou para uma missão importante da qual um deles havia se encarregado. Eu disse que Modou estava fora desde cedo. Eles entraram

rindo, aspirando com força o odor sensual do incenso que emanava por todos os lados. Sentei-me diante deles, rindo também. O imã atacou:

– Quando Alá todo poderoso coloca lado a lado dois seres, ninguém pode contestar.

– É verdade, é verdade, apoiavam os outros dois.

Uma pausa, ele recobrou o fôlego e continuou:

– Nesse mundo, nada é novo.

– É verdade, é verdade, dramatizaram novamente Tamsir e Mawdo.

– Um fato que se acha triste, o é bem menos que outros...

[...]

Eu pensava no ausente. Perguntei, com um grito de fera acuada:

– Modou?

E o imã, que por fim assumiu o fio condutor, não largou mais. Falou rápido, como se as palavras fossem brasas em sua boca:

– Sim, Modou Fall. Felizmente vivo para você. Para nós todos. Deus, obrigado. Hoje ele apenas desposou uma segunda esposa. Estamos vindo da Mesquita de Grande Dakar, onde ocorreu o casamento (Bâ, 2023, p. 69-70).

Apesar do sofrimento causado pelo segundo matrimônio de Modou, Ramatoulaye, estava pronta para aceitar sua coesposa. Daba, por sua vez, estava enfurecida com a situação, a ponto de pedir que a mãe se divorciasse. “Rompa, mãe! Expulse esse homem. Ele não nos respeitou, nem a você, nem a mim. [...] Diga que romperá. Eu não a vejo disputando um homem com uma menina da minha idade” (Bâ, 2023, p. 74). Embora contasse com o apoio da filha, Ramatoulaye decidiu permanecer casada. “Partir? Recomeçar do zero depois de ter vivido vinte e cinco anos com um homem, depois de ter colocado no mundo doze crianças? Teria força suficiente para suportar sozinha o peso dessas responsabilidades morais e materiais?” (Bâ, 2023, p. 75). No decorrer da narrativa, entretanto, deparamo-nos com todos os esforços realizados pela protagonista para educar e sustentar seus filhos sozinha, uma vez que Modou havia a abandonado, negligenciando a ela e a seus doze filhos, negando-lhes apoio financeiro e emocional. Como observa Samb, Ramatoulaye, “encarna a figura da mulher ‘incapaz’ de se rebelar contra a cultura e as normas religiosas de sua sociedade. Mostra-se

submissa e passiva em relação aos preceitos da religião islâmica sobre o casamento.” (Samb, 2021, p. 69)

A atitude de Ramatoulaye de não se divorciar é colocada em perspectiva por Mariama Bâ ao compará-la com a decisão de outra personagem que passou pela mesma situação: Aïssatou casada com Mawdo Bâ, um médico de origem nobre. De acordo com a protagonista, um casamento controverso que gerou inúmeros comentários pela cidade, uma vez que Aïssatou não possuía a mesma origem nobre do marido – ela pertencia à casta social dos ferreiros. Conforme narra Ramatoulaye, “[...] ele, filho de princesa, você, filha de ourives. A rejeição de sua mãe não o assustava” (Bâ, 2023, p. 41). Todavia, como uma forma de vingar-se da nora, a sogra de Aïssatou arrumou uma segunda esposa para o filho: a também nobre Nabou. A protagonista relembra que a cidade inteira sabia do novo casamento, menos Aïssatou, que não suspeitava de nada. “E como a mãe dele havia marcado a data para a noite de núpcias, Mawdo teve enfim coragem de lhe dizer o que toda mulher cochichava: você teria uma coesposa” (Bâ, 2023, p. 60). Pelo menos Mawdo não ousou delegar a outros o papel que cabia a si de conversar sobre o assunto com a sua mulher.

Mawdo Bâ encarou o segundo matrimônio como um dever, casando-se para não desagradar a mãe, já velha. Entretanto, ao contrário de Modou Fall, ele não desejava afastar-se da primeira esposa. Também não levou Nabou para morar com eles, como explica Ramatoulaye: “A pequena Nabou ainda moraria com a mãe dele; era você que ele amava. A cada dois dias, ele ia, à noite, à casa da mãe, ver a outra esposa, para que sua mãe ‘não morresse’; para ‘cumprir seu dever’” (Bâ, 2023, p. 61). No entanto, como recorda a protagonista na carta dirigida à amiga, Aïssatou “escolheu a ruptura, uma ida sem volta com seus quatro filhos, deixando bem à vista, sobre o leito que fora seu, uma carta destinada à Mawdo [...]” (Bâ, 2023, p. 62). Ramatoulaye ainda lembrava o conteúdo da carta, no qual Aïssatou externava o seu descontentamento:

Mawdo,

Os príncipes dominam seus sentimentos para honrar seu dever. Os “outros” curvam suas nuças e aceitam em silêncio um destino que os envergonha.

Está aí, de forma esquemática, o regimento interno de nossa sociedade, com suas clicagens tolas. Eu não me submeterei. Não posso substituir a alegria que foi a nossa por essa que você hoje me propõe. Você quer dissociar o amor puro do amor físico. Eu respondo dizendo que a comunhão carnal não pode existir sem a aceitação do coração, por menor que seja.

Se você é capaz de procriar sem amar, simplesmente para saciar o orgulho de uma mãe decadente, eu o considero vil. Portanto, você cai do escalão superior, da respeitabilidade à qual sempre o alcei. Seu raciocínio cindido é inadmissível: de um lado, eu, “sua vida, seu amor, sua escolha, do outro, “a pequena Nabou, a ser sustentada por dever”.

Mawdo, o homem é um só: grandeza e animalidade combinadas. Nenhum gesto de sua parte é amor puro. Nenhum gesto de sua parte é bestialidade pura.

Despojo-me do seu amor, do seu nome. Vestida com a única roupa válida, a da dignidade, sigo meu caminho.

Adeus,

Aïssatou (Bâ, 2023, p. 62)

Na carta escrita para Mawdo, Aïssatou critica o posicionamento do marido, recusando-se a fazer parte de uma estrutura que favorecia tanto os homens, uma vez que a poligamia nas sociedades islâmicas, como observa Loiola “se apresenta como um fator determinante para a segregação social da mulher” (Loiola, 2019, p. 40). Assim, desafiando a tradição, Aïssatou pede o divórcio e vai, junto com os seus quatro filhos, viver nos Estados Unidos, trabalhando para a embaixada de Senegal naquele país. Na perspectiva de Samb, Mariama Bâ, a partir das experiências de Aïssatou, pretende “influenciar a mentalidade daquelas pessoas que continuam acreditando nos tabus sociais” (Samb, 2021, p. 117), além de colocar em debate a problemática originada pela existência das castas sociais e convidar as mulheres senegalesas a tomarem consciência de sua condição para, além disso, conquistarem novos espaços na sociedade.

Aïssatou e Ramatoulaye são então construídas por Mariama Bâ como duas personagens intelectuais, da mesma geração, que divergem da forma como lidam com a poligamia: “uma sendo capaz de reverter e ultrapassar as peripécias de sua vida, rebelando-se contra a cultura e as normas religiosas em vigor; e a outra, passiva, aceitando o abandono” (Samb, 2019, p. 117). Além disso, há também uma diferença na origem do sofrimento de cada uma – se para Aïssatou a poligamia é a causa principal do seu infortúnio, para Ramatoulaye, é o abandono. As duas, com características similares e ao mesmo tempo diversas, são importantes para movimentar o debate proposto por Mariama Bâ. Uma é apresentada como mais radical, a outra, inicialmente como mais conservadora em relação aos padrões estabelecidos pela sociedade. Além de tudo, as duas simbolizam uma bonita amizade que não se apagou com a distância.

Ramatoulaye, entretanto, não deve ser entendida somente a partir de sua decisão de não se divorciar – e Mariama Bâ revela a complexidade da personagem ao contar o que ocorreu a ela depois das cerimônias fúnebres. Após o quadragésimo dia da morte de Modou, Ramatoulaye se vê novamente na frente de Tamsir, de Mawdo e do imã para uma conversa. Dessa vez, como relembra a protagonista, quem inicia o assunto é o próprio cunhado: “Tamsir fala cheio de confiança; ele evoca (de novo), meus anos de casamento, e conclui: ‘Depois de sua ‘saída’ (subentendido: do luto), eu me caso com você. Você é apropriada para mim como mulher e continuará a viver aqui, como se Modou não tivesse morrido” (Bâ, 2023, p. 103). A reação de Ramatoulaye foi bem diferente da aceitação da notícia do segundo casamento de Modou: “Tamsir, vomite seus sonhos de conquista. Eles duraram quarenta dias. Jamais serei sua esposa” (Bâ, 2023, p. 105). Ramatoulaye, aqui, toma as rédeas da própria vida, rompendo com a tradição muçulmana africana tal qual Aïssatou, que possibilita que o irmão mais novo herde a viúva do irmão mais velho. Após essa conversa, Ramatoulaye recebeu outras propostas de casamento, também rejeitando-as.

Entre o abandono de Ramatoulaye e a morte de Modou havia se passado cinco anos nos quais a protagonista teve a possibilidade de refletir e agir sobre a sua condição – que era também a condição de muitas mulheres senegalesas. Como a personagem revela nas páginas finais de *Uma carta tão longa*, “Meu coração se alegra toda vez que uma mulher sai das sombras. Sei que as conquistas são um terreno movediço, a sobrevivência das conquistas é difícil: os constrangimentos sociais se acumulam e o egoísmo masculino resiste” (Bâ, 2019, p. 155). Assim, por meio tanto de Aïssatou quanto de Ramatoulaye, Bâ desenha um futuro diferente para as mulheres senegalesas que fuja dos destinos que a religião e as legislações de uma sociedade patriarcal cimentaram. Essa era a luta das personagens, mas também era a luta da escritora senegalesa Mariama Bâ.

O livro em questão, assim, permite diversas reflexões acerca da realidade das mulheres no Senegal. No âmbito da Lei 10.639/03, que determina a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira” no currículo oficial da Rede de Ensino, a obra, ao ser utilizada em sala de aula, contribui para que as narrativas sobre o continente africano sejam disseminadas. Em diálogo com a História e com os estudos de gênero, é possível explorar questões relativas ao processo de colonização e independência de Senegal, à constituição da sociedade muçulmana, ao feminismo islâmico e aos costumes africanos, tendo sempre em vista o papel que a mulher desempenha nestes contextos e estruturas. Afinal, foi também para isso que Mariama Bâ fez sua protagonista, Ramatoulaye, escrever uma carta tão longa.

Referências

BÂ, Mariama. **Uma carta tão longa**. São Paulo: Editora Jandaíra, 2023.

LOIOLA, Ana Luísa Melo. **Feminismo e poligamia no Sengal pós-colônia**: uma investigação acerca da obra “Une si longue

lettre” de Mariama Bâ. Monografia (Graduação em Letras Francês). Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

NUNES, Alyxandra Gomes. Apresentação. In: SAMB, Fatime. **A condição da mulher entre ficção e realidade**: uma leitura de *Une si longue lettre*, de Mariama Bâ e de *Niketche* – uma história de poligamia, de Paulina Chiziane. Curitiba: Appris, 2021.

SAMB, Fatime. **A condição da mulher entre ficção e realidade**: uma leitura de *Une si longue lettre*, de Mariama Bâ e de *Niketche* – uma história de poligamia, de Paulina Chiziane. Curitiba: Appris, 2021.

SOMÁLIA

O pomar das almas perdidas: pós-memória e violência na obra de Nadifa Mohamed

Giselle Maria¹

Nadifa Mohamed é uma premiada escritora britânica de origem somali, nascida em 1981 na cidade de Hargeisa, capital da Somalilândia, uma região autônoma no noroeste da Somália. Criada e educada no Reino Unido, a autora lançou seu primeiro romance, *Black Mamba Boy (Menino Mamba Negra)*, em 2010, pelo qual recebeu o prêmio Betty Trask Prize. Três anos depois, Nadifa foi eleita uma das melhores jovens escritoras britânicas pela prestigiosa revista *Granta*, e em 2014 foi considerada pelo Projeto África³⁹ uma das escritoras com menos de 40 anos com potencial e talento para definir tendências futuras na literatura africana. Além de *Black Mamba Boy*, Nadifa também publicou os romances *The Orchard of Lost Souls (O pomar das almas perdidas)*, em 2016, pelo qual ganhou o prêmio literário Somerset Maugham, e *The Fortune Men (Homens de Fortuna)*, em 2021, finalista do Prêmio Booker Prize do mesmo ano.

O romance *O pomar das almas perdidas* traz como pano de fundo uma guerra civil em Hargeisa, no ano de 1987, causada por uma ditadura instaurada anos antes. Pelas talentosas mãos de Nadifa, acompanhamos a história de três mulheres somalis, histórias que se entrecruzam: Deqo, uma orfã refugiada de 9 anos que foge das autoridades do orfanato em que vivia e passa a morar nas ruas; Kawsar, uma viúva de 50 anos que perdeu a filha estudante ao protestar contra os crimes cometidos pelo exército

¹ Doutora em Letras Neolatinas. Professora EBTT do Instituto Federal do Rio Grande do Sul (IFRS) da área de Linguagens. Escritora. E-mail: giselle.araujo@alvorada.ifrs.edu.br

somali; e Filsan, uma jovem e ambiciosa militar que entra em conflito interior ao se deparar com o assédio e a violência sexual dos seus pares.

O livro se divide em três partes. Na primeira parte, conhecemos as três personagens e os acontecimentos que unem as pontas de suas existências. Na segunda parte, a vida de Deqo, Kawsar e Filsan é apresentada aos leitores. E na terceira e última parte, nos deparamos novamente com o encontro dessas mulheres, que enfrentam e praticam várias violências na obra, em busca de, quem sabe, redenção.

É interessante observar que Nadifa Mohamed é considerada uma escritora britânica, mas também africana, mesmo tendo emigrado ao Reino Unido aos cinco anos de idade – onde mora até hoje –, ou seja, mesmo tendo uma formação cultural e social europeia. Isso se dá porque Nadifa desde o início de sua carreira literária escolhe sua terra natal, a Somália, e a história somali como referências de sua escrita. São as memórias do país africano, memórias de dor e violência, que Nadifa traz à tona em uma escrita crua, realista, dura:

O general Haaruun segura-lhe o queixo e vira seu rosto para ele.
– Posso tornar sua vida muito fácil, o que você quiser será seu.
– Meu pai não gostaria disso.
Ele desliza a mão para baixo, esfregando suas coxas e depois apertando seu joelho.
– Você acha que seu pai não faz isso com as moças que conhece? – Ele desliza a mão para cima e pressiona entre as pernas de Filsan. – Você é virgem, não é? Uma mulher limpa – sussurra em seu ouvido.
Filsan está no fundo da água agora, incapaz de respirar ou mesmo engolir; jamais conseguirá chegar a terra firme.
– Por favor, pare, meu pai... – ela se ouve murmurar.
– Quem liga pra ele? É um velho bêbado. Pense no que é bom pra você. – Ele a envolve com os dois braços e com uma das mãos a apalpa em busca do cinto e do zíper. (Mohamed, 2016, p. 30)

Escrita dura, mas também emotiva e poética, porque se há memória de dor, há também memória de beleza e de ternura:

Deço caminha descalça sobre restos vegetais em decomposição, que escorregam sob seus pés. As sandálias de plástico pendem delicadamente de sua mão, e gotas de água caem das árvores como se os ramos estivessem secando os dedos, borrifando, como numa travessura, o rosto e o pescoço da menina. (Mohamed, 2016, p. 38)

Mas como Mohamed revive em seus romances a memória de uma Somália na qual ela praticamente não viveu? Vivenciando aquilo que chamamos de pós-memória.

A intelectual norte-americana de origem romena Marianne Hirsch define o conceito de pós-memória, relacionado diretamente ao trauma dos descendentes das vítimas do Holocausto judeu pelos nazistas. Para Hirsch (2001):

[...] postmemory characterizes the experience of those who [...] have grown up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are displaced by the powerful stories of the previous generation, shaped by monumental traumatic events that resist understanding and integration. (Hirsch, 2001, p. 221)

Dessa forma, o conceito de pós-memória é caracterizado por esse olhar que se volta ao passado, mas de forma a trazer um novo contexto ao presente, por pessoas que não viveram o trauma, mas que o “revivem” através de narrativas compartilhadas. Diferentemente da memória que se caracteriza pela lembrança sempre incompleta das experiências vividas, incluindo os traumas vividos, a pós-memória não se limita ao recordar, pois reelabora, através da criação imagética, a conexão com um passado não vivido, ao mesmo tempo que se faz um luto desse passado. É o que Hirsch vai definir como “memória herdada”, isto é, a forma de relacionamento que se estabelece entre o evento traumático e aqueles que descenderam dos indivíduos que realmente viveram esse evento.

Apesar de fazer referência ao evento traumático do Holocausto, o conceito de pós-memória pode ser aplicado a outros momentos históricos, como ao trauma da colonização da África ou das recorrentes guerras civis somalis. As guerras civis

somalis foram processos que perpassaram o plano individual ou meramente familiar para se assentarem no imaginário coletivo. Isso porque a vasta documentação histórica e pública referente aos períodos e as consequências sociais ainda presentes na contemporaneidade fizeram com que houvesse uma identificação direta com os traumas vividos pelos ancestrais. Os descendentes, como Nadifa, atualizam os eventos vivenciados por esses ancestrais através das memórias transmitidas por meio de histórias, imagens, cantos, e uma vez atualizados esses eventos traumáticos moldam os que vieram depois. Essa moldagem, essa identificação será expressa na literatura de forma consciente, já que, como nos assegura Anastasiadis (2012), a pós-memória se define por uma busca consciente do passado e por uma reconstrução intencional dos eventos não vividos.

Intencionalidade que elabora conexão e luto. As “almas perdidas” do título da obra de Nadifa são todas almas enlutadas de personagens somalis que flutuam da dor à raiva, do ressentimento à angústia, da luta por sobrevivência à amizade, da violência ao amor. Personagens que levam os leitores a se perguntarem se há salvação para essas almas e se há salvação para todos nós:

Hodan só voltou noventa e dois dias depois. Não contou a Kawsar, nem a ninguém mais, onde tinha estado e o que tinha visto, mas duas semanas depois levou uma lata de gasolina e uma caixa de fósforos para o banheiro e se incendiou. A imagem de sua cabeça calva, da pele marmorizada e do rosto esquelético e sorridente nunca deixou Kawsar. Foi com raiva que, quando aquelas pálpebras adejantes finalmente se imobilizaram, ela enterrou aquela casca. Que pecado ela cometera para merecer um castigo assim? Mesmo que Hodan tivesse se tornado uma puta, vendendo o corpo na rua, a humilhação não poderia ter sido maior. Apenas anos depois Kawsar soube que a jovens estavam fazendo aquilo, imolando-se em banheiros e quintais mesmo antes de a vida começar. (Mohamed, 2016, p. 115)

Em *O pomar das almas perdidas* a reconstrução intencional efetivada por Nadifa Mohamed é o resgate de uma memória ancestral, ou pós-memória ancestral, que, para Hirsch (2008), é a

construção de uma estrutura de transmissão inter e transgeracional do conhecimento e da experiência traumática. E essa construção se dá através de um enredo muito bem elaborado onde, em cada momento, a vivência de uma personagem protagonista se destaca, assim como o trabalho de elaboração de linguagem com palavras somalis se enredando à estrutura da obra, trazendo uma musicalidade que faz um contraponto ao cenário desolador de morte, de corpos dilacerados e de natureza devastada trazido pela guerra.

Dessa forma, Nadifa recorre à vida de seus pais e avós para contar a vida de suas protagonistas, reforçando a teoria da pós-memória de Hirsch que tem a família como fator primordial. Para a teórica é a partir do compartilhamento familiar das histórias, das lembranças, enfim, da memória, que o trauma é transmitido por aqueles que vivenciaram o evento traumático. Mas também, a partir da dimensão coletiva que um evento traumático como uma guerra alcança, há uma ampliação do caráter inter-geracional da pós-memória a um nível que ultrapassa o núcleo familiar.

Por isso, Deqo, Kawsar e Filsan representam várias camadas sociais e culturais somalis em meio ao caos da guerra. Camadas sociais desenhadas a partir da perspectiva feminina que não é romantizada na obra – as personagens apresentam emoções contraditórias, muitas vezes são violentas, indiferentes, rígidas, como também maternais, cuidadoras, frágeis, como jinns, criaturas do folclore árabe-islâmico que podem mudar de forma e têm poderes que os humanos não tem, com as quais as personagens protagonistas são comparadas na obra.

Mohamed, dessa maneira, constrói personagens humanizadas no que tem de melhor e pior no termo:

– Você veio terminar a tarefa? – diz finalmente Kawsar.

Filsan ergue as mãos; se em negação ou rendição, é difícil saber.

Deqo nota que o rosto de Kawsar se congestionou de um vermelho forte e que seus olhos têm um brilho vítreo.

– Olhe o que você fez comigo! – Puxa os lençóis para revelar as pernas arruinadas, descoloridas em trechos de pele descascada.

A cabeça de Filsan se abaixa um pouco.

– Está satisfeita agora que seus amigos decidiram mandar todos nós pro inferno?

Deço se aproxima de Kawsar e ergue os braços como se para protegê-la.

– O que você fez pra ela?

Os soluços de Filsan são desajeitados, resistentes, sua boca se aperta para contê-los. A expressão de emoção parece lhe causar dor.

– Me perdoe, me perdoe, me perdoe – as palavras a sacodem.

Kawsar enrijece o maxilar e a observa sem pena. (Mohamed, 2016, p. 198)

Não há momentos de comicidade em *O pomar das almas perdidas*. Não há alívio possível. A narrativa da pós-memória de Nadifa nos traz uma nação violentada por ditadores e pela dureza da guerra. Traz aos leitores também personagens violentadas pela vida que nos encanta, nos incomoda, nos humaniza na medida em que reconhecemos nossas próprias dores e nossas próprias violências. Ler Nadifa Mohamed é ler uma África que também está em nós, nessa nossa humanidade vacilante e contraditória que transforma todos, em algum momento ou em todos os momentos, em almas perdidas, à espera.

À espera de uma salvação ou de uma rendição que não sabemos se são necessárias.

Indicações pedagógicas

A partir da obra de Nadifa Mohamed, várias abordagens pedagógicas podem ser realizadas:

a) Em literatura, podem ser abordados o narrador onisciente, o ritmo narrativo e a construção das personagens e do enredo da obra;

b) Em História, pode ser abordada a guerra civil na Somália desde seu início aos dias atuais;

c) Em Geografia, pode ser interessante a abordagem da localização da Somália como país africano, o processo de colonização no país e sua sempre tensa fronteira com a Etiópia;

d) Em Sociologia, abordar a questão da mulher na Somália, os direitos garantidos por lei e os índices de violência contra mulheres no país pode ser um caminho bem produtivo;

e) Também no campo da Sociologia e Estudos culturais, analisar as questões étnicas presentes no país em comparação a outros países do continente africano.

Referências

ANASTASIADIS, Athanasios. Trauma and Literature: Transgenerational Communication of Traumatic Experiences. **Journal of Literary Theory**. vol. 6. n. 1. p. 1-24, 2012. Disponível em: <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/jlt-2011-0005/html> Acesso em: 10 abr. 2024.

HIRSCH, Marianne. The Generation of Postmemory. *Poetics Today*. 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.5749/minnesota/9780816674695.003.0009> Acesso em: 10 abr. 2024.

MOHAMED, Nadifa. **O pomar das almas perdidas**. 1 ed. Trad. Otacílio Nunes. São Paulo: Tordesilhas, 2015.

ZIMBÁBUE

Uma jovem em formação no contexto da colonização africana: reflexões sobre a protagonista de *Condições nervosas*, de Tsitsi Dangarembga

Cinara Fontana Triches¹

“Foi um processo longo e doloroso para mim, esse processo de expansão [...] mas a história que contei aqui é minha história, a história de quatro mulheres que eu amava, e de nossos homens, essa história é como tudo começou” (Dangarembga, 2019, p. 228). Tais frases, que encerram a obra *Condições nervosas*, são o início desta reflexão sobre a trama tão bem tecida pela autora na construção de personagens verossímeis - em especial a protagonista e narradora - justamente por não as limitar a uma visão maniqueísta, o que pode ser uma armadilha fácil na elaboração de narrativas que abordam contextos históricos como os de países que vivem sob o jugo do colonizador.

A obra em questão é o romance de estreia da autora Tsitsi Dangarembga, publicado em 1988 com o título original *Nervous Conditions*. Ambientado entre as décadas de 1960 e 1970, o Zimbábue, então conhecido como Rodésia, estava sob o controle do regime colonial britânico, que impunha políticas discriminatórias e racistas que beneficiavam a minoria branca em detrimento da população negra. Como pontua Gontijo (2012), essa era uma época de crescente agitação política e social, com movimentos de resistência ganhando força e exigindo a libertação do país.

¹ Doutora em Letras. Docente do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul - IFRS, *Campus* Farroupilha. E-mail: cinara.triches@farroupilha.ifrs.edu.br

A luta pela independência e pela autodeterminação do Zimbábue é um dos aspectos centrais do contexto histórico em que transcorre a narrativa. Dangarembga, nasceu em 1959 na então Rodésia e cresceu em uma família de classe média durante esse período de agitação política, sendo profundamente influenciada pelos eventos e pela atmosfera da época. De acordo com McWilliams (1991), essa experiência pessoal reflete-se em seu trabalho, à medida que ela explora as implicações políticas, sociais e psicológicas da colonização e da luta pela independência em suas obras.

Cabe ressaltar que além de escritora, Dangarembga é também cineasta e ativista em prol dos direitos das mulheres e das questões sociais e políticas em seu país, considerada uma voz importante na luta contra a corrupção e pela igualdade de gênero no Zimbábue. Em 2020, Dangarembga fez história ao se tornar a primeira mulher zimbabuense indicada ao Prêmio Booker, um reconhecimento merecido por sua contribuição significativa para a literatura e para o ativismo social. Seu trabalho continua a inspirar e provocar reflexões sobre questões urgentes de justiça, igualdade e liberdade em todo o mundo, razão pela qual sua obra integra a lista dos cem livros que moldaram o mundo, realizada pela BBC em 2018.

Na epígrafe do romance, a autora nos dá a guisa de uma explicação para o que são as condições nervosas que intitulam a obra por meio da frase “a condição do nativo é uma condição nervosa”. A frase é de Jean-Paul Sartre e é prefácio da obra de Frantz Fanon (1968). Fanon argumenta que a noção de nativo ou indígena surge apenas em contextos coloniais, quando é definida em contraposição ao colonizador. Em outras palavras, o termo nativo, nesse sentido, só adquire significado quando há alguém que o perceba dessa maneira, evidenciando a natureza vicária da própria denominação. Ser nativo, então, é uma condição, uma patologia debilitante originada pela condição colonial.

Sob esse viés, acompanhamos a construção narrativa de Tambudzai, que inicia com a tragédia que propiciou o ponto de virada em sua vida: a morte do irmão.

Não lamentei quando meu irmão morreu. [...] embora o falecimento do meu irmão e os eventos da minha história não possam ser separados, minha história não é, no fim, sobre a morte, mas sobre minha fuga, e a de Lucia; sobre o aprisionamento de minha mãe e Maiguru; e sobre a revolta de Nyasha - Nyasha, de mente aberta e tão isolada, filha do meu tio, cuja revolta, no fim, pode não ter sido bem sucedida. (Dangarembga, 2019, p. 17)

A narradora-protagonista inicia seu relato com uma frase que pode ser considerada um tabu: não lamentar a morte de um familiar com vínculo sanguíneo tão próximo como é um irmão. A negação do sentimento de pesar por esta perda instiga o leitor a querer desvendar como se dava a relação entre Tambu e Nhamo, algo que não é tratado como um mistério pela narradora, já que encontramos suas razões nas páginas seguintes e permeando os três primeiros capítulos, com a não escusa por tal indiferença e a rememoração de sua infância e de sua relação conflituosa com seu irmão, Nhamo, seu pai, Jeremiah e, em alguns momentos, com sua mãe, Mainini Ma'Shingayi.

A descrição e reflexões tecidas a respeito das relações familiares nos apresenta uma narradora que, rememorando seu passado, já se observava como alguém que podemos considerar, no mínimo, como empática, na medida em que tenta entender as razões pelas quais seus parentes agem como agem. Desde o início da narrativa, Tambu mostra-se disposta a enxergar as contradições e dualidades que movem as pessoas em seu entorno e tal intenção configura-se em um exercício reflexivo consciente conforme ela cresce e se desenvolve. E este é, talvez, um dos principais aspectos que explicam a grandiosidade deste romance, pois confere à obra sua notável capacidade de se conectar facilmente com as emoções humanas e rechaça qualquer possibilidade de uma visão estereotipada do povo shona.

O irmão pelo qual Tambu não lamenta a morte é quem, por ser menino, tem acesso à educação. E aqui está a chave para o leitor entender a razão para tal. Assim, nos três primeiros capítulos, de maneira não-linear, a protagonista nos conduz pelo seu amor pelo rio Nyamarira, que lhe proporcionava alguns momentos de

expansão e liberdade, pelas normas de seu povo, pelo respeito às hierarquias, pelas duras restrições impostas às mulheres, sua árdua carga de trabalho e pela indiferença dos homens aos seus sentimentos. As ações grosseiras do irmão são percebidas com o intuito de “[...] demonstrar para nós e para si mesmo que tinha o poder, a autoridade de nos obrigar a fazer coisas por ele [...]” (Dangarembga, 2019, p. 26), o que acaba por reforçar o sentimento de solidariedade entre as mulheres, contribuindo para o esforço de Sisi Tambu em auxiliar a mãe e as duas irmãs menores.

Dizer que Tambudzai não aceita a situação estabelecida seria generalizar e descaracterizar a personagem. Ela luta sim, principalmente contra seu pai e seu irmão, para ter acesso à educação, encontra uma estratégia - plantio de milho no terreno de sua avó - e consegue o dinheiro para as taxas escolares, mesmo com os dois tentando dissuadi-la de várias formas. Tal decisão é tomada pela observação da situação em que se encontra sua mãe, comparada a da esposa de seu tio que havia estudado, Maiguru: “decidi que era melhor ser como Maiguru, que não era pobre e não tinha sido esmagada pelo peso de ser mulher” (Dangarembga, 2019, p. 32). No entanto, a princípio, tal luta é para conseguir uma melhor posição, mas dentro do que é esperado dela como mulher, ou seja, tornar-se futuramente uma boa esposa.

A dualidade está posta, pois do sentimento de unidade entre mulheres passa-se à fala cruel da personagem para a mãe: “- Baba diz que não preciso estudar - contei-lhe, desgostosa. - Ele disse que devo aprender a ser uma boa esposa. É só olhar para a Maiguru - continuei, sem perceber a crueldade. - Ela é melhor esposa do que você” (Dangarembga, 2019, p. 32). Tambudzai percebe que precisa lutar pelo estudo para ter chances de se afastar da dura realidade que sufoca a vida de sua mãe - a extrema pobreza - mas não percebe que outras regras e amarras próprias do casamento neste contexto podem tornar a vida também cruel, apenas em outras proporções.

Fato é que tal constatação ocorre quando Tambu ainda possui uma visão superficial sobre a real situação da família do irmão de

seu pai, o Babamukuru, marido de Maiguru e pai de Nyasha e Chido. Os dois passam alguns anos estudando na Inglaterra, quando os filhos ainda são pequenos, o que traz grandes implicações para a formação das crianças, pois ao regressarem não recordam os costumes do seu povo e são rotulados como desrespeitosos, especialmente Nyasha. Com o retorno do Babamukuru, diretor da escola missionária protestante em Umtali, irmão estudado de Jeremiah e, portanto, chefe da família como um todo, Nhamo tem a oportunidade de estudar e viver na casa dos tios, afastando-se de seus pais e irmãs e piorando seu comportamento em relação à vida na casa da família quando voltava no momento das férias escolares.

Tambu procura entender as atitudes do irmão durante estes três capítulos, nos fazendo refletir com ela mesma sobre como ela agiria no lugar de Nhamo, o que não impede seu desgosto e desprezo por ele. Até o momento em que ele não retorna após o término das aulas e temos então a notícia de sua morte e, em paralelo, o início de uma nova vida para a protagonista, que assume a posição que era ocupada pelo irmão, a de quem pode estudar. Ela inicia a trajetória com “alívio”, “animação” e “antecipação”, considerando sua ida para a missão “um atalho” para uma nova vida. (Dangarembga, 2019, p. 75)

Neste momento, a obra parece nos apresentar contornos de um romance de formação, pois nossa protagonista, a quem estamos acompanhando suas transformações, seus percalços e pequenas vitórias, finalmente, aos quatorze anos, tem a oportunidade de inserção em um espaço social que almeja, por meio de seus esforços e de uma pitada de sorte. No entanto, conforme pontua Quadrado (2021, p. 86) “o que perpassa as páginas de ‘Nervous conditions’ é uma percepção sempre dividida por Tambu de que ela está em perpétuo estranhamento; de dúvida.”

A partir da mudança para a missão e, principalmente, do convívio com a prima Nyasha, Tambudzai irá perceber - após o deslumbramento com seu novo contexto social - que categorizações maniqueístas já não fazem mais sentido e sua

tentativa de compreensão e inserção no mundo passam a ser permeadas pelo estranhamento de si mesma enquanto uma estranha naquele local e também agora uma estranha quando visita sua casa e convive com seus pais e irmãs.

A sensação de não pertencimento se dá muito mais na casa dos tios do que em suas relações na escola da missão: na casa dos tios há modos de se vestir, regras de etiqueta, refeições, disposição de móveis e a adequação de seu uso que são desconhecidos para Tambu, exigindo que se mantenha sempre alerta; na escola, ela é mais uma das jovens que se consideram privilegiadas por aí estar e que compartilham o mesmo arsenal cultural.

Já a prima Nyasha, com que desenvolve uma relação de amizade e cumplicidade, sente não pertencer a nenhum espaço: na escola, as falas crueis das colegas a deixam isolada, seja por sua postura não conformista, seja pelo seu inglês sem sotaque; em casa, não consegue seguir os costumes da sociedade patrilinear com as diversas regras de respeito e obediência dos shona. Ela é consciente de seu deslocamento e da visão depreciativa que todos os que a circundam possuem, ferida principalmente por seu pai vê-la de tal forma: “na Inglaterra eu estava confortável, aqui sou uma prostituta de hábitos sujos.” (Dangarembga, 2019, p. 137)

A narradora nos conduz pelos próximos capítulos sob uma perspectiva conflituosa entre o querer cumprir seu objetivo de sucesso nos estudos sendo exemplo de obediência aos tios e a construção de uma jovem crítica e com perspicácia acurada pelos estudos, leituras e convívio com Nyasha.

O orgulho e profundo respeito pelo tio e suas conquistas, com posses equiparadas às do homem branco, mantém-se por toda a narrativa, mas em diferentes medidas, conforme Tambu, por meio das considerações da prima e de sua própria convicção de não querer se tornar arrogante como o irmão, reflete e observa a humanidade do Babamukuru e o retira da posição de deus. “Babamukuru só estava sendo caridoso com nossa parte da família porque estávamos lá embaixo. Ele era generoso por causa da diferença.” (Dangarembga, 2019, p. 82)

A prima é quem retira Tambudzai de seu deslumbramento inicial com sua nova vida, considerando uma romantização da realidade por sua parte; Nyasha, que nunca passou fome e não sabe como é uma vida na extrema pobreza desconsidera o encantamento da prima com o que lhe parece trivial. Apesar disso, ela esteve na posição de uma negra de um país colonizado vivendo na Inglaterra, então é factual que suas palavras para Tambu sejam para aproveitar a sensação, pois logo ela se acostumará com o que agora a encanta e a aconselha para que conheça os fatos, apontando a História como caminho para uma solução dos problemas.

A constatação de que a tia é tão estudada quanto o Babamukuru, mas não pode ter voz, os conflitos entre Nyasha e o pai, que atingem o ápice em uma agressão física seguida de punição, a luta da tia Lucia - irmã de sua mãe - para não ser reduzida à esposa de ninguém tensionam Tambudzai até o momento em que ela não mais é bem-sucedida em sua representação do que ela própria e os outros dela esperam. Tal ruptura se dá quando o tio decide que seus pais devem ter um casamento religioso, o que a envergonha pela contradição de que ela e os irmãos seriam fruto do pecado. Ela não consegue expressar sua opinião e percebe que isso ocorreu após sua ida para a missão, já que antes, com seus pais, não tinha problemas em manifestar-se e lutar pelo que queria, e foi que permitiu que ela ali estivesse. Em contraponto, no ambiente em que alcançou um pouco de conforto e acesso a uma realidade digna, o medo de perder suas conquistas a paralisa.

Vir para a missão, continuar meus estudos e ir muito bem, essas eram as coisas que importavam. E como essas coisas estavam progredindo de acordo com o planejado há quase dois anos, pensei que as ambiguidades não existiam mais. Pensei que as questões continuariam claramente delimitadas, como Babamukuru, que era tão divino quanto qualquer ser humano poderia ser, impondo os limites. Através dele, por causa dele, o preto permaneceria definitivamente escuro e o branco permanentemente claro, apesar de Nyasha, cujo estranho temperamento sugeria tons e texturas dentro da mesma cor. (Dangarembga, 2019, p. 187)

Tambu tem um único ato de desobediência ao tio: não comparece ao casamento dos pais e recebe quinze chicotadas, equivalente à sua idade, além de ter que cumprir sozinha com as obrigações da casa por quinze dias. Ações contrárias ao que é imposto não voltam a partir da narradora, não obstante a consciência de que não consegue observar o mundo sob uma visão maniqueísta está instaurada e torna suas reflexões ainda mais aprofundadas e doloridas para si.

A convicção de ter que vencer pelo esforço foi pautada pelas histórias repletas de misticismo contadas por sua avó e justifica os defeitos do pai e do irmão. O trabalho duro pode quebrar o feitiço que um bruxo lançou na família, como fez Babamukuru, e tal certeza, ao mesmo tempo em que aprisiona e distancia Tambu de suas raízes, a salva de sucumbir aos conflitos internos, o que ocorre com Nyasha.

Nyasha, que não sabe como agir com a família, que não sabe se ajustar às expectativas da escola, que é considerada uma vergonha pelo pai, mas ao mesmo tempo é a única personagem da narrativa que percebe o apagamento da cultura shona, que procura valorizá-la e aprendê-la; Nyasha, se isola em si mesma e externaliza o conflito de sua inadequação indo contra a cultura shona e procurando ser o mais magra possível, padecendo primeiro de bulimia e depois de anorexia.

Tambudzai sofre com o adoecimento da prima, mas já não está mais na missão neste momento. Após dois anos no internato ela é selecionada para ingressar em um colégio católico de freiras, o Sacred Hearth. A ida é autorizada graças à intervenção da tia, pois Mainini teve um menino e Babamakuru argumenta que não precisa mais se preocupar e gastar com a educação da sobrinha. Maiguru, em mais um momento em que nos é aludida a importância do sentimento de sororidade, desconstroi os argumentos do marido e Tambu tem aberto o caminho para uma nova etapa de sua educação.

O preconceito e isolamento que a protagonista sofre neste ambiente em que a maioria absoluta é branca pode ser percebido

no quarto afastado e apertado que as alunas negras compartilham e também nas entrelinhas, principalmente pela ausência de comentários sobre suas relações com as colegas e o foco na descrição de sua observação do ambiente e dos esforços nos estudos. Pode ser constatado também na transição da visão que Tambu possui dos brancos, que considerava semideuses “que tinham deixado para trás o conforto e a segurança de suas próprias casas para vir e iluminar nossa escuridão” (Dangarembga, 2019, p. 123) quando estava na missão, mas não deixava de considerá-los estranhos em seu aspecto físico, porém com o passar dos anos ocorre a transição de achá-los “tão bonitos quanto nós” para “mais bonitos” (Dangarembga, 2019, p. 124).

A narrativa encerra logo após seu ingresso na escola e seu sucesso em expulsar pensamentos temerosos quanto a seus conflitos internos, semeando a premissa de que eles lá estavam e que cresceriam e floresceriam no futuro. Cabe ressaltar que a obra é a primeira de uma trilogia, tendo outros dois romances em que acompanhamos fatos posteriores da história da protagonista.

Há inúmeros aspectos interessantes e relevantes a serem pontuados sobre o romance de Dangarembga, afinal é uma exploração complexa das tensões entre tradição e modernidade, bem como uma análise penetrante das questões de classe e gênero em sua sociedade. Nesta resenha buscamos, em meio ao retrato meticuloso e multifacetado de suas personagens, analisar a construção da protagonista e, por meio dela, vislumbrar as experiências individuais e coletivas das mulheres zimbabuenses durante esse período histórico tumultuado.

A obra transcorre pela ótica de uma Tambudzai já adulta, mas percorre a evolução de suas descobertas e reflexões enquanto uma menina que se transforma em uma jovem adolescente. Sua visão sobre aspectos históricos, políticos e sociais nos é retratada por meio da sua trajetória, sem que haja descrições e contextualizações detalhadas e sim na medida em que uma jovem consegue entender o quanto eles moldam a sua realidade. Justamente por tal característica, este romance é excelente para ser

lido com os adolescente do Ensino Médio, já que a identificação com a narradora-protagonista é implícita - a universalidade dos desafios de crescer e da autodescoberta - e propicia a mediação docente na prática de leitura, fazendo visíveis os elementos da cultura shona e de mais um episódio violento da colonização inglesa que deixa marcas traduzidas na condição nervosa em que Tambu precisa se desenvolver.

Referências

DANGAREMBGA, Tsitsi. **Condições nervosas**. Tradução de Carolina Kuhn Facchin. São Paulo: Kapulana, 2019.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Tradução de José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1968.

GONTIJO, Manoel Magalhães dos Santos. Da Rodésia ao Zimbábwe: a transmutação de culturas políticas e identidade dos colonos, in: **Anais do XI do Encontro Nacional de História Oral**. Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: https://www.encontro2012.historiaoral.org.br/resources/anais/3/1330812076_ARQUIVO_TRABALHOCOMPLETO_XIENCONTROABHO2012_DOC.pdf. Acesso em: 20 mar. 2024.

MCWILLIAMS, Sally. As condições nervosas de Tsitsi Dangarembga: na encruzilhada do feminismo e do pós-colonialismo. **Journal of Postcolonial Writing**, v. 31, p. 103–112, 1991. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/17449859108589152>. Acesso em: 18 mar. 2024.

QUADRADO, Lauro Iglesias. O romance de formação nervoso em Tsitsi Dangarembga. **Interdisciplinar - Revista de Estudos em Língua e Literatura**, São Cristóvão, v. 36, n. 1, p. 83–92, 2021. DOI: 10.47250/intrell.v36i1.p83-92. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/interdisciplinar/article/view/16770>. Acesso em: 28 mar. 2024.

ZIMBÁBUE

Porque precisamos de novos nomes

Raquel Folmer Corrêa¹
Mariana Alban Matheus²

O livro de estreia de NoViolet Bulawayo parte da afirmação de que precisamos de novos nomes. Não é raro que a firmeza de certas assertivas nos encaminhem a reflexões profundas. Problematizações em torno da linguagem, da memória, da construção da identidade, dos Direitos Humanos, de políticas de assistencialismo no capitalismo, do colonialismo e do etnocentrismo são apenas algumas possíveis chaves de leitura para a obra. No ano de 2003, a Lei 10.639/03 foi sancionada com o objetivo de incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática História e Cultura Afro-Brasileira (Brasil, 2003). Desde então, é possível perceber a institucionalização de debates sobre formação docente e produção de recursos didáticos apropriados para qualificar as aulas. Isso implica a vivência tanto de desafios quanto de oportunidades para a efetivação dessa lei no cotidiano escolar. Nesse sentido, a narrativa de NoViolet apresentou ainda mais relevância ao possibilitar a abordagem interseccional em aulas de Sociologia em temas sobre Cultura e Ideologia presentes na ementa de dois Cursos de Ensino Médio Técnico Integrado da Rede Federal de Educação.

NoViolet Bulawayo é um novo nome que Elizabeth Zandile Tshele escolheu como seu. A autora, graduada e mestra em

¹ Doutora em Educação Científica e Tecnológica, docente de Sociologia do IFRS, *campus* Vacaria. E-mail: raquel.correa@vacaria.ifrs.edu.br

² Discente do Curso Técnico em Multimídia Integrado ao Ensino Médio do IFRS, *campus* Vacaria. E-mail: marialbanm@gmail.com

Língua Inglesa, nasceu no Zimbábue no ano de 1981, logo após a realização das primeiras eleições democráticas no país, em 1980. Até essa data, o Zimbábue era chamado de Rodésia devido à colonização inglesa conduzida inicialmente por Cecil John Rhodes, que chegou ao país com a Companhia Britânica da África do Sul em 1890. Entre o final do Século XIX e as eleições do início dos anos 1980, a população do país resistiu a um regime racista violento, gêmeo do *Apartheid* sul-africano, embora não reconhecido internacionalmente como tal (Visentini, 2010). Nesse contexto, a infância de NoViolet transcorreu em um ambiente geral de esperança pela independência e frustração com a permanência da presença colonial corrupta e suas diferentes formas de violência. Além de *Precisamos de Novos Nomes*, a autora lançou o romance *Glory*, em 2022 e atualmente mora nos Estados Unidos e “escreve em tempo integral em qualquer lugar” (About, 2023, s.p).

Precisamos de novos nomes foi lançado em maio de 2013 em língua inglesa com o título *We Need New Names*. A boa recepção da obra pela crítica especializada é demonstrada no prêmio de finalista do *Man Booker Prizer* e no reconhecimento da autora enquanto homenageada no *5 Under 35*, da *National Book Foundation* e na nomeação como uma dos 100 africanos mais influentes pela revista *New African*. O romance apresenta a história de Darling, uma menina de 10 anos, em um período que transcorre nas primeiras décadas do Século XXI. Narrado majoritariamente em primeira pessoa e sem nomear explicitamente o Zimbábue, o livro aborda o dia a dia da personagem na companhia dos amigos Chipso, Sbhobho, Bastard, Stina e Godknows. Crianças racializadas que transitam entre as contradições das vulnerabilidades do bairro Paraíso e a opulência das mansões do vizinho Budapeste. As violências coloniais da fome, doenças e violações de direitos a poucas quadras de distância do conforto, segurança e estabilidade das casas das famílias brancas e ricas não marcam apenas o território de Darling: são imagens comuns na geopolítica capitalista. Com uma narrativa espontânea, irônica e ácida,

No Violet nos conduz por entre as brincadeiras que as crianças inventam em meio a diversas privações e constrangimentos que vivenciam e suas expectativas e sonhos com um futuro que as acolha em suas necessidades e ambições.

A edição brasileira do livro foi lançada em 2014 e está dividida em 18 partes distribuídas em 256 páginas. Podemos analisar as 18 partes em dois blocos. O primeiro trata da infância de Darling com seus amigos entre os territórios de Paraíso e Budapeste e o segundo acompanha a narrativa de migrante nos Estados Unidos. No entanto, é essencial compreender que ao longo da obra os dois blocos se entrelaçam. As vivências de Darling em ambos os países nunca aparecem compactas, solitárias ou independentes umas das outras, pelo contrário, conectam-se através das memórias descritas durante os capítulos e de seus pensamentos e reflexões. Ao passo que a protagonista cresce, a carga da infância diminui, mas nunca se extingue por completo, tornando-a uma mistura da Darling que brincava sob o sol quente e da jovem mulher que toma consciência do espaço que pode ocupar em uma estrutura que lhe permite pouco pertencimento.

Não contei a eles como, nas noites de verão, tinha às vezes o pá-pá-pá de tiros na vizinhança, e eu tinha de ficar em casa, com medo de sair, e como uma vez uma mulher a poucas casas da nossa afogou os filhos na banheira, todos os quatro, como tinha gente pobre que morava na rua, segurando cartazes para pedir dinheiro. Eu deixava essas coisas de fora, e muitas outras mais, porque elas me envergonhavam, porque faziam com que a América não se parecesse com a minha América, aquela com a qual eu sempre tinha sonhado no Paraíso. (Bulawayo, 2013, p. 167)

Darling descobre, pouco a pouco, que vive em uma “América” farsante. A cidade de *Destroyedmchugen* mostra-se numa versão, com o uso do trocadilho, destruída e usurpadora de sonhos, principalmente o desejo de morar em uma casa com comida à vontade, roupas à vontade, amigos à vontade e possibilidades à vontade. Se, para a personagem, os Estados Unidos não parecem como a “sua América”, o país, de igual

maneira, a trata como se não fosse uma cidadã; como se não fosse humana o suficiente; como se não sangrasse, não comesse, não bebesse e, tampouco, sofresse. Os Estados Unidos estão longe de representar a vida construída desde os pilares e decorada até o teto, ainda na infância. Como consequência, o “sonho americano” já não preenche com tanto ardor o coração da protagonista, embora suas garras permaneçam enlaçadas no corpo, na alma e na psique de Darling, que se encontra presa para além dos limites geográficos legais da migração. Agora, ela é uma prisioneira mergulhada na lembrança e na esperança; lembrança de uma terra que voa para longe e esperança de fazer – a si mesma e a oportunidade de estar em um “país de primeiro mundo” – com que a abdicação de sua própria cultura, em uma tentativa de receber o mínimo de dignidade, valha a pena.

No Violet descreve os sentimentos e, sobretudo, as sensações vivenciadas pela personagem, da idade mais tenra até o prelúdio da vida adulta, sendo inevitável destacar a fome como elemento chave da narrativa. Em um primeiro momento: o ato de roubar as goiabas de Budapeste representa mais do que uma necessidade fisiológica. Para aquele grupo de crianças é um ato de resistência, mesmo em uma fase da vida em que o conceito de resistir, aquele descrito no papel, esteja embaçado. Bastard, Chip, Godkowns, Sbh, Stina e Darling estão inseridos em uma realidade que perpassa a miséria, o descaso e os resultados – entende-se, extermínio cultural, natural e socioeconômico – do colonialismo (Davis, 2018; Gonzalez, 2020). Sob esse contexto, roubar as frutas inutilizadas pela elite branca etnocêntrica que os enxerga como “seres marcianos” que sequer reconhecem uma câmera fotográfica, supera a visão superficial de que é uma brincadeira que garante alimentação. Na verdade, as cenas em que a turma xinga, confronta ou discute com os moradores da região são essenciais para entender um cenário escondido: as crianças naturalizaram a violência colonial (*idem*) em seu cotidiano, mas mais do que isso, são obstinadas e não se amedrontam perante a branquitude elitizada (Bento, 2022). Posteriormente, quando

Darling já é uma adolescente, a fome física é suprida, mas a fome de um povo inteiro aparece como motor para sua permanência em solo americano:

comendo por aqueles que não podiam estar conosco e comer por si mesmos. E quando estávamos de barriga cheia levamos nossos corpos densos com a dignidade de elefantes — ah, se o nosso país pudesse nos ver na América, nos ver comendo como reis numa terra que não era nossa. Como a América nos surpreendeu, de início! (Bulawayo, 2013, p. 211)

Ela compreende o significado de sua presença nos Estados Unidos, esconde o desencanto e a feiura do país em prol de manter a imagem formulada por sua família e amigos, que perdem gradativamente o contato com Darling. Porém, a visão positiva da “sua América” é intocada. O contato familiar com os amigos de Paraíso, que se torna escasso com o passar dos anos, faz, paralelamente, relação com a perda identitária sofrida pela jovem, o que se manifesta em um aspecto extremamente representativo de uma cultura: a língua. No caso, a língua originária de Darling é assassinada, mas não antes de um período de tortura e confissão. Com a morte linguística, morre um pouco da memória, dos conhecimentos e da sua própria subjetividade – um fenômeno resultante das suas vivências precarizadas no centro neoliberal individualista e competitivo que os Estados Unidos representam.

Inicialmente, Darling sofreu com a intimidação escolar pelas diferenças de sotaque, vestimenta, estudo e modo de interagir entre colegas, ou seja, entre integrados e assimilados pela cultura dominante e a migrante racializada do cabelo e dos trejeitos “exóticos”. Darling tenta se encaixar em um mundo que faz questão de reprimir toda a sua constituição, interseccionando preconceitos étnicos, de classe e de gênero (Collins; Bilge, 2021; Davis, 2016; Gonzalez, 2020). Isto é: a jovem se vê excluída, sexualizada precocemente, desestimulada intelectualmente por um cenário falsamente meritocrático e em crise de identidade. Ao mesmo tempo em que deseja voltar para o Zimbábue, para a

Mother of Bones, para a Mãe, o Pai, os amigos, o sol quente e as goiabas de Budapeste, também se esforça para dizimar ou minimizar as consequências do sistema de opressões interligadas que a torna cativa. Com o passar dos capítulos, a marca da linguagem infantil é deixada de lado em virtude de dois elementos: o amadurecimento e a vontade de se sentir parte da nova sociedade a qual integra, mas não é, de fato, integrada. Darling compreende a realidade do país que deixou para trás, assim como a verdadeira face da chamada “América”. Ela almeja conversar com aqueles que moram longe, mas espera ansiosamente a validação de suas novas amigas. Engole a seco o veneno da língua inglesa e tenta esquecer sua maneira de falar. Impressiona-se com a própria realidade socioeconômica e com a violência policial, ainda que já seja habitual em sua não tão mais nova rotina. Darling está na corda bamba entre suas duas moradas.

Tem duas casas dentro da minha cabeça: a casa de antes do paraíso e a casa do Paraíso; casa um e casa dois. A casa um era melhor. Uma casa de verdade. O pai e a Mãe com bons empregos. Bastante comida. Roupas para vestir. Rádios estridentes todo sábado e todo mundo dançando, porque não tinha nada para fazer além de ser feliz e festejar. E em seguida a casa dois — o Paraíso onde tudo era de zinco zinco zinco. (Bulawayo, 2013, p. 170)

A autora aborda em um romance de formação a confusão de uma adolescente que não se encaixa completamente em nenhum lugar. Darling é americana demais para voltar para seu país e estrangeira demais para sonhar com uma faculdade de renome, com um carro grande e roupas de marca. Ela é separada de si própria e se torna quase amorfa, o que poderia representar a realidade de refugiadas e refugiados de todos os lugares que se desiludem com os Estados Unidos e com os países centrais do capitalismo. NoViolet mescla passagens que fogem da linearidade da história, usando da poesia em prosa para tocar as dificuldades daquelas e daqueles que buscam refúgio, perspectivas e melhores condições.

Embora não haja uma descrição histórica dos acontecimentos políticos que envolvem a narrativa, NoViolet apresenta com

autoridade analítica (Hooks, 2017) as violências com a desumanização no processo migratório e da atribuição do visto de entrada no país; a privação, o etnocentrismo e a dominação cultural; o esquecimento e a necessidade de receber migalhas de sua própria cultura e a união entre os esquecidos. Entre Elizabeths e Rodésias, a autodeclarada NoViolet, do autodeterminado povo do Zimbábue, nos emociona com a possibilidade do enlace entre escrita artística e social. O que mostra que a literatura contemporânea pode, definitivamente, produzir novos nomes de relevância no cenário literário atual. Novos nomes que podem visitar diferentes componentes curriculares e contribuir com a produção de conhecimentos na escola.

Desse modo, a escolha de Precisamos de Novos Nomes para abordar os temas Cultura e Ideologia desde o componente de Sociologia foi oportuno aos objetivos de ensino que haviam sido planejados. A utilização pedagógica de obras artísticas como fotografias, canções, quadrinhos e romances em sala de aula se refere a apresentar a estudantes o rigor científico e os elementos históricos e culturais envolvidos nos conceitos sociológicos a serem estudados (Bodart, 2021). A Sociologia escolar busca justamente ir além dos procedimentos de desnaturalização do mundo social e avançar para análises relacionais marcadas por relações de poder (*idem*).

Com essa intencionalidade, o texto de NoViolet nos permitiu investigar processos de desvalorização e apagamento de conhecimentos e sistemas de significação de populações que passaram por – e resistiram a – processos de colonização em diferentes territórios. A narrativa de Darling foi abordada durante todo o ano letivo de 2023 em duas turmas de 4º ano de dois Cursos de Ensino Médio Técnico Integrado. A leitura foi dividida em três momentos. Inicialmente, foram estabelecidas relações entre a violência sexual, o papel das mulheres e o assistencialismo narrados no livro com os conceitos de Família, Escola e Igreja. A segunda parte da leitura envolveu a discussão sobre Colonialismo, Multiculturalismo e Interculturalidade. No

fechamento das leituras, estabelecemos relações com os conceitos de Estado, Corrupção e Demagogia. Os procedimentos utilizados foram leitura dirigida, mobilização para discussão e roda de conversa. As avaliações foram constituídas por produção autoral escrita e desenvolvimento de argumentação na oralidade.

Assim como na Sociologia escolar, outros componentes curriculares que pretendem a formação integral de estudantes podem fazer uso de *Precisamos de Novos Nomes*. Um trabalho integrado entre diferentes componentes curriculares parece ser promissor, pois as relações de poder apresentadas na história de Darling são representativas de diversas realidades sociais e se constituem como oportunidade de buscar efetivar com qualidade a Lei nº 10.639/03 em sala de aula. A obra de NoViolet permite abordar temas da ancestralidade marcada pelo que Gonzalez (2020) denomina amefricanidade: para além do resgate necessário de memórias de pessoas escravizadas nas Américas e as opressões históricas que sofreram, identificar, estudar e divulgar as heranças culturais, artísticas, científicas, técnicas, filosóficas e políticas de diversas culturas africanas que influenciaram e influenciam a sociedade brasileira.

NoViolet afirma que precisamos de novos nomes. Entendemos essa afirmação como uma reivindicação e nos filiamos a ela. Filiação que passa pelo entendimento de que os preconceitos e discriminações narrados – e vivenciados – sejam vistos como fenômenos que têm origem histórica no colonialismo. Tais fenômenos não são aleatórios ou naturais e, portanto, podem ser compreendidos e estudados tendo em vista a emancipação e a equidade (Hooks, 2017). A escola pode ser construída como espaço para formação crítica e reflexiva sobre mudanças estruturais necessárias ao combate efetivo de todas as formas de discriminação e preconceito. A Lei nº 10.639/03 pode ser um agente dessa construção e o caminho para essa possibilidade passa pela mobilização para debates sobre sua efetivação, seus limites e suas possibilidades.

Referências

- ABOUT. *No Violet Bulawayo*. Disponível em: <https://novioletbulawayo.com/>. Acesso em: 5 jun. 2023.
- BENTO, Cida. **Pacto da branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- BODART, Cristiano das Neves. **Usos de canções no ensino de Sociologia**. Maceió: Editora Café com Sociologia, 2021.
- BRASIL. **Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003**. Altera a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as Diretrizes e Bases da Educação Nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira”, e dá outras providências. Brasília: Presidência da República, 2003. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/2003/L10.639.htm. Acesso em: 5 jun. 2022.
- BULAWAYO, NoViolet. **Precisamos de novos nomes**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014.
- COLLINS, Patrícia Hill; BILGE, Sirma. **Interseccionalidade**. São Paulo: Boitempo, 2021.
- DAVIS, Angela. **A liberdade é uma luta constante**. São Paulo: Boitempo, 2018.
- DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.
- GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- HOOKS, Bell. **El feminismo es para todo el mundo**. España: Traficantes de Sueños, 2017.
- VISENTINI, Paulo Fagundes. **Zimbábue**. Coleção Países. Brasília: Thesaurus, 2010.

Literaturas africanas: um panorama das publicações no Brasil é uma obra coletiva resultado de alguns anos de estudos voltados para as literaturas africanas e suas relações com a História. Trata-se de um conjunto de resenhas de obras contemporâneas de ficção de literaturas africanas, todas publicadas no Brasil, resenhadas por pesquisadoras e pesquisadores de diferentes áreas do conhecimento que se dedicam ao ensino e à pesquisa da Literatura e da História.

