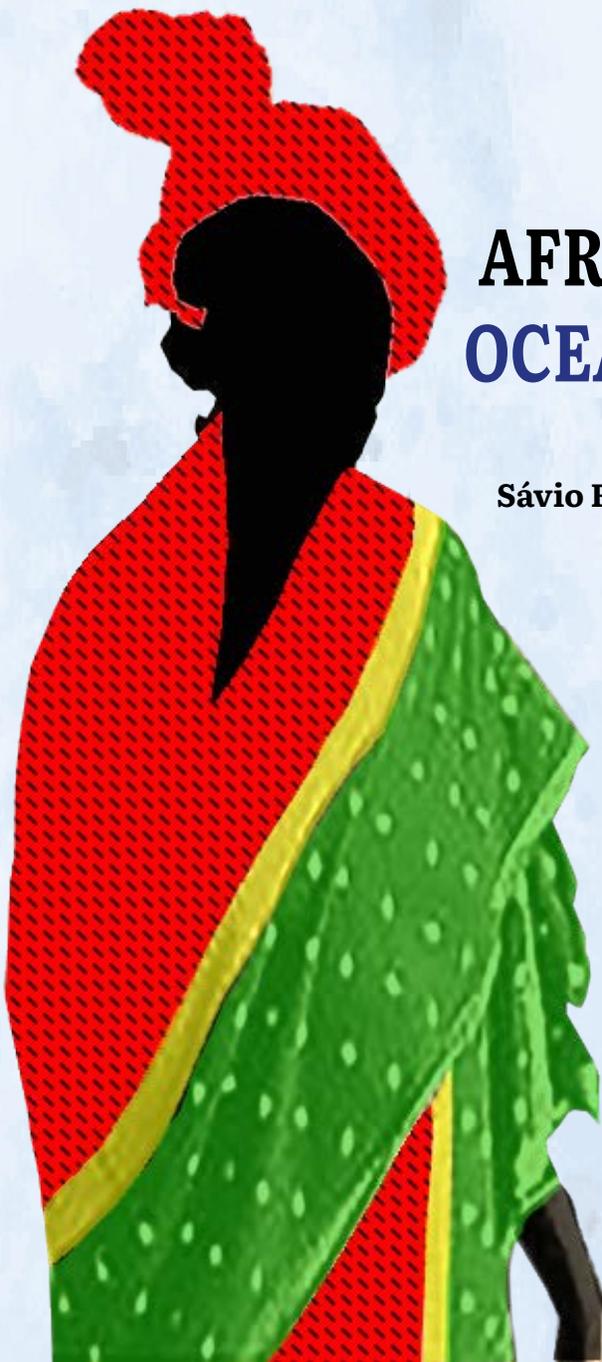


ESTUDOS AFRICANOS E AFRO-BRASILEIROS: OCEANOS POSSÍVEIS

Sávio Roberto Fonseca de Freitas (Org)



COLEÇÃO PÓS-LETRAS
PPGL/UFPB

Sávio Roberto Fonseca de Freitas (Org)

**ESTUDOS
AFRICANOS E AFRO-
BRASILEIROS:
OCEANOS POSSÍVEIS**

**COLEÇÃO PÓS-LETRAS
PPGL/UFPB**

2023

Dedicatória

Dedicamos este livro à Prof^aDr^a Elisalva Madruga Dantas por toda contribuição dada aos estudos africanos e afro-brasileiros neste PPGL-UFPB.

Ficha catalográfica elaborada na Biblioteca Setorial do CCTA da Universidade Federal da Paraíba

E82 Estudos africanos e afro-brasileiros : oceanos possíveis [recurso eletrônico] / Organização: Sávio Roberto Fonseca de Freitas. - João Pessoa: Editora do CCTA, 2024. (Coleção Pós-Letras PPGL/UFPB)

Recurso digital (1,10 MB)

Formato: ePDF

Requisito do Sistema: Adobe Acrobat Reader

ISBN: 978-65-5621-409-2

1. Estudos literários africanos. 2. Literatura afro-brasileira - Estudos. 3. Literatura e Crítica. I. Freitas, Sávio Roberto Fonseca de.

UFPB/BS-CCTA

CDU: 82.09(6)

Elaborada por: Susiquine R. Silva - CRB 15/653

CONSELHO EDITORIAL

Alessandra Soares Brandão (UFSC)
Ana Graça Canan (UFRN)
Ana Mafalda Leite (Universidade de Lisboa)
Anco Márcio Tenório Vieira (UFPE)
Anita Martins Rodrigues de Moraes (UFF)
Arnaldo Saraiva (Universidade do Porto)
Brenda Carlos de Andrade (UFRPE)
Gastón A. Alzate (California State University)
Inocência Mata (Universidade de Lisboa)
João Batista Pereira (UFRPE)
José Rodrigues Seabra Filho (USP)
Juliana Luna Freire (UFPB)
Juliana Pasquarelli Perez (USP)
Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne (UFPB)
Maria Nazareth de Lima Arrais (UFCEG)
Maurizio Gnerre (Università di Napoli L'orientale)
Maximiliano Torres (UERJ)
Ramayana Lira (UFSC)
Regina Dalcastagnè (UnB)
Saulo Neiva (Université Blaise Pascal - Clermont-Ferrand)
Simone Schmidt (UFSC)
Suzi Frankl Sperber (UNICAMP)
Yuri Jivago Amorim Caribé (UFPE)
Projeto Gráfico:
Editora Educação Literária
Diagramação/Capa:
Ricardo Cassiolato Torquato

Sumário

PREFÁCIO	5
A VOZ DA ESPIRITUALIDADE EM RODA DAS ENCARNAÇÕES DE SÓNIA SULTUANE	7
Inaldo da Rocha Aquino Sávio Roberto Fonseca de Freitas	
A CONFLITUALIDADE HOMO/TRANS NO SENEGAL: RELAÇÕES DE GÊNERO, MASCULINIDADES E CORPO EM KÉTALA DE FATOU DIOME	34
Rodrigo Nunes de Souza Vanessa Riambau Pinheiro	
RESISTÊNCIAS EM DIAS QUENTES : REDEMOINHOS NOS SERTÕES DE JARID ARRAES	52
Ana Cláudia Félix Gualberto	
A POESIA CONTEMPORÂNEA DE AUTORIA FEMININA EM MOÇAMBIQUE : SÓNIA SULTUANE, TÂNIA TOMÉ E RINKEL	61
Sayonara Souza da Costa	
A REPRESENTAÇÃO GERACIONAL DAS MASCULINIDADES E SUAS INTERSEÇÕES COM O COLONIALISMO, EM HIBISCO ROXO	81
Aline Souza Melchiades Amanda Gomes dos Santos Jéssica Rodrigues Férrer Thamires Sousa de Vasconcelos	
TENSÕES DE GÊNERO E MATERNIDADE POLÍTICA EM VENTOS DO APOCALIPSE , DE PAULINA CHIZIANE	105
Ana Ximenes Gomes de Oliveira	

PREFÁCIO

A Linha de Estudos Africanos e Afro-Brasileiros foi idealizada pelos professores Vanessa Riambau Pinheiro e Sávio Roberto Fonseca de Freitas, que já realizavam uma parceria de pesquisa no Programa de Pós-Graduação em Letras. Esta linha foi incorporada no Programa de Pós-Graduação em Letras no ano de 2021, a convite da então coordenadora do programa, Professora Ana Cristina Marinho. A oficialização da área possibilitou a coadunação do estudo das manifestações literárias africanas e afro-brasileiras em suas mais diversas possibilidades de análise crítica de textos poéticos, narrativos e dramáticos. Dentro da proposta da linha, efetuamos a problematização de teorias eurocêntricas com base em teorizações africanas e afro-brasileiras permitidas por textos literários africanos e afro-brasileiros em suas diversas possibilidades de autoria. Também são realizadas análises comparativas entre diversas manifestações artísticas e manifestações literárias, dando ênfase às relações de influências etnográficas, culturais e territoriais.

Inseridos originalmente na proposta da linha, os grupos de pesquisa Moza e GeÁfricas, coordenados pelos professores Sávio Roberto Fonseca de Freitas (UFPB/PPGL) e Vanessa Riambau Pinheiro (UFPB/PPGL), respectivamente, atuam na divulgação, pesquisa e crítica da autoria de países africanos, em especial Moçambique. Os grupos contam com a participação de discentes do programa e egressos, alguns dos quais participam desta coletânea.

Atualmente, também participam da linha os professores Ana Cláudia Félix Gualberto (UFPB/PPGL, coordenadora do grupo de pesquisa FaLaS: Feminismos, Literaturas e Sertanidades: a (i)mobilidade dos corpos nas margens), Fabiana Carneiro da Silva (UFPB/PPGL, coordenadora do projeto de extensão Tessituras Negras) e Cíntia Acosta Kütter (docente da Universidade Federal Rural da Amazônia que atua como professora colaboradora na UFPB/PPGL).



Os artigos que participam da presente coletânea dão conta da multiplicidade de pesquisas africanas e afro-brasileiras desenvolvidas pelos estudiosos, e revelam ênfase na escrita de autoria feminina. Nos estudos com ênfase em poetas, temos o texto de Inaldo da Rocha Aquino e Sávio Roberto Fonseca de Freitas sobre o a obra *Roda das encarnações*, de Sônia Sultuane e o estudo de Sayonara Souza da Costa acerca da poesia contemporânea de autoria feminina em Moçambique. Há também pesquisas que trabalham questões específicas de gênero, como constatamos no texto “A conflitualidade homo/trans no Senegal: relações de gênero, masculinidades e corpo em *Kétala*, de Fatou Diome”, dos autores Rodrigo Nunes de Souza e Vanessa Riambau Pinheiro; também em “A representação geracional das masculinidades e suas interseções com o colonialismo, em *Hibisco Roxo*”, das autoras Aline Souza Melchiades, Amanda Gomes dos Santos, Jéssica Rodrigues Férrer e Thamires Sousa de Vasconcelos e, finalmente, em “Tensões de gênero e maternidade política em *Ventos do Apocalipse*, de Paulina Chiziane”, de Ana Ximenes Gomes de Oliveira. Saindo um pouco de África mas permanecendo na autoria feminina, temos a (auto)representação dos/as sujeitos/as sertanejos/as, geralmente, estigmatizados(as), silenciados/as e invisibilizados/as no livro de contos *Redemoinho em dias quentes* (2019) da escritora cearense Jarid Arraes, texto de Ana Cláudia Félix Gualberto.

Buscamos, a partir desta coletânea, contribuir para a área de Estudos Africanos e Afro-Brasileiros, bem como possibilitar chaves de leitura atualizadas e pertinentes, cujo diferencial é estarem centradas na produção contemporânea de autoria feminina. Esperamos que desfrutem!

Vanessa Riambau Pinheiro e
Sávio Roberto Fonseca de Freitas

A VOZ DA ESPIRITUALIDADE EM RODA DAS ENCARNAÇÕES DE SÓNIA SULTUANE

Inaldo da Rocha Aquino¹
Sávio Roberto Fonseca de Freitas²

ABERTURA DO CICLO

A produção poética de Sónia Sultuane, inicia com a publicação de *Sonhos* (2001), esta representa o começo de uma poesia vindoura que perpassa a estrutura do gênero. Para White (2001, p. 1), no prefácio da obra, a poesia de Sultuane “é como o corpo simples do fruto e do fermento. Engrandece-se com a cozedura do tempo.”. É a partir dessa poesia simples, com versos livres, que o fruto poético escrito por Sónia Sultuane irá geminar e enraizar-se no universo literário moçambicano, escasso de poetas mulheres em toda sua trajetória histórico-literária.

As demais obras da poeta publicadas em 2006 e 2009, *Imaginar o Poetizado* e *No Colo da Lua*, são o reflexo de uma

1 Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras - PPGL, pela Universidade Federal de Paraíba - UFPB (Campus I - João Pessoa); Professor de língua portuguesa da Educação Básica no município de Serra Talhada - PE; E-mail: ynaldoroccha@hotmail.com

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



continuidade poética viva, que se metamorfoseia de centelha poética para o marco de uma nova era literária em Moçambique. Elas trazem, através dos versos, o amadurecimento de uma *persona* literária que convida o leitor a adentrar ao universo da menina que vive seus sonhos na poesia, e da mulher que reivindica o sentimento de ser e o pertencimento, deixando perceptível o espaço entre a mulher e a moçambicana.

Os versos “dizes que me querias sentir africana, / dizes e pensas que não o sou, / só porque não uso capulanas” (SULTUANE, 2006, p. 15) trazem esta *persona* literária que reivindica seu lugar sem as vestimentas ou aceitação do poder social que lhe rodeiam, uma vez que deixa transparecer que ser moçambicana ultrapassa as dimensões da visão tradicional imposta no país. Trazem também a poesia erotizada presente na obra de 2009, que deixa perceptível o amadurecimento poético através das dimensões do corpo e do verso, assim como demonstra a ligação da poeta com a lua, essa encarada como libertadora da *persona* literária de todos os estereótipos, deixando-o livre à criação literária.

Ligando a poesia à religiosidade, a poeta publica, em Moçambique, no ano de 2016, *Roda das Encarnações*, obra que é publicada no Brasil em 2017, e traz em suas poesias o tema da reencarnação. Para Noa (2017, p. 86), “a poesia vai-se derramando numa religiosidade sem religião [...]”, e, sem demarcar pontos, a *persona* literária passeia entre as diversas vozes que ecoam em seu ser poético, deixando que suas experiências nas obras passadas venham ao longo da sua produção demonstrar que há um projeto literário e uma linha que tece toda a poesia em momentos diferentes, mas interligados pela *persona* literária.

A obra *Roda das Encarnações* (2017) mostra-se, desde as primeiras páginas, desde a poesia homônima, a força interior de um místico religioso abrangente. Composta por 68 poesias, uma obra pequena em termos de extensão, conta com 87 páginas, todas em versos brancos e livres. Segundo Goldstein (1985, p. 34), brancos são versos que obedecem a metrificação, mas não apresentam rimas; Goldstein (1985, p. 36-37) ainda acrescenta que versos livres “não apresentam nenhuma regra pré-estabelecida [...] cada verso pode ter um tamanho diferente”. Estes, por sua vez, mostram uma produção literária, de uma *persona* literária madura, com uma for-

ça interior e conhecimento moral, todos refletidos em forma de poesia para demarcar um território no espaço literário.

As poesias não estão organizadas em uma ordem, segundo Sultuane “é aleatória, não houve seleção para ordená-las”. Mas levantamos a hipótese de as poesias terem sido organizadas por ordem de assunto, cada poesia está no seu lugar de impressão formando o que o estudo nos sugere denominar Gênese Sultuânica. Esta gênese é iniciada pela apresentação da *persona* literária na poesia homônima e, logo em seguida, um conjunto de poesias é metaforizado nas palavras que andam em um processo formativo das páginas em branco do livro, e que estão prontas para receber a tinta fecunda da voz literária, e assim (re)criar as poesias que se reencarnam.

Partindo destas colocações, a proposta deste tem como foco as poesias: *Rodas das encarnações*, *Pontuação*, *Ó Deus dos homens*, *De que mundo venho*, *Os teus errer*, *Fases da lua*. E tem como objetivo analisar tais poemas sob a perspectiva de uma poesia encarnada; sob os aspectos do ciclo, voz e espiritualidade presentes no *corpus* em estudo, que caminham em direção ao giro contínuo da roda das encarnações que leva o destino da *persona* literária em direção à purificação da alma. Como afirma Noa (2017, p. 83) a obra “nos prepara não para uma ruptura, ou inversão, mas para uma espécie de aliança, ou estruturante entre o pendor sensorial e o apelo místico.”.

Essas vozes da espiritualidade que se apresentam na poesia através da *persona* literária são inspirações que orientam os ciclos de uma escrita que permeia o universo das *personas* que se encarnam na poesia de *Roda das Encarnações* (2017): a guerreira, a poeta e a curandeira.

Para Noa (2017, p. 86), a poesia do *corpus* “vai-se derramando numa religiosidade sem demarcar traços de religião, onde, Deus, natureza, tempo, lugar e karma se cruzam em um círculo de busca de transcendência [...]”, a obra de Sultuane confirma traços de uma religiosidade e leva-nos a marcar este território no âmbito de uma poesia encarnada, em uma transcendência que ultrapassa os limites do corpo, entrando no místico, que faz do tempo um opressor e também uma oportunidade de recomeço, em um lugar onde o karma, a oportunidade e os encontros e desencontros dos ciclos apresentados estão presen-



tes na roda das encarnações que giram em torno da poesia e da *persona* literária.

AS PALAVRAS QUE REVESTEM A ALMA

Ao adentrarmos à obra *Roda das Encarnações* (2017), procuramos nessas tessituras poéticas, em cada verso, a inspiração poética que surge através da poesia e forma uma espécie de aliança entre o real e o místico. Podemos notar o amadurecimento poético da *persona* literária e sua ligação, poesia a poesia, com uma voz feminina, que vai se firmando na obra e assume a escrita e se deleita com as palavras. E neste aspecto, encaramos a poesia de Sultuane como um rito de passagem para a entrada, em cada verso inicial dessas poesias, na Roda do Samsara, e a passagem de embarque, no final de cada verso, tornando-se, assim, a poesia um movimento contínuo das palavras que andam e acompanham o enlace eterno da poesia que fica, da *persona* literária em uma constância de idas e voltas à roda das encarnações. Para Noa (2017 p. 86), é aí que “percebemos que, sair da roda das encarnações, quando se sai, mais do que redenção, significa sobretudo abraçar a eternidade, superação das prisões que o corpo, isto é, as sensações foram engendrando na travessia do tempo e da memória.”

A poesia homônima da obra convida o leitor a entender o laço entre mãe e filho, uma dualidade assumida nos versos, que nos faz refletir sobre quantas *personas* falam através da voz literária que se manifesta na poesia e qual a intenção da voz mãe: falar ao filho, a quem a poesia é dedicada ou aos filhos deixados para provar a reencarnação.

Roda das Encarnações

Ao meu filho

**Sou os olhos do universo,
a boca molhada dos oceanos,
as mãos da terra,
sou os dedos das florestas**

o amor que brota do nada,
sou a liberdade das palavras quando
gritam e rasgam o mundo,
sou o que sinto sem pudor,
sou a liberdade de mãos abertas,
agarrando a vida por inteiro
estou em milhares de desejos, em
milhares de sentimentos
sou o cosmos
vivendo na harmonia na roda das encarnações.
(SULTUANE, 2017, p. 13).

Por ser uma poesia dedicada, percebemos traços da espiritualidade que marcam um amor materno e protetor, marcas estas que ligam criador e criatura em um laço infinito - “Sou os olhos do universo,” -, uma mãe vê e cuida de sua prole em qualquer lugar, e Deus olha por sua criação, o homem, em qualquer lugar e dá a este a livre escolha de seguir na estrada da vida como entender ser correto.

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

No segundo verso, a *persona* literária assume a *persona* para ser “a boca molhada dos oceanos, / as mãos da terra,” e encarna a boca que beija amorosamente, mas também é aquele que castiga, o oceano. É preciso saber nadar ou andar sob as águas da vida para não sofrer os males do homem. A catacrese utilizada em “boca do oceano” (SULTUANE, 2017, p. 13), permite-nos observar a confirmação de uma poesia infini-



ta. O oceano não tem início ou fim, não conhecemos o espaço demarcado pelas águas de sua origem. O oceano, visualizado pelo globo terrestre, é um imenso círculo infinito, podemos girar em sua circunferência, mas não chegar ao fim, porque não existe.

Ao mesmo tempo em que a existência da *persona* literária é eterna, temos as mãos que acolhem aqueles que caem. A terra que gerou a vida ensina e abraça, dá o alimento necessário para sobrevivência, vê nascer e crescer, e no momento da despedida acolhe novamente como mãe que é, o filho para que se junte a ela em um só - “sou os dedos das florestas,” as marcações que guiam sempre adiante, mas que podemos retornar. O caminho está sendo indicado nos talhes da árvore. Podemos partir (desencarnar) e retornar (reencarnar), e a árvore preservada estará sempre marcada e fincada à terra que lhe acolheu em seus lençóis.

A *persona* literária assume a *persona* da deusa grega Gaia, a mãe terra, para falar sobre si, e sua forma de acolher os seus filhos, gerados em seu ventre, para não se perderem no Caos e sucumbirem à “boca molhada do oceano” (SULTUANE, 2017, p. 13), como um abismo existente na linha do horizonte, e caírem. Encarnado em Gaia, a *persona* literária é, segundo Sultuane (2017, p. 13), o amor que nasce, do nada. A deusa grega representa o feminino e a fecundidade, tem o amor brotando de si, rasgando-a no parto, para o nascimento do seu fruto, como a mãe para dar vida ao bebê em seu ventre, e é através dessas dores metaforizadas nas palavras que tudo brota naturalmente.

Em “o amor que brota do nada,” nasce o amor de mãe, sem explicação, assim como o amor de Deus pelos filhos, ambos são eternos e perpassam tudo que existe, “sou a liberdade das palavras quando gritam e rasgam o mundo,” assim é o homem que, livre, usa a palavra para gritar ao mundo que chegou, nasceu, que busca por algo sem saber e rasga a terra para um resgate e encontros eternos. Sem nada a perder, a *persona* literária faz declarações abertamente: “sou o que sinto sem pudor, / sou a liberdade de mãos abertas, agarrando a vida por inteiro.” O amor não tem vergonha, ama-se sem medo de demonstrar, sem culpa. A mãe encarnada no verso, não há um discurso indireto

sobre sua personalidade, ela é dura e direta, demarcando a autoridade que possui sobre aqueles que deu a vida. Mas mesmo com a prerrogativa de mãe, deixa-os livres, abre mão para vê-los agarrarem-se à vida por responsabilidade própria, ensinando aos filhos que o amor que os une, não aprisiona: “sou a liberdade” (SULTUANE, 2017, p. 13).

Há presença do amor materno e integral através dos homens: “estou em milhares de desejos, em milhares de sentimentos”. A mãe e Deus estão presentes na vida de cada um através dos ensinamentos obtidos no seio familiar, e assim, vem a declaração que confirma as existências passadas e futuras da *persona* literária: “sou o cosmos / vivendo na harmonia na roda das encarnações”. Vem para dizer aos homens que, por mais que se desvirtuem do caminho ou permaneçam neste, a roda das encarnações continuará girando. A *persona* literária encarna a *persona* de Deus para mostrar ao leitor quem é, os lugares onde pode estar e o quanto é onipresente - “Sou os olhos do Universo” (SULTUANE, 2017, p. 13). A ideia sugerida pela gênese se inicia com a apresentação de um ser maior, Deus. A gênese Sultuânica é poeticamente colocada através da *persona* literária e sua forma de apresentar ao leitor, como uma espécie de Deus.

A poesia homônima é tomada como peça fundamental para a engrenagem girar. Se imaginarmos a roda das encarnações como um moinho que precisa do vento ou água corrente para funcionar/girar, esta força maior é tomada como a força motriz, o vento ou água, que possibilita o funcionamento da engrenagem. Então, como o moinho que fornece facilidades outras para a família que o construiu, a roda das encarnações possibilita ao ser criado a oportunidade de uma viagem segura, sendo vigiado pelos olhos do universo. A segurança do cosmos em ser o que é, mostrada através do verbo “ser” conjugado na primeira pessoa do singular, demonstra a segurança nas palavras e amadurecimento poético da *persona* literária, ao dar-se a oportunidade de falar sobre si, encarnar possibilidades de existências para explorar diversos campos temáticos no universo literário. Começando a explorar pelo material: olhos, boca, mãos e dedos; possibilidades imaginativas entre criador e criatura, fazendo sentido de uma existên-



cia física e sendo amarrada pelas demais, apenas sentidas: amor, liberdade, desejos, harmonia. Tudo transformando versos e sentidos na voz que guia a vida.

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

Pontuação

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

No primeiro verso, “Só tu conheces o texto onde me reescrevo”, a *persona* literária /poesia fala diretamente com seu criador - “só tu” (SULTUANE, 2017, p. 15). Essa é a direção tomada nos quatro versos da poesia. A poeta conhece o contexto no qual a poesia se inscreve, ela que comanda a intenção de cada verso e como estes podem ser organizados em estrutura e sentido. A *persona* literária que os escreve tem a consciência que os escreveu e em um outro momento irá reescrevê-los, assim como, escrever outros versos corrigindo e tecendo uma nova possibilidade de permanecer viva através da poesia.

O texto questionado é novo, inscreve-se no papel em branco. Também é aquele que, por algum motivo, foi apagado, reescrito e reestruturado, como a *persona* literária mesmo coloca em “o texto onde me escrevo” (SULTUANE, 2017, p. 15). “Pontuação” (SULTUANE, 2017, p. 15), aponta-nos que é a poesia se reescrevendo pelo papel onde as palavras foram jogadas e ganham vida. Vão formando-se os versos, e a pontuação descrita que falta é a chave para dar sentido a tudo que está se inscrevendo. O texto também é contexto, o(a) poeta vive e tem a oportunidade de compartilhar a vivência, a alegria, a tristeza e a visão social através dos versos. E é exatamente nestes pontos que o texto se reescreve, como a poesia se reescreve nas mãos do(a) poeta, sem perder a forma, a denúncia e o lirismo. O texto em diversas estruturas, seja prosa ou poesia, adapta-se à realidade que confia e permite à tinta calmamente preencher o papel, sempre guiado pelo “tu”, o(a) narrador(a) e poeta, que toma a arte da palavra para fazer a literatura eterna.

Ao conversar diretamente com o(a) poeta, a *persona* literária coloca: “só tu sabes onde colocar as vírgulas e os pontos finais”. A poesia coloca-se nas mãos dele para que este a conduza com as vírgulas necessárias para tornar o texto leve como deve ser. E assim que chegar aos leitores com ou sem poder aquisitivo, porque o texto poético não escolhe classe, apenas existe, pede-lhes a leitura das palavras e internalização delas na vivência destes que se debruçam sobre ele. As vírgulas que são colocadas na poesia marcam a parada do(a) poeta para entender o processo de escrita e dar forma e contexto ao lirismo que escreve, como também para dar os sentidos necessários a cada verso. Sua ausência muito pode se alterar do sentido pretendido pela *persona* literária. Assim, os pontos finais que indicam o término do processo de uma escrita e início de outro agem em um processo contínuo com a música inspiradora do som da lira, que acalma o(a) poeta e faz surgir os saberes indizíveis nas entrelinhas dos versos. Na declaração da poesia para seu parceiro de saber: “onde estão as exclamações e as interrogações”, quem são as exclamações, onde podem parar estas no texto reescrito?

Como para todo(a) poeta que utiliza o contexto social que vive para escrever, as exclamações tornam-se dizeres abrevia-



dos quando são colocadas muitas vezes nos versos. Algo que marca a poeta, causa admiração pelo que vê na sociedade, e ela logo (re)escreve na poesia. São segredos deixados na tessitura poética - “só tu sabes ler as entrelinhas, nos espaços abreviados em mim”. A poeta encarna os contextos sociais e os coloca nos espaços abreviados, mensagens subliminares que fazem todo o sentido ao juntarem-se as palavras deixadas no papel. O que resta à poesia é esperar as exclamações pedirem o auxílio das interrogações, que fazem o mundo social girar e procurar novas formas de agir através do texto poético.

Segundo Ribeiro (2017, p. 22), “o mundo não é apresentado para as mulheres com todas as possibilidades”. Dessa forma, é nas entrelinhas que a poesia faz isso acontecer dando voz à mulher. A mulher encarnada pela poesia pede socorro. São nas entrelinhas que as denúncias desafiam o patriarcado, fazem o movimento de defesa, e movem a Samsara em direção aos acontecimentos. Junto às interrogações, percebemos a voz poética levantar-se para falar por aquelas que foram silenciadas pelo tempo ou não se erguem por medo.

Para a voz poética, “só tu sabes como corrigir toda a pontuação.”. A *persona* literária da poesia dá a responsabilidade ao poeta de fazer acontecer, no texto literário, as várias ações de manifestações de liberdade, não somente no papel, mas de mostrar aos leitores que algo na sociedade está errado, e junto com as manifestações, encorajar outras poesias a tonarem-se voz e corrigir o que os pontos finais patriarcais pausaram, com a intenção de tomar o poder de fala das pausas em vírgulas da mulher. Só a pontuação encarnada no homem, usando do seu poder de fala, entre pontos finais e vírgulas, cada qual pontualmente no seu lugar, pode corrigir os erros deixados por décadas escritas no poder.

A poesia, junto a outros movimentos, pode dar à palavra do(a) poeta o direcionamento de corrigi-la, escrever outra história, dando a ela o direito de se reescrever com toda sua pontuação, colocando pontos finais no devido lugar ao reclamar uma construção sintático-semântica que se movimenta no alinhamento de cada verso.

DO FIM AO INÍCIO: O CICLO CONTÍNUO DA POESIA ENCARNADA

Em “Ó Deus dos Homens” (SULTUANE, 2017, p. 38), percebemos a presença da ancestralidade falando através da *persona* literária que assume a poesia encarnada nos versos para tocar em um assunto que para muitos ainda é latente, a escravidão. A escravidão tomada pelo trabalho forçado de um povo, e a escravidão metaforizada na *persona* literária, que toma a poesia como objeto primeiro da (re)escrita.

Ó Deus dos Homens

Ao José Craveirinha

Criaste o tempo,
ó Deus dos homens,
para descobrirmos o inimaginável
dentro e fora de nós, do mundo
que não é o nosso.
Mas, ó Deus dos homens!
Vivemos contando os dias e os anos
até sentir que habitamos um mundo mágico,
infinito, imensurável na sua imensidão,
que nos deste livre de preconceitos,
porque nos deixaste escravos
do pouco que valemos?
Ó Deus dos homens!
a meu tempo permita que o meu consciente
seja sempre humildemente livre
na tua imensa grandeza,
sem a escravatura de critérios alheios onde,
distanciados da nossa própria vontade,
somos sempre agrilhoados, não ao nosso Ser,



mas sim ao ter, querer,
na suave e inenarrável beleza que nos deste
de viver a liberdade
sem que nos seja permitido ser livres
com o que sonhamos.
(SULTUANE, 2017, p. 38).

A poesia dedicada ao poeta José Craveirinha caminha junto ao percurso de sua produção literária, reivindicadora da negritude e moçambicanidade. Produção esta que resgata a liberdade do moçambicano que vive o pós-colonialismo, mas é escravo da herança do colonizador em fatores culturais e sociais. Segundo Alves e Alves (2014, p. 03), a poesia de José Craveirinha aflora revolta em relação ao colonialismo e fortalece a imagem do negro na poesia. Ainda nessa poesia, a *persona* literária fala sobre si e registra a liberdade negro-moçambicana deixada nos versos como forma reivindicadora do lugar de fala da *persona* literária de outrora do(a) poeta, que desta vez, deixa-se assumir por outra voz poética, uma que grita a liberdade dos segredos guardados, que, como afirma Kilomba (2019, p. 41), grita as “verdades que têm sido negadas, reprimidas, mantidas e guardadas em segredo.”

Nos primeiros versos, a *persona* literária diz “Criaste o tempo, / ó Deus dos homens, / para descobrirmos o inimaginável”. Seria o tempo castigador para fazer o homem sofrer até os dias atuais pela escravidão? Seria “o inimaginável” a descoberta, depois de mais de um século, de que a forma de pensar e ver o homem negro continua como viva? A *persona* literária pode questionar, mas pode afirmar uma condição de liberdade que, por décadas, está nos livros, mas não internalizada na cabeça do homem. O processo de evolução libertária do moçambicano caminha tão devagar quanto a quebra cultural do processo de libertação dos grilhões do negro dentro e fora dos seios da terra mãe. O verso “ó Deus dos homens” (SULTUANE, 2017, p. 38), repetido na poesia por três vezes, segue o ritmo de cadência da *persona* literária. Marcados pela vírgula no primeiro, e a exclamação nos dois seguintes, esses versos chamam a atenção do leitor para o apelo a Deus, para que olhe por aqueles que o invocam e permite que seu povo seja livre em ações individuais de liberdade.

Ao tomar o lugar da *persona* literária, a poesia procura quebrar as algemas indizíveis que ainda escravizam seus irmãos para dizer-lhes que existem outras formas de viver: “descobrimos o inimaginável dentro e fora de nós, do mundo que não é nosso.” (SULTUANE, 2017, p. 38). A poesia pede que o homem descubra dentro de si que há um processo colonizador a ser vencido, que o inimaginável vai acontecer. Apesar das mudanças assustarem, é necessário que o primeiro passo seja dado, para com coragem deixar que tudo volte ao estado anterior à colonização, a liberdade, e que a força europeia deixe de ser madrastra dos órfãos da mãe terra.

A metapoesia afirma: este “mundo que não é o nosso” (SULTUANE, 2017, p. 38), e clama a Deus por ajuda e pede à ancestralidade que esteja presente nesse processo, “vivemos contando os dias e os anos / até sentir que habitamos um mundo mágico”. Até mesmo chamar a liberdade torna-se difícil, pois os dias e os anos estão enraizados na voz opressora, e só a ancestralidade que um dia lutou pela libertação pode vir mostrar que o processo acabou, e as correntes devem ser jogadas fora. A magia dos versos fica na confirmação de que há um universo acima do físico, um mundo que olha e briga por sua descendência, mundo que segundo Sultuane (2017, p. 38) é “infinito, imensurável na sua imensidão”.

A *persona* literária, que um dia foi escravo, diz que o mundo, em relação ao espaço geográfico, sempre lhes pertenceu, no entanto, foi-lhes negado pelo poder, restou apenas a dor e o trabalho. Esta voz fala por tantos que sofreram e contaram os dias para sair das senzalas e voltar a ver a liberdade, sentir que o mundo mágico os espera, mundo este utilizado como uma metáfora para o esquecimento do sofrimento e das amarras, e que também é utilizado para evidenciar a crença tradicional e mostrar que os antepassados continuam vivos, vivendo em outra realidade, o mundo mágico, de onde tudo se vê. E a poesia continua o discurso poético nos versos, declarando “que nos deste livre de preconceitos, / porque nos deixaste escravos do pouco que valemos?”. A imensidão da terra livre de preconceitos é a mesma da terra que foi espaço de preconceitos entre o favorecido e menos favorecido, onde uma luta pela sobrevivência de ambos ocorreu e que ainda gera sofrimento. Seria o negro um

objeto de troca e trabalho escravo pelo pouco que vale pela cor da pele?

O negro foi aprisionado, mas sempre foi livre em seus pensamentos, pelo pouco que tinha, era livre enquanto os valores europeus aprisionavam o colonizado - “o meu tempo permita que meu consciente / seja sempre humildemente livre”. Pela simplicidade e consciente da sua trajetória, a *persona* literária sabe que as grandezas dos feitos construirão o início dos pilares de reivindicação dos direitos hoje discutidos, da importância de rever a negritude e identidade de povo. Consciente da fala e de seu poder na poesia, “sem a escravatura dos critérios alheios, onde, / distanciados da nossa própria vontade” a *persona* literária vê o critério alheio de ser escravo como a vontade de outro imposta pelo forte e sobre o fraco, no sentido de o homem branco erguer o chicote para o negro, fraco, oprimido pela força dominante em uma hierarquia criada socialmente para não precisar exercer o trabalho braçal. No entanto, o jogo entre forte e fraco é transferido pelo jogo das palavras: o forte é o negro, pelo trabalho físico e mental com os quais aprendeu a resistir aos duros castigos, o fraco é o branco, que, por falta de força, vê no outro a oportunidade de crescer com o chicote na mão.

A *persona* literária confirma a força através de ser “sempre agrilhoados, não ao nosso Ser, / mas sim ao ter, querer,” “agrilhoados” é uma palavra que está no jogo dos sentidos, feitos pela *persona* literária entre o “ter” e o “querer” do branco, de colocar no ferro aqueles que fogem da opressão para gerar dinheiro e conquistar nome e poder. Os verbos colocados no infinitivo sugerem uma conjugação por todas as pessoas do discurso. No entanto, a *persona* literária coloca os verbos de forma proposital, não são apenas conjugados, e sim, colocados como aspiração dela mesma. O que a poesia sugere é a liberdade de viver sem olhar a pele ou feitos históricos, “que seja permitido ser livres” (SULTUANE, 2017, p. 38). E ao mesmo tempo que o ferro machuca, notamos o orgulho do negro.

Em “De que mundo venho?” (SULTUANE, 2017, 40), a *persona* literária, tendo chegado em Jaipur (SULTUANE, 2017, p. 34), cidade de seu descanso, após o encontro com os deuses de sua religiosidade, segue para o templo. As portas estando abertas na lendária Jaipur é momento de seguir para o templo

e neste local de descanso da *persona* literária poder repensar os pontos de sua escrita. Nesta intersecção a *persona* relembra suas passagens nas poesias *Pontuação* (SULTUANE, 2017, p. 15) e *Palavras* (SULTUANE, 2017, p. 19). Após a passagem por estas, é possível entender os processos da caminhada no universo literário vendo o quanto as vírgulas ajudam a repensar as paradas de sua escrita, reavaliando as pontuações que dão aos versos de Sultuane a sugestiva chave dos portões de Jaipur e a chave criativa da escrita literária. Chave esta que purifica a *persona* literária para não somente entrar ao templo, mas também purifica a forma de pensar e escrever a literatura como suporte do social e as manifestações culturais e religiosas que advém deste campo/fonte de inspiração.

De que mundo venho?

Aninhada aos pés de alguém,
tranquila e quieta
estava numa varanda celestial,
ouvindo fabulas histórias
de sofrimento, de dolorosa imaginação,
dos desertos de todos os mundos
do imenso Universo.
Mas alguém me chamou,
benzeu-me com palavras novas,
fez-me a dádiva das vírgulas, dos pontos
e de todos os símbolos da pontuação.
Entregou-me depois a chave criativa
e ordenou-me que partisse
e escrevesse todos os sonhos abençoados
e gravados no meu coração
- sempre maiores do que eu -
tornando-me assim uma vagabunda
no mundo dos sentimentos,
nessa viagem de sonho sem norte nem sul



procurando dentro de mim os desconhecidos
oceanos que me purificarão,
procurando dentro de mim a essência
que mate a minha imensa sede a verdade
do que sou
nesta nova missão espiritual.
(SULTUANE, 2017, p. 40).

Com a recente chegada da *persona* literária, este tem guardadas as lembranças dos últimos momentos entre os familiares em vida terrena, “Aninhada aos pés de alguém, / tranquila e quieta”. A posição de descanso, deixada em fisionomia terna diante da morte corporal, segue velando o corpo. No entanto, os versos indicam que a *persona* literária se curvou aos pés dos deuses, a quem ele não reconhece. Mas, tranquilo dos atos, não teme julgamento, e “numa varanda celestial” (SULTUANE, 2017, p. 40) apenas aguarda o momento de externar a alegria de estar junto a eles.

Diante dos feitos, a *persona* literária ouve as histórias à varanda para passar o tempo: “ouvindo fabulas histórias / de sofrimento, de dolorosa imaginação, / dos desertos de todos os mundos / do imenso Universo.”. A *persona* literária vê o sofrimento expresso na face de outrem e imagina os desertos tortuosos que o homem passa diante da imensidão do mundo, do qual só conhece o terço que lhe foi apresentado, que lhe foi dado para a sobrevivência do corpo. Mas ainda assim tem a consciência do universo.

Há, na poesia, o fim e início do ciclo da *persona* literária marcado pelo ponto final. É importante notar nestes versos anteriores o ponto. Essa é a posição que a *persona* literária se coloca para fazer o leitor imaginar o atual momento em que se encontra e os caminhos que deixa para preencher os vazios que podem surgir através das leituras. Percebemos também a ligação que há entre as poesias, pois deixam pistas no trajeto poético para serem encontradas. “De que mundo venho?” (SULTUANE, 2017, p. 40) está interligada a “Serva no templo vivo” (SULTUANE, 2009, p. 57). O templo, para onde a *persona* literária vai na cidade de Jaipur, é a varanda, no verso três, e como serva seguirá o caminho.

O fato de a poesia de Sultuane estar em processo contínuo de produção se demonstra pelo cruzamento dos versos que ligam as obras, comprovando que a *persona* literária apenas reencarna em outra *persona* poética, mas volta à poesia, seu santuário eterno.

Após a finalização do ciclo, e do julgamento, após passar pela encarnação como guerreira, poeta e curandeira, como coloca Sultuane (2009, p. 57), a *persona* literária voltará a embarcar a roda do Samsara para ser poeta novamente e fazer das palavras instrumentos de sua voz, as palavras que lhe habitam, para preencher os desertos do mundo e os desertos íntimos pessoais. “Mas alguém me chamou, / benzeu-me com palavras novas, / fez-me a dádiva das vírgulas, dos pontos / e de todos os símbolos da pontuação”. A *persona* literária retorna à poesia “Pontuação” (SULTUANE, 2017, p. 15), e tem a certeza de que estas pontuações, se usadas corretamente, irão preencher os desertos pessoais para proporcionar através da poesia a liberdade dos versos livres no leitor; e também irão preencher o deserto das folhas em branco deixadas pela ausência das palavras pontuadas. Estas novas palavras, criadas como dádivas, chamam a outrem para reescrever uma nova página da história.

Tendo a dádiva dos símbolos das pontuações, sabe a *persona* literária, o(a) poeta, que escreverá liberdade, falará por tantos que se perderam no imenso universo. Pedirá a oportunidade da fala, como são chamadas as escritas, como uma forma de continuar o ciclo vendo a roda das encarnações girar e conferir, a cada um, o sentido da vida.

O ciclo inicia em “Entregou-me depois a chave criativa / e ordenou-me que partisse”. A chave criativa é metaforizada pelo girar da Samsara e, independentemente de onde irá parar, a palavra formará o sentido desse bailar da roda das encarnações. E se “escrevesse todos os sonhos abençoados / e gravados no meu coração / - sempre maiores do que eu -” teria o(a) poeta cumprido a missão de levar ao outro o lirismo, drama e tragédia unidos em versos, guiando-o a universos outros. E assim, desertos começariam a ser povoados pela palavra viva da poesia que circula feito ar nas entrelinhas do leitor.

Entre estrofes e versos, ritmo e métrica os caminhos da poeta se abrem sem norte e sul, “tornando-me assim uma vagabunda



/ no mundo dos sentimentos, / nessa viagem de sonho sem norte nem sul”. Não há direção a ser tomada, a poesia circula sem determinar direção, segue o fluxo contínuo do viajante que a carrega, segue os ventos que a sopram sem direção certa e sem barreiras. E ao sentir que o verso bateu em si, “procurando dentro de mim os desconhecidos / oceanos que me purificarão, / procurando dentro de mim a essência” tornará a *persona* literária a buscar no seu deserto particular as inquietações que o provocam, que estão escondidas no íntimo, para purificar a si e encher o outro de uma essência que vai de íntimo a íntimo, fazendo, assim, as peças da Samsara se moverem em direção ao encontro da poesia desconhecida pelo poeta, mas que se reescreve por suas mãos.

Irá matar sua sede de escrever poesia e deixar o verso florescer no deserto, “com a certeza de apenas servir a verdade / do que sou / nesta nova missão espiritual”, e então, com a missão finalizada, mais uma vez, retornará à Jaipur pela Samsara para aguardar uma outra possível volta. Seria agora como guerreira ou curandeira? Pergunta esta que apenas a *persona* literária pode responder diante das suas várias encarnações na poesia. E somente estas encanações poéticas podem revelar a *persona* que falará através das poesias, na intenção de descoberta de quem verdadeiramente é, uma vez que no processo de revelação desta *persona*, ela irá se apresentar no decorrer de cada poesia exibida para neste processo de apresentar-se, fortalecer os laços criados com o texto literário e com o seu instrumento de trabalho, facetas que tornam a poeta um conhecedor do jogo das palavras; uma guerreira sábia para a guerra das pontuações exigidas na poesia; e a curandeira ciente de sua responsabilidade diante dos diversos ciclos de orientação que a poesia junto a *persona* literária propõem.

SOB O RITMO DAS ÁGUAS: A METAMORFOSE DA VOZ POÉTICA

Em “Os teus erres” (SULTUANE, 2017, p. 41), o sentimentalismo saudosista toma espaço nos versos para falar de amor e saudade, sem pudor, sem vergonha, apenas a falta do sentir metaforizada na saudade trazida pela ausência. Saudade que é

transformada e eternizada pela poesia, e nesta, a persona literária de Sultuane encarna a persona da poeta, da mulher, e deixa no transparecer no papel não apenas o lirismo literário, mas o saudosismo que bate à porta e convida a mulher a chorar saudade, que chama a poeta a escrever as lembranças do sorriso, do rosto, e as memórias são traduzidas em versos. O título é sugestivo no segundo verso da poesia, em “os teus erres” se observamos a palavra “erres” ao ser pronunciada levantas as bochechas, e assim, a persona literária pode lembrar-se do sorriso e das bochechas redondas de sua dedicatória. Este feito sugere uma compressão maior do laço que existiu/existe entre ambas, e perpassa a distância e o tempo que as separa de um abraço; a memória que existe no presente é o aconchego que aquece o coração silencioso da voz, das palavras que a aqueciam e eram entendidas através do amor que tecia o laço que as unem no tempo e no espaço.

Os teus erres

Em memória de Sandra Sultuane

Hoje acordei e as saudades machucaram
lembrei-me do teu sorriso,
das tuas bochechas redondinhas,
de te ouvir chamar Soninha,
hoje senti saudades do volume do teu abraço,
do calor do teu aconchego,
dos teus erres carregados, do teu rato, do teu rei,
da candura da tua voz,
das tuas palavras, da tua simplicidade,
da forma como entendias
o meu amor silencioso por
hoje visito o meu coração para encontrar-te,
hoje visito-te dentro de mim,
e dói pensar que partiste tão cedo
deixando tantos sonhos vazios
hoje doeu novamente
sentir aquele silêncio que senti
quando te vi partir



hoje queria tanto
que me chamasses Soninha
minha irmã!!!
(SULTUANE, 2017, p. 41).

A poesia é estruturalmente formada por um desalinhamen-
to nos versos que oscilam entre a saudade da irmã e a descrição
da *persona* literária. Ela é dividida em 21 versos ligados pelo ad-
vérbio de tempo “hoje”, indicando a *persona* literária saudoso, e
pela preposição “de” e suas contrações, usadas como forma de
ligação dos versos e da *persona* literária com a irmã. Estas pre-
posições estabelecem uma relação de amor familiar e saudade
junto ao emprego dos verbos “lembrar”, “deixar” e “sentir”, tam-
bém organizados no início dos versos como forma de demarcar
as ações dos verbos em suas condições de estado e ação.

O saudosismo impresso nos versos poéticos leva-nos há uma
persona literária que fala em um desabafo apertado pela manhã
do “hoje” presente no íntimo. As saudades ferem a *persona* literá-
ria: “Hoje acordei e as saudades machucaram / lembrei-me do teu
sorriso, / das tuas bochechas redondinhas, / de te ouvir chamar
Soninha”. Este saudosismo denota a falta da presença física, das
expressões faciais, indicadas pelo possessivo “teu”, e pela forma
de tratamento no diminutivo, evidência da intimidade entre am-
bas. As lembranças do sorriso vêm acompanhadas pelo abraço e o
volume amoroso que este carrega, “hoje senti saudades do volume
do teu abraço, / do calor do teu aconchego, / da candura da tua
voz”. O toque físico, a energia do aconchego do abraço, diz cen-
tenas de palavras sem ouvir a voz e, por um deslize, ao ouvir, é
aquela voz que enche o coração da *persona* literária de paz.

Enquanto a saudade continua viva nas manhãs e machuca
a *persona* literária, esta visita a lembrança da simplicidade das
palavras e a humildade da alma da irmã para reviver os momen-
tos que escorrem sob face, entendidos pelo “amor e silencioso”
(SULTUANE, 2017, p. 41). Através dos versos “hoje visito o meu
coração para encontrar-te, / hoje visito-te dentro de mim” a *per-
sona* literária cobre-se com o manto da saudade, e visita as re-
cordações da mente e das fotografias para sentir a vida saudosa
ainda pulsante dentro de si. E em um encontro íntimo, abrem-se

as portas da poesia para falar dos “erres” soltos deixados pelas vozes no subconsciente da *persona* literária, que nunca deixará de ser pronunciados pela dor da saudade.

Nos versos “e dói pensar que partiste tão cedo / deixando tantos sonhos vazios”, a dor que a *persona* literária lamenta é a infinita, mas lamenta também uma possível partida precoce de uma vida para conquistar em sonhos. O verbo “deixar” na forma de gerúndio, colocado pela *persona* literária leva o leitor a entender que algo ficou parado, um sonho em andamento, e veio a estacionar pela partida.

Notamos ainda, na poesia, que há uma espécie de ajuste feito depois de finalizada, “hoje doeu novamente”, aqui a *persona* literária descreve como se houvesse lembrado de algo importante para deixar nos versos, ele faz essa retomada pelo advérbio de modo “novamente” e realiza o ajuste final após lembrar-se de outros momentos. Agora sem a presença física da irmã descreve “aquele silêncio que senti quando te vi partir” (SULTUANE, 2017, p. 41). Possivelmente, os versos seguintes não iriam compor a poesia pela dor da lembrança causada na *persona* literária, mas logo em seguida, por uma questão de coerência poética; a *persona* literária resolve voltar à poesia e reescrever a dor metaforizada em versos.

O silêncio agora perdura sem a voz, talvez algo ficou/foi silenciado e deveria ter sido dito, - “hoje queria tanto / que me chamasses Soninha / minha irmã!!!”. O sentimento de saudade pode oscilar entre a tristeza egoísta e a alegria de pensar a possibilidade de a ente querida estar bem. O verbo “chamar” no quarto verso remete às lembranças a partir de um pedido saudoso, por vezes sem retorno, junto ao do vigésimo verso na intenção de retorno à porta e chama a *persona* literária pelo nome, tais verbos perpassam as linhas cruzadas da poesia, para tornarem-se um desabafo em versos. Estas lembranças, agora poéticas, irão ser (re)visitadas com a sensação de amor e confirmação de um reencontro trazido pela roda Samsara. Ainda que possa doer, os “erres” que trazem a certeza de uma lembrança da *persona* literária continuar viva envolvem-na em um abraço aconchegante.

A poesia “Na Balança de Deus” (SULTUANE, 2017, p. 44) é dedicada ao poeta, jornalista e editor Fernando Leite Couto, que dedicou sua vida à divulgação da literatura moçambicana. Em



2013 com a morte da poeta, sua família criou a Fundação Fernando Leite Couto e, assim, o trabalho do editor segue promovendo a cultura e literatura moçambicana. Nessa poesia a *persona* literária consegue demonstrar toda sua sensibilidade diante das diversas forma de sentir e ver a poesia falar através de si. Essa *persona* reclama sua identidade nas raízes sanguíneas que pertence e grita à sua ancestralidade a direção que lhe falta. Reclama, como poeta, aos seus ancestrais que um dia fizeram a poesia e a prosa moçambicana surgir em seu território, o toque da alma que possa chegar até si como inspiração de poder enxergar através do tempo as vozes que ecoam por um momento, um sopro que se manifesta como oportunidade de fazer da poesia instrumento de fala de várias *personas*, que são lembradas através das dedicatórias de cada poesia escrita por Sultuane e levadas ao papel por sua *persona* literária e pelas as sugestões poéticas de uma poesia que reencarna em si. Esta é medida pela balança de Deus como produto poético, reclamando uma visão e entendimento dos ciclos da vida que surgem pela poesia de *Roda das Encanações* (2017).

Fases da lua

À Sónia Sultuane, com quem ainda não me cruzei.

Sou feita dessas fases da lua,
às vezes sou quarto minguante,
lua nova e outras lua cheia,
sou a repetição dos meus sonhos,
dos meus gostos dos meus gestos,
sou um pedido de palavras bonitas,
diz-me uma coisa bonita!!! diz-
me coisas bonitas!!!
mas mais que ouvir, quero sentir esse sentimento
que me enche a alma e me traz esse
sorriso de iluminar o mundo,
e apaga qualquer silêncio que em mim habite,
quero sentir esse borboletear,

e quando já não existirem as palavras bonitas,
ás confidencias genuínas que
fiquem as memórias
das tuas mãos a acariciarem a nuca
dos meus pensamentos.
Digo eu uma coisa!!!
és a memória, a estrela cadente
dos meus secretos desejos!!!
(SULTUANE, 2017, p. 54)

A *persona* literária vive a poesia em uma oscilação entre ser menina, mulher e poesia: “Sou feita dessas fases da lua, / às vezes sou quarto minguante, lua nova e outras lua cheia,”. Estas fases permeiam as obras que são construídas por versos. Essa oscilação vem de encontro com as fases da lua, que a cada dia se renova para aparecer aos seus admiradores. Mais uma vez, a *persona* literária deixa a voz da *persona* literária feminino falar pela poesia: “sou feita” (SULTUANE, 2017, p. 54). As fases da lua quebram o padrão estético do eu, que se apresenta como: quarto minguante, menina, quieta e tímida, como em *Sonhos* (2001), uma *persona* literária que pouco aparece, mas já ganha olhares para si; lua nova, mulher, decidida e reivindicadora do seu lugar, aparece durante o dia, mas não é notada, porque está escondida pelo manto da poesia, e por isso aproveita para reivindicar o amor, o ser e o prazer nos versos de *Imaginar o Poetizado* (2006); as outras, mostram o rosto, deixa a face descoberta para serem vistas e apontadas por todos, sua força eleva as águas do mar. Isso mostra a imponência dos dois astros, a lua e a *persona* literária, que é forte e amoroso, como em *No Colo da Lua* (2009). A mulher, como pode ser percebido através das obras anteriores, interfere nas ações do homem e deixa, na poesia, imponente e fortalecida, o natural místico que as envolve; místico este que se evidencia em *Roda das Encarnações* (2017) percorrendo religiões e os ciclos da vida em uma poesia reencarnado.

Repetindo os sonhos já colhidos na poesia, a *persona* literária declara: “sou a repetição dos meus sonhos / dos meus gostos dos meus gestos / sou um pedido de palavras bonitas”, e assim segue entre o gosto pelos versos e os gestos compartilhados com a poesia reencarnada, que vive a cada palavra deixada



na folha para repetir a reescrita a cada retorno. Este gesto garante que Samsara passará novamente, à espera da passageira poeta. O ritmo da poesia fica a cargo do verbo “ser”, que toma os versos como posse, demarcada pelo pronome possessivo “meus”. A voz poética fala para a Sônia Sultuane: “diz-me uma coisa bonita!!! Diz-me coisas bonitas!!! / mas mais que ouvir, quero sentir esse sentimento”. (SULTUANE, 2017, p. 54)

A *persona* literária faz, às vezes, da voz das mulheres, encarna a esposa que sofre nas mãos do marido e pede que este a trate com carinho. Mas para o homem, como afirma Hooks (2020, p. 118), “elementos de intimidade, cuidado e respeito eram sacrificados para que os homens pudessem ficar por cima” e o patriarcado, por gerações cultuado, continuasse impondo o poder. Dizendo palavras bonitas e, diante do coito, dizer palavras que despertem a libido, e pelas possibilidades de alcance das palavras, não apenas pela sinestesia do ouvir, mas do tato, o sentimento, as mãos tocando o corpo com desejo, e não apenas pelo desejo do corpo. E o sentir e ouvir seria a primeira demonstração de afeito que a mulher encarnada pela *persona* literária teria em relação ao prazer da mulher, em corpo, mas principalmente pelo coração afetado pelo poder que a cerca. O prazer do coração que “me enche a alma e me traz esse sorriso de iluminar o mundo, e apaga qualquer silêncio que em mim habite” (SULTUANE, 2017, p. 54) leva paz à *persona* literária. Ao falar, a mulher silenciada consegue gritar ao mundo a felicidade de sentir-se acarinhada e não precisar calar-se. A voz dessa mulher é a da *persona* literária ao fazer da poesia seu campo de batalha coletivo, uma guerreira só com a força de várias vozes.

Essa *persona* literária que enche a alma tomado pelo prazer das palavras bonitas que o rodeiam faz dos gestos vocabulares versos e estrofes de amor e resgate. O sentir-se cheio do espírito poético encarna o rapsodo grego a cantar para quebrar a tradição cultural, fruto do poder masculinizado, para que seus versos toquem os ouvidos silenciados e encham a alma de sorrisos apagando nestas o silêncio, abrindo espaço para poesia que lhe habitará e acordará a guerreira adormecida na alma da mulher. E ao acordar, a guerreira ajoelha-se diante do pai para, assim, declarar-se para ele: “Sou feita dessas fases da lua, / às vezes sou quarto minguante, lua nova e outras lua cheia,”. E agora, acorda-

da mais uma vez, desembarca da Samsara e volta “a repetição dos seus sonhos, / dos seus gostos dos seus gestos, / sou um pedido de palavras bonitas,” (estrofe 1, versos 3, 4 e 5 - *grifos nossos*).

Com as armas nas mãos a *persona* literária quer “sentir esse borboletear,” (SULTUANE, 2017, p. 54). A *persona* literária, a guerreira, renova a esperança e abre as portas da poesia para reencontrar-se com a escrivaniinha e os versos incompletos deixados outra-ra. A inspiração não lhe faltará, porque quando “já não existirem as palavras bonitas,” que saem da memória, “tuas mãos a acariciarem a nuca dos meus pensamentos. / Digo eu uma coisa!!! / és a memória, a estrela cadente dos meus secretos desejos!!!”. O desejo e memória se revelarão na poesia como confidências da vida da mulher e das mulheres, o olhar de quem entende e entrega-se à sinestesia da audição e ao tato para ouvir, e escrever, sensações sentidas, segredos indizíveis e gritos calados entre quatro paredes.

Quando estes forem para o papel, a missão da guerreira poeta será cumprida, e sua *persona* literária poderá deixar o rapsodo descansar da cantoria dos versos. E satisfeita por dizer os segredos secretos, a guerreira subirá à Samsara, aguardando mais uma vez que as fases da lua retornem à alma da mulher e a tragam novamente à vida fora do templo, e assim, a façam beber a água da fonte da vida terrena novamente, e neste passeio entre idas e vindas o que estas vozes reclamam é a palavra escrita em versos, é o entendimento das mensagens deixadas, entre a evolução do ser e saudade do outro, é a aspiração do sonho eterno marcado pelo encontro de si e as descobertas de planos novos, misturados com vidas que se juntam em uma só. É o bailar da ciranda da lua que sincronicamente faz o giro da vida acontecer entre si e seu parceiro, o sol, bailando em uma dança de uma só face, bailando e vendo seus contempladores irem e virem construindo através de seus passos, o dia e a noite, que estabelecem a relação de tempo entre os ciclos que ligam a *persona* e a poesia em uma só.

O FECHAMENTO DO CICLO

As poesias de Sultuane sugerem a liberdade da *persona* literária de poder expressar suas mais diversas emoções no texto poético. Se há a prisão, é apenas no momento de escrita, quando



a própria *persona* literária, escritor que reencarna na (re)escrita, não larga as folhas em branco enquanto os versos não se fixam.

Roda das Encarnações (2017) é ligada/embalada pela roda da Samsara, não representa uma prisão, mas sim, as várias possibilidades de libertação seja da forma materialista ou no texto poético, onde a *persona* literária sugere estar livre e vivo através das poesias reencarnadas que escreve e retorna para escrever. Por fim, o presente estudo, à luz da ótica da literatura, possibilitou adentrar no mundo construído por Sônia Sultuane e analisá-lo em sua complexidade, que conjuga o humano e a espiritual, o religioso e o profano.

Estudar a poesia da obra *Roda das Encarnações* (2017), de Sônia Sultuane, é poder adentrar em um universo espiritualizado cheio de encontros e desencontros entre a espiritualidade e as diversas vozes encarnadas pela *persona* literária no percurso dos versos. A obra nos abre as portas não somente para entender a poesia de Sultuane, mas para conhecer todo o universo poético criado pela poeta e a *persona* literária, que convidam o leitor a uma viagem pelos versos. Também nos são abertas as portas para os estudos da religião tradicional moçambicana e seu efeito místico sobre seu povo através dos seus ancestrais. Abrem-se ainda portas para entendermos a relação entre a literatura e a religiosidade que norteia a poesia de Sônia Sultuane que, sem apontar religião específica, transmite ao leitor possibilidades de se enxergar a vida a partir das nuances trazidas pelas vozes da poesia nos vários ciclos espirituais presentes em cada poesia.

REFERÊNCIAS

ALVES, Elizandra Fernandes; ALVES, Érica Fernandes. "Grito Negro": A Imagética Negra na Poesia de José Craveirinha. **Revistas de Letras**, v. 16, nº 18, 2014. Disponível em: <https://periodicos.utfrpr.edu.br/rl/article/view/2391>. Acesso em: 02 AGO 2021.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, Sons, Ritmos**. 2ª Edição. São Paulo: Editora Ática – Série Princípios, 1985.

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

NOA, Francisco. Posfácio. In: SULTUANE, Sónia. **Roda das Encarnações**. São Paulo: Editora Kapulana (Séries vozes da África), 2017.

SULTUANE, Sónia. **Sonhos**. Maputo, Associação dos Escritores Moçambicanos, 2001.

SULTUANE, Sónia. **Imaginar o Poetizado**. Maputo: Editora Ndjira, 2006.

SULTUANE, Sónia. **No Colo da Lua**. Maputo: publicação da autora, 2009.

SULTUANE, Sónia. **Roda das Encarnações**. São Paulo: Editora Kapulana (Séries vozes a África), 2017.

WHITE, Eduardo. "Poéticas". Prefácio. In: SULTUANE, Sónia. **Sonhos**. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, 2001.

A CONFLITUALIDADE HOMO/TRANS NO SENEGAL: RELAÇÕES DE GÊNERO, MASCULINIDADES E CORPO EM *KÉTALA*, DE FATOU DIOME

Rodrigo Nunes de Souza³
Vanessa Riambau Pinheiro⁴

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

No continente africano, as discrepâncias a respeito dos direitos LGBTQIA+ passam por questões peculiares, principalmente no que tange aos países que adotam a homo/transsexualidade como crime. Entre os que possuem essa medida em seus códigos penais, encontra-se o Senegal, país cuja religiosidade é marcada, em sua grande maioria, pela tradição muçulmana.

3 Mestre em Literatura e Interculturalidade (PPGLI/UEPB) e Doutorando em Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL/UEPB).

4 Professora Associada II da Universidade Federal da Paraíba, onde atua na graduação e na pós-graduação. Possui pós-doutorado em Estudos Africanos pela Universidade de Lisboa. Coordenadora do grupo GeÁfricas.

Percebe-se, dessa forma, que há uma conflitualidade sobre como os direitos da comunidade citada, já que se busca, muitas vezes através de lutas sociais, a reversão dessa criminalização, sendo a literatura uma forma de apresentar a problemática e questionar os porquês da restrição de não se permitir que pessoas cujas orientação sexual e identidade de gênero não são bem vistas em um país marcado pelos avanços nos campos tecnológicos e educacionais, a título de exemplos. Dito isto, o presente artigo enfatiza como a questão homo/trans é apresentada por Fatou Diome, escritora franco-senegalesa, em seu romance *Kétala* (2008), uma narrativa que problematiza e critica os arranjos sociais para que Makhou e Tamara, personagens centrais nesta discussão, tragam as situações que demarcam, respectivamente, a orientação sexual (Makhou) e a identidade de gênero (Tamara) em um país em que suas existências são vistas como crimes.

Cabe, aqui, um enfoque sobre o lugar da autora na discussão. Residente na França, Fatou Diome problematiza uma questão que particulariza seu país de origem e traz, para a cena literária, uma narrativa em que os personagens citados agem como uma forma de questionar seus lugares sociais no Senegal. Sendo assim, Diome assume um lugar de privilégio, visto que, atualmente, a autora é tida como uma das principais vozes da literatura produzida por mulheres em África. Além disso, assume-se como uma mulher cis heterossexual, revelando, assim, que utiliza desse lugar de privilégio para tratar de assuntos considerados delicados para a sociedade senegalesa, mesmo não pertencendo aos grupos em que suas personagens se encaixam.

Djamila Ribeiro destaca, em sua obra *Lugar de fala* (2019), as experiências de indivíduos que, ao enunciar suas posições acerca dos papéis que ocupam socialmente, resvalam as condições que podem permitir ou não que determinados grupos acessem lugares em que possam ser vistos com cidadania. Isso implica dizer que, em *Kétala* (2008), Fatou Diome, mesmo não trazendo a problemática homo/trans como foco de sua obra, compreende que o seu lugar social, diante de violências que atravessam esses grupos da comunidade LGBTQIA+, restringe oportunidades. Entre elas, o de ir e vir. O de ser quem se é.



Ao localizar-se nas relações de poder que determinados grupos se encontram, Fatou Diome, enquanto mulher cis heterossexual, como já mencionado, vive uma experiência distinta, mesmo que essa experiência também atravesse a homo/transfobia estrutural que faz parte da construção social do Senegal, como nos ambientes de lazer, de educação e em relação a outros espaços, como aqueles que permitem o acesso à saúde. Dessa forma, pensa-se que o lugar de fala da autora é essencial para que a discussão, a partir das personagens, possa ocorrer. Como destaca Ribeiro (2019, p. 64):

O falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas a poder existir. Pensamos em lugar de fala como refutar a historiografia tradicional e a hierarquização de saberes consequente da hierarquia social.

Quando falamos de direito à existência digna, à voz, estamos falando de locus social, de como esse lugar imposto dificulta a possibilidade de transcendência.

Evidencia-se, portanto, a importância de não esmiuçar a discussão trazida pela autora como algo essencialista, mas de uma mulher que, por conhecer a realidade do seu país, questiona o falar através de uma escrita de denúncia e de problematização do lugar que cidadãos, representados por Markhou e Tamara, ocupam nessa sociedade que os veem como “criminosos” por não se enquadrarem nas categorias sociais de gênero esperadas. Sendo assim, mesmo não sendo um homem gay ou uma mulher trans, não há um impedimento para que Fatou Diome discorra e apresente o lugar que pessoas LGBTQIA+ ocupam na sociedade senegalesa. Se destaca, cabe salientar, o quanto é importante ouvir e ler os verdadeiros representantes de tais grupos ou, no que se refere à escrita, um convite para que escrevam sobre suas realidades, assim como a autora.

Outro ponto a enfatizar é que, ainda Djamilia Ribeiro, “todo mundo tem um lugar de fala” (2019, p. 81). Pensando dessa forma, destaca-se que o “dever de ser” sucumbe em processos que,

dependendo do status social, podem os colocar em grupos considerados subalternos, o que se inter-relaciona ao se unir as categorias que a autora e personagens se encontram. Ou seja: enquanto mulher cis heterossexual, a autora ocupa determinado espaço, o que não implica dizer que ela não viva violências que atravessam seu corpo. Makhou, enquanto um homem gay, resvala em outro patamar de violência e, por fim, Tamara, como uma mulher transexual, é atingida por outras violências. Não há uma hierarquização de poder, mas as violências, de certa forma, acabam se cruzando em algum momento da posição social que ocupam.

Ao apontar a relação da autora com as temáticas do seguinte artigo, pensa-se que lugar de fala, aqui, é visto como uma forma de romper com o silêncio imposto a grupos em que suas existências são colocadas como indevidas socialmente. Instituído aos subalternos, esse silêncio precisa atingir um nível em que hierarquias sejam destituídas e que os discursos, muitas vezes violentos, não sejam reproduzidos à exaustão, o que contribui para a restrição de direitos e alimentam as opressões do que é consolidado como crime. Logo, se evidencia que, ao usar seu lugar de fala, já que o possui, Fatou Diome reivindica a humanidade de quem não emite, por razões institucionalizadas, a voz que foi silenciada.

Ao longo do texto, apresenta-se como, em África, dar-se o debate sobre gênero e os meios de pelos quais a conflitualidade homo/trans ocorre, dado que o debate ainda se apresenta de forma tímida no continente. Buscou-se privilegiar pesquisadores e pesquisadoras que se debruçam sobre o debate de gênero no continente africano, bem como a ideia de uma “África Queer” – evidenciando o que já se produziu sobre a questão LGBTQIA+ e as conflitualidades que surgem. Também se traz a violência que demarca os marcadores sociais que afetam a realidade de homens gays, como Makhou, e sua relação com a masculinidade. Outro ponto a se destacar, por fim, é a identidade trans que Tamara representa, assumindo, conforme Louro (2020), um “corpo estranho”, no país em que seu corpo apresenta marcas, inclusive as dos que tem poder sobre ele.

Ancora-se esse estudo na perspectiva dos estudos de gênero, principalmente no que se trata da questão em África – ainda pouco explorada em contexto brasileiro.



POR UMA ÁFRICA QUEER: O DEBATE SOBRE GÊNERO E A HOMO/TRANSFOBIA NO SENEGAL

Kétala é o segundo romance de Fatou Diome, escritora que despontou no cenário literário ao trazer questões em torno da diáspora e do racismo. Publicado em 2006, esse romance se destaca por apresentar a história de Mémoria, protagonista da história, já falecida, a partir dos relatos de seus objetos, utensílios e móveis. Sob esses pontos de vista, se conhece, além da trajetória da personagem principal, outras questões que envolvem o Senegal e que são o foco neste estudo: a questão homo/transsexual que se direciona outros dois personagens e que estão diretamente ligados à Mémoria: Makhou, marido desta, e Tamara, melhor amiga da protagonista.

Traduzido para o português em 2008¹, são esses pertences que, antes que ocorra o *kétala*, tradição muçulmana que titula a obra, decidem se reunir, em uma espécie de assembleia, para passar a limpo a vida de sua dona, pois há o temor de que uma verdadeira despedida não ocorra. Essa tradição se caracteriza como uma espécie de partilha e, temendo que isso aconteça o mais rápido possível, esses objetos, utensílios e móveis decidem dialogar para que a memória de sua dona seja preservada. Como se observa no fragmento abaixo, dita pelo Máscara, um dos responsáveis pela reunião (DIOME, 2008, p. 21):

Penso que partilhamos todos aqui da mesma revolta. É preciso agora reflectir, juntos, num meio de impedir os humanos de pôr o seu plano em execução. Dispersarem-nos, a nós, as testemunhas da história de Mémoria, é eliminar os vestígios dessa maravilhosa mulher, visto que ela não ter deixado filhos. Cabe-nos a nós salvar a sua memória. Resta saber como...?

É nesta reunião em prol da memória de sua dona que esses pertences decidem revelar as alegrias e as angústias de Mémoria, inclusive o que ela passa a sentir quando descobre que seu

marido e sua melhor amiga se envolvem, trazendo, dessa forma, a discussão sobre a realidade de pessoas LGBTQIA+ no Senegal. Não há uma espécie de julgamento, mas, sim, de compreensão dos lugares que ocupam nesse país em que suas existências são criminalizadas e silenciadas em ambientes cujas presenças, na maioria das vezes, não é mencionada, falada ou discutida. Entra, aqui, a importância de uma obra em que esses temas são colocados, ao longo da narrativa, e exploradas para se ter uma visão sobre os motivos que levaram Makhou a aceitar se casar com Mémoria, por exemplo.

Para se entender como o debate sobre gênero ocorre em África, é preciso traçar uma ideia dos padrões considerados “aceitáveis”, dado que, no continente, a questão LGBTQIA+ é, por lei, criminalizada. Há um padrão que não determina uma forma fixa nos arranjos sociais, como se observa nas discussões e movimentos que buscam reverter a realidade de grupos que fogem da dicotomia homem e mulher, como se observa nas manifestações em países como Quênia, Uganda, Egito, entre outros. Portanto, gênero é visto como uma estrutura social que, em contexto africano, particulariza a realidade, como no caso desse artigo, de homens gays e mulheres trans.

Reconhecer que, no continente africano, há países que buscam abrir o debate sobre a criminalização da homo/transsexualidade, é um início para que se discuta outras questões importantes, como os casamentos arranjados, a masculinidade, as violências e os enganos que ocorrem, por exemplo, em homens que são “confundidos com gays” por não apresentarem uma leitura de como deveria ser um “comportamento de homem”. Ao se criminalizar tais situações, legalmente ou não, percebe-se a complexidade de se debater gênero em relação à África porque, muitas vezes, o que é apresentado não é discutido, passa por uma inviabilidade que muitos países não permitem sequer uma abertura para que o assunto seja falado. Como apontam Connel e Pearse (2015, p. 84):

As dinâmicas de gênero operam em muitas esferas que não são tipicamente rotuladas como questões de gênero, como o ambientalismo ou a guerra. Ao



falarmos sobre gênero, não estamos falando apenas de simples diferenças ou categorias fixadas. Estamos falando de relações, fronteiras, práticas, identidades e imagens ativamente criadas em processos sociais. Elas passam a existir em circunstâncias históricas particulares, moldam a vida das pessoas de maneira profunda e frequentemente contraditória e estão sujeitas a mudanças e lutas históricas.

Apesar das autoras reconhecerem que mudanças surgiram, a estrutura binária de masculino/feminino ainda constitui uma forma exclusiva de aceitação, como se observa nos países africanos em que a questão LGBTQIA+ é criminalizada. Dessa forma, essa estrutura binária é reconhecida, mas são as violências em torno do feminino que acabam sendo o fio para que outras surjam, como no caso da homofobia: homens, ao serem atacados por discursos marcados pela violência verbal, são utilizados termos que se relacionam ao universo feminino, contribuindo, assim, para tornar “equivoca a noção singular de identidade” (BUTLER, 2019, p. 22).

Indo de encontro às ideias postuladas por Connel e Pearse (2015), Judith Butler, em *Problemas de gênero*, destaca que esse fator é construído culturalmente e, como consequência, faz surgir resultados que nem estão diretamente relacionados ao sexo, muito menos a uma fixidez do sexo. Dessa forma, a pesquisadora ressaltar que há uma distinção entre sexo e gênero, pois, ainda de acordo com Butler, há uma “descontinuidade radical entre os corpos sexuados e gêneros culturalmente construídos” (2019, p. 26). Percebe-se, portanto, que não há um porquê, em específico, para se supor que as estruturas de gênero devam permanecer em um modelo binário. Contudo, em muitos países do continente africano, esse debate não é posto, já que, neles, deve-se respeitar a estrutura binária, colocada por Cannel, Pearse e Butler em seus estudos, como é o caso do Senegal.

No país, marcado por uma população de 95% de muçulmanos, há uma desaprovação popular e contínua da homossexualidade. Esse fator, de acordo com Mouhamadou Tidiane Kassé (2020), é baseado em crenças religiosas e, também, em estruturas sociais que pregam a moral a grupos que não seguem

as estruturas binárias expostas acima. Ainda de acordo com o pesquisador, a homossexualidade é criminalizada e carrega penalidades que vão a cinco anos de prisão ou pagamento de multas. Essa forma de criminalização é “tacitamente tolerada no Senegal” (KASSÉ, 2020, p. 65), fazendo com que se aplique o artigo 319, de 1962, presente no código penal do país, em poucas oportunidades, já que muitos homens, principalmente, não expõem sua orientação sexual de modo transparente.

Ainda de acordo com Kassé, antes da instituição da homossexualidade como crime, muitos homens viviam livremente e se tinha uma abertura para viver sua sexualidade. Não havia uma restrição ou uma forma mais severa de silenciamento. Segundo o pesquisador, esses homens serviam às damas, se tornavam altas estrelas em Dakar, capital senegalesa, além de suas presenças serem vistas como uma forma de sofisticação nas celebrações familiares. Em contrapartida, nota-se, aqui, uma forma de estereotipar esses homens, ao relegarem-nos a figuras que estivessem “nos círculos políticos, onde sua capacidade de mobilizar e entreter membros da comunidade reforçava as habilidades como mulheres nessas áreas” (KASSÉ, 2020, p. 66). É esse debate em torno da homofobia, através de Mahkou, que se destaca no tópico a seguir.

MASCULINIDADES E VIOLÊNCIA: DESMACARANDO MARCADORES SOCIAIS

Com o crescente casos de homofobia no Senegal, de acordo com Kassé (2020), faz-se importante destacar que, mesmo com a criminalização, é mister observar que, em relação aos homossexuais, ainda há pouca informação sobre como se dá, socialmente, as angústias que, muitas vezes, faz parte do cotidiano desses homens. É essencial perceber que, nesses casos, deve-se problematizar a perspectiva de uma história única apresentada, como nos exemplos trazidos por Mouhamadou Tidiane Kassé, em seu texto sobre a homofobia em contexto senegalês.



Como aponta Chimamanda Ngozi Adichie, em seu texto *O perigo de uma história única*, essa história está relacionada ao poder, o que ocasiona, em partes, a solidificação de narrativas que acabam por se enraizar no imaginário social. Mesmo diante de casos em que a homofobia ocorre, há de se constatar que, diante do silenciamento, há grupos que tendem a lutar pela ideia de ser livre, fazendo com que essa perspectiva não seja muito conhecida devido aos pressupostos de como essas histórias são “contadas, quem as conta, quando são contadas e quantas são contadas depende muito do poder” (ADICHIE, 2019, p. 23).

Como destacado, Makhou é um personagem gay, cujo casamento com Mémoria se dá a fim de se encaixar em um modelo binário de matrimônio (homem-mulher) e uma saída encontrada para ocultar sua homossexualidade. Arranjado principalmente pelos pais de Makhou, esse casamento, após a celebração, não pôde ser consumado, já que o personagem rejeita a noite de núpcias com Mémoria. É o Canapé quem revela como de davam as noites em que ambos, já casados, não consumiam o ato sexual:

Recém-casada, ela teria podido transformar os seus dias inteiros num quadrado branco, mas Makhou não tinha pressa de o desenhar. Ele insistia nas suas saídas nocturnas, voltava tarde e encontrava sua pobre esposa, amorfa, atirada para o fundo da cama, derrubada pelo sono e pelo desespero. Ele esgueirava-se docemente para debaixo das cobertas, sem se despir. De fora, o leito deles, oferecido pela mãe de Makhou, parecia concebido para embalar as primeiras núpcias, uma cama de casal, tão vasta como uma arena, que deveria ter-se às suaves lutas; mas não havia nada disso: eles dormiam nela sem se tocarem separados pela frieza de Makhou, uma parede tão resistente como os muros da Varsóvia. (DIOME, 2008, p. 82-83)

Pelo fragmento, percebe-se que, mesmo com o casamento arranjado pelos seus pais, Makhou não apresenta um comportamento esperado de um esposo, já que reluta em manter intimidade com Mémoria. Isso revela o que Vagner Matias do Prado destaca em seu estudo sobre como se concebe os discursos em torno do

que é esperado de um homem. Para ele, há um sistema social que impõe regimes que se escoram na verdade e demarca, através de uma base ligada ao binarismo, “princípios elencados de forma arbitrária como ‘universais’ para a produção de estéticas de sobrevivência” (PRADO, 2020, p. 248). Nota-se, então, que Makhou acaba se encaixando em um sistema estrutural que o coloca como um “sobrevivente” das penalidades impostas pelo país.

Diante do exposto, a recusa de Makhou vai muito além de uma ideia de que, por não sentir atração por mulheres, age com frieza por um mero contexto de que não há uma preocupação com o seu lugar na sociedade. Contrariando a perspectiva de uma história única sobre as formas encontradas por homens gays de buscarem uma forma de falar dentro do espaço que habita, é notável que há meios de insurgir um ativismo africano, desconstruindo a ideia de que, no continente, essa percepção não ocorre, tornado essa história única uma forma de contar “sobre a relação da sociedade civil africana com o movimento LGBTI no continente” (NDASHE, 2018, p. 79-80).

Isso é percebido quando o Colar de Pérolas presencia o momento em que Makhou revela à Mémoire sua orientação sexual. Há, também, uma crítica por parte do personagem, evidenciando, de forma irônica, como ambos são vítimas dos discursos e da história única que se consolidou sobre o que é “ser homem”. Como se observa no fragmento abaixo (DIOME, 2008, p. 88):

Eu estava essa noite no pescoço de Mémoire; o sopro descontínuo de Makhou roçava em mim; ouvi tudo, frase por frase. Ele era realmente sincero, quando sussurrava: “Eu nunca te quis fazer mal, Mémoire, podes acreditar em mim. Mesmo se eu nunca te toquei, eu gosto muito de ti: tu és bela, inteligente e tão doce. Tu és o meu ideal feminino, quero dizer, se eu fosse uma mulher, adoraria ser tua réplica exacta. Nunca quis te fazer sofrer, mas tu és a infeliz vítima de uma situação que nos ultrapassa os dois.

Há um perigo, de fato, nessas histórias que acabam por se tornar uma referência única na sociedade. Ao impor uma “solução rápida”, como aponta Sibongile Ndashe, em seu texto sobre



como a história única da homofobia em África corrobora a perspectiva de perigo para a comunidade LGBTQIA+, isso se torna um enfraquecimento para que leis, como as do Senegal, sejam revistas e coopte indivíduos de assumirem outro modelo de vida, fugindo das estruturas binárias impostas socialmente. Para a pesquisadora, mesmo que haja uma “boa intenção”, como não fazer sofrer ou não presenciar o sofrimento de alguém querido, há situações que, frequentemente, colaboram para a não compreensão das dinâmicas de ativistas que visam lutar por uma sociedade mais justa e igualitária.

A ideia de masculinidade faz surgir vários mitos sobre como um homem deve se portar na sociedade, sendo repassados de geração em geração, tornando-se “verdades absolutas”. No caso de Makhou, essa perspectiva é tratada por seu pai, que deseja ver seu filho assumindo um posto de provedor de família e respeitando as construções familiares pautadas socialmente. Ao perceber que seu filho não corresponderia ao seu “rito de passagem”, o personagem acaba escancarando “cada vez mais como a sociedade nega uma parte dela mesma, baixa a cortina de ferro da hipocrisia diante de seus próprios olhos” (DIOME, 2008, p. 102). Essa hipocrisia revela que, como pontua JJ Bola (2020), há uma exigência para que se “seja homem”, não admitindo outros comportamentos que não estejam diretamente ligados à virilidade, por exemplo.

Para o autor congolês, ao se exigir um modelo de masculinidade, acaba criando um “modelo de competição para a qual todos os machos estão tentando se classificar” (BOLA, 2020, p. 23), como se houvesse uma hierarquia que determinasse quem é homem “de verdade” ou não. Assim, ele prossegue destacando que essa ideia de ser “homem de verdade” está relacionada ao pensamento patriarcal, reforçando a expectativa de que, como homens, deve-se agir e pensar apenas para se tornar o chefe de família que ordena e, muitas vezes, é totalmente ausente de obrigações domésticas – aquele que seguir essas obrigações, corre o risco de ser rotulado como “mulherzinha” ou qualquer outro termo homofóbico.

Desse modo, as masculinidades esperadas de Makhou, seja por sua família, esposa ou sociedade, acarreta em limites no debate sobre como as pessoas costumam focar em relação

aos relacionamentos desejados por parte dos homens. Mesmo que não tenha a intenção, a posição de Mémoria, como esposa, acaba sendo vítima e reprodutora de um discurso que violenta a existência de homens como Makhou. Ao apresentar, em sua obra, um personagem como o esposo de Mémoria, Fatou Diome corrobora a ideia defendida por JJ Bola: a de que não se deve apenas apresentar a história única da violência sofrida por muitos como Makhou, mas, sim, “normalizarmos o amor entre os homens como uma maneira de combater a violência masculina” (BOLA, 2020, p. 117). E uma forma, também, de normalizar e se combater a homofobia em um país que silencia a existência de homens como o personagem.

O “CORPO ESTRANHO” DE TAMARA: MARCOS DO CORPO, MARCAS DE PODER

Ao se pensar em uma hierarquia baseada no gênero, há de se destacar como o fundamentalismo religioso age para que outras manifestações de identidade possam quebrar a invisibilidade imposta, em certa medida, por grupos que, com seus discursos, acabam contribuindo para aquilo que o código penal senegalês prescreve: a punição contra membros da comunidade LGBTQIA+, dando destaque aos grupos transexuais.

De acordo com Lyn Ossome (2018), há fenômenos, em África, que contribuem para que um ativismo mais forte ocorra no continente. Deste modo, há um fortalecimento que incentiva movimentos que se centralizam em conscientizar a população sobre a criminalização da identidade de gênero e da já discutida orientação sexual. Fenômenos neocoloniais capitalistas e o racismo são citados como fatores que causam impacto e, mais recentemente, a discussão sobre a rigidez das penalizações de pessoas que compõem o público homo/trans. Assim, em *Kétala*, há uma preocupação em se compreender as razões pelas quais a identidade de Tamara não pode ser vista como “clandestina”, como aponta o Máscara, ao questionar sobre o passado da personagem:



– Diz-nos, minha querida Coumba Djiguène – interveio o Máscara –, esta Tamara era na verdade uma mulher ou um...?

– Um homem, era realmente um homem, ao menos de nascença. Bem, pois, vou ser mais precisa, nos nossos dias não basta ser ter nascido homem para viver como tal. Sim, agora pode-se escolher, o sexo deixou de ser uma fatalidade! Evidentemente que se pode escolher. A Tamara fez isso, visto ao início ser um rapaz. (DIOME, 2008, p. 95)

Ao descrever quem foi Tamara antes da transição, a Coumba Djiguène, uma espécie de estátua, a personagem relata que, em se tratando da melhor amiga de Memória, esta pôde assumir a sua identidade de acordo com o seu desejo de ser o que é. A estranheza que os outros objetos, utensílios e móveis sentem, ao constatar o passado de Tamara, revela que o debate sobre identidades de gênero, em África, passa por uma discussão que Ossome (2018), em seu texto sobre os efeitos do ativismo LGBTQIA+, destaca que há estratégias para que se viabilize e se desconstrua mitos em torno da discriminação contra esse público. Traz-se, desse modo, a literatura como uma das estratégias para que se discuta a questão das pessoas trans no Senegal, já que, em textos como *Kétala*, tem-se uma “participação dos membros das comunidades LGBTI que são também parte das classes oprimidas e desfavorecidas” (OSSOME, 2018, p. 60).

Como já discutido, gênero é uma categoria vista como uma construção social, em que as diferenças entre homens e mulheres se localizam a partir das duas diferenças binárias. Diante disso, não se pode apenas abrir o debate levando em consideração os fatores biológicos, pois corre-se o risco de reduzir a noção de gênero a fatores tidos como naturais. Para Oyèrónke Oyewùmí (2022), as escassezes dos estudos sobre gênero em África resultam das localidades, instituições e períodos históricos, já que, em alguns países, as penalizações são mais severas e isso faz com que muitos estudiosos não se debrucem sobre o tema. Ainda de acordo com a pesquisadora, para se entender as questões sobre

gênero, é preciso partir da própria África para que haja um desenvolvimento de teorias válidas sobre o assunto e que se tenha visões a respeito de experiências que foram documentadas. Prossegue a autora, destacando (OYEWÙMÍ, 2022, p. 17):

Se as estruturas de gênero emergem histórias e contextos sociais particulares, devemos prestar atenção às maneiras contínuas pelas quais o gênero é feito e refeito nas interações cotidianas e pelas instituições. Nesse sentido, então, “gênero” é na verdade mais uma questão de identidades de gênero – um processo – de que algo inerente às relações sociais.

A identidade de gênero de Tamara é fio propulsor para que ela exponha a hipocrisia da sociedade senegalesa diante à comunidade LGBTQIA+. Outras mulheres acusam-na de não ser uma “mulher de verdade”, já que, como apontou Coumba Djiguène, “nasceu homem”, não sendo respeitada de acordo com a forma pela qual se identifica na atualidade. Tamara revela a hipocrisia dessa sociedade deixando claro que, apesar da transfobia que sofre, muitas dessas mulheres são casadas com homossexuais e não sabem, pois, no país, a questão é criminalizada. É essa mesma estátua quem revela como se deu a exposição dessa hipocrisia (DIOME, 2008, p. 92-93):

Assim, enquanto as suas companheiras se queixavam dos seus homens, sempre demasiado ausentes, Tamara disparava rindo: “As mãos que arregaçam as saias e desapertam os soutiens sabem também abrir braguilhas! Minhas caras amigas, algumas, entre vocês, podem ter casado com homossexuais bem mascarados! Não me voltem a dizer que não há disso no Senegal, que eu não acredito. Certamente, não nos cruzamos com o Oscar Wilde em pessoa nas nossas ruas, mas os seus adeptos andam por aí, bem escondidos. Onde? Mas debaixo de vossas saias, minhas senhoras!”

São essas revelações que fazem com que se perceba, na discussão, como o corpo de Tamara transparece marcas, visto



que, ao ironizar o casamento de suas colegas, a personagem questiona o modelo de um único sexo/gênero, questionando a estrutura binária que se consolidou socialmente. Para Louro (2020), há a prevalência de dois tipos de “sexo”, contudo esse modelo tem que ser entendido como algo articulado a mudanças que, se não colocadas, pouco contribuem para mudanças epistemológicas e políticas.

Dessa forma, o corpo de Tamara apresenta marcas de poder, destacado como uma forma de gênero que, por se apresentar fora dos modelos conhecidos, causa a estranheza e transforma-se em fatores históricos e culturais. Esse corpo, para o Relógio, por exemplo, é visto como aquele que causa uma espécie de “clandestinidade”, como se Tamara estivesse usurpando um corpo feminino ao se envolver com Makhou. Ao ser rebatido pela Coumba Djiguène, “digamos antes discretas, é mais acertado” (DIOME, 2008, p. 101), percebe-se como a construção das identidades de gênero em África, mais especificamente no Senegal, passa por violências que vão desde as marcas visíveis até à linguagem que se utiliza para se referir a esses corpos.

Assim, o debate sobre corpo, de acordo com Louro (2020), não é aquele que não passe por um dito e feito na construção cultural sobre gênero. Descreve-se, se nomeia e se faz através da linguagem, insurgindo-se, assim, através de dispositivos que marcam e demarcam o espaço em que esses corpos podem ser encontrados. Pode-se empreender que esses dispositivos são identificações que permitem trazer uma reflexão sobre o que é aceito ou negado sobre as identidades de gênero (BENTO, 2017, p. 201). Ao negar a forma que uma pessoa trans se identifica, como se pôde ver a partir de Tamara, causa repulsa no outro, marcando, desse modo, seu corpo como um modelo que não faz parte das estruturas idealizadas e aceitas socialmente. Como aponta Berenice Bento (2017), deve-se romper com as dimensões simbólicas no que diz respeito aos corpos de transexuais, pois, só assim, existe o “reconhecimento de características que são partilhadas com outros grupos ou pessoas” (p. 201). Com Tamara, Fatou Diome apresenta como o processo de se revelar as identidades de gênero são organizadas e, para que isso se desconstrua, faz necessário abranger o debate para muito além das construções sociais e dos códigos penais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para além das histórias conhecidas sobre a questão LGB-TQIAP+ em África, é preciso que se conheça e desmitifique o perigo que se pode encontrar em apenas uma versão dos fatos, como os apresentados nesse estudo. A questão da homo/transfobia, no Senegal, possui contornos para além da criminalização da homofobia no país. Por isso, se faz importante conhecer e aprofundar as questões em torno da homossexualidade e da transexualidade em contexto senegalês, como apresenta Fatou Diome em *Kétala*.

No romance, encontra-se presente discussões pertinentes sobre o lugar da autora, uma mulher cis heterossexual, como uma voz no que diz respeito aos homens cis gays e mulheres trans, representadas pelos personagens Makhou e Tamara. Ao trazer esses pontos para um romance que se mostra ousado, Fatou Diome corrobora a ideia, levantada por Djamila Ribeiro, de que todos têm um lugar de fala. É desse espaço, de certo privilégio, que a autora trata de temas espinhosos na sociedade senegalesa, se utilizando, contudo, de recursos apropriados para trazer essas e outras questões, como suscitar debates a partir das vozes dos objetos, móveis e utensílios da personagem principal, de um narrador em 3^a. pessoa e de um contexto diaspórico. Fatores esses que, quiçá, são decisivos para se construir e publicar o romance.

Outro ponto que merece destaque está, como já citado, em trazer personagens que representam as tidas “minorias” sociais. Tamara, enquanto mulher transexual, engloba a representação da transfobia no Senegal, fazendo com que se conheça a realidade do país, de exclusão e de incompreensão, muitas vezes, promovidas por falta de um conhecimento mais apurado sobre a questão. De modo semelhante, Makhou representa como os homens gays tendem a ocultar sua sexualidade para não sofrerem com as represálias da proibição de “ser livre” em um espaço marcadamente homofóbico. Ao viver em um casamento de aparência, revelando sua homossexualidade posteriormente, vê-se que o personagem apresenta uma discussão pertinente sobre como a sociedade senegalesa incute a opressão ao públi-

co LGBTQIA+, fazendo com que este recorra a arranjos para que, assim, se consiga viver “pacificamente” no país.

Dessa forma, nesse estudo, enfocou-se como Fatou Diome proporciona uma visão panorâmica sobre como funciona um país que criminaliza, principalmente, a homossexualidade, punindo aqueles que, direta ou indiretamente, revelam(-se) para a homo/transfobia como pessoas dispostas a mudar a realidade da sociedade em que habitam. Ao problematizar esse espaço, se tem um “kétala para além da tradição”. Afinal, mesmo quando “uma pessoa morre, ninguém cuida dos seus móveis” (DIOME, 2008, p. 272), há se preocupar com aqueles/as que resistem ao que se criminaliza por (não) ser o que, de fato, se é.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. Tradução de Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

BENTO, Berenice. **A reinvenção do corpo**: sexualidade e gênero na experiência transexual. 3ª. edição. Salvador: Devires, 2017.

BOLA, JJ. **Seja homem**: a masculinidade desmascarada. Tradução de Rafael Spuldar. Porto Alegre: Dublinense: 2020.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. 18ª. edição. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

CONNEL, Raewyn; PEARSE, Rebeca. **Gênero**: uma perspectiva global. Compreendendo o gênero – da esfera pessoal à política – no mundo contemporâneo. Tradução e revisão técnica de Marília Moschkovich. São Paulo: nVersos, 2015.

DIOME, Fatou. **Kétala**. Tradução do original francês por Rita Bueno Maia. Lisboa: Europress, 2008.

LOURO, Guacira Lopes. Marcas do corpo, marcas de poder. In: **Um corpo estranho**: ensaios sobre sexualidade e teoria queer. 3ª. edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. p. 69-82.

KASSÉ, Mouhamadou Tidiane. A crescente violência homofóbica no Senegal. Tradução de João Bosco da Fonseca, Izzie Madalena Santos Amancio e Catarina Rea. In: **Traduzindo a África Queer II**: figuras da dissidência sexual e de gênero em contextos africanos. REA, Catarina; FONSECA, João Bosco Soares da; SILVA, Ana Catarina Benfica Barbosa (orgs). Salvador: Devires, 2020. p. 65-78.

NDASHE, Sibongile. A história única: a homofobia africana é perigosa para o ativismo LGBTI. Tradução de Catarina Rea e Izzie Madalena Santos Amancio. In: **Traduzindo a África Queer**. REA, Catarina; PARADIS, Clarissa Goulart; AMANCIO, Izzie Madalena Santos (orgs). Salvador: Devires, 2028. p. 78-88.

OSSOME, Lyn. Discursos pós-coloniais do ativismo queer e de classe na África. Tradução de Catarina Rea. In: **Traduzindo a África Queer**. REA, Catarina; PARADIS, Clarissa Goulart; AMANCIO, Izzie Madalena Santos (orgs). Salvador: Devires, 2028. p. 57-73.

OYEWÚMÍ, Oyèrónké. Identidades de gênero (introdução). Tradução de Wanessa Yano. In: **Epistemologias de gênero em África**: tradições, espaços, instituições sociais e identidades de gênero. São Paulo: Ananse, 2022. p. 16-24.

PRADO, Vagner Matias do. Homofobia(s), construção de si e existências frente aos regimes necropolíticos. In: **Queer(i)zando currículos e educação**: narrativas do encontro. RODRIGUES, Alexandro; CAETANO, Márcio; SOARES, Maria da Conceição Silva (orgs). Salvador: Devires, 2020. p. 248-262.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de Fala**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

RESISTÊNCIAS EM DIAS QUENTES:

REDEMOINHOS NOS SERTÕES DE JARID ARRAES

Ana Cláudia Félix Gualberto⁵

A palavra não dita, não escrita, não lida, a palavra silenciada possuiu uma força avassaladora pois traz em si uma presença ausente. Quando a palavra não cumpre seu papel de comunicar, pode causar abismos e sequelas profundas. Signos, significantes e significados, vão moldando as nossas formas de ser no mundo. Quando há qualquer empecilho para que a linguagem flua, uma ruptura se instaura, cria-se uma fissura para que a resistência se instale.

O romance do Nordeste foi o grande protagonista da produção literária dos anos 30 do século XX no Brasil. Esse período, denominado pela historiografia literária brasileira como Regionalismo, serviu de palco para a nova geração de ficcionistas nordestinos, tais como José Lins do Rego, José Américo de Almeida, Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos, culminando na edição de “Grande sertão veredas” (1945), do mineiro João Guimarães Rosa.

Nas primeiras décadas do século XXI, houve um considerável interesse do mercado editorial brasileiro e, conseqüentemente, da literatura contemporânea pelos diversos “sertões brasis” e suas especificidades. Autoras e autores que abordam a temática dos sertões ou que escrevem nesses espaços geo-políticos-culturais, a

5 Professora Associada II na Universidade Federal da Paraíba, onde atua na graduação e na pós-graduação. Coordenadora do grupo de pesquisa Feminismos, Literaturas, Sertanidades (FaLaS): a (i)mobilidade dos corpos nas margens.

exemplo de Jarid Arraes, Stênio Gardel, Socorro Acioli, Itamar Vieira Júnior, dentre outras/os, começam a ocupar lugar de destaque nas prateleiras das grandes livrarias e nas lojas do comércio virtual.

Mas a que sertão estou me referindo? Esta questão gerou um incômodo e transformou-se no grupo de pesquisa FaLaS (Feminismos, Literaturas e Sertanidades: a (i)mobilidade dos corpos nas margens), que venho coordenando desde 2021, sobre a literatura produzida nos sertões do Nordeste no século XXI, analisando quais corpos protagonizam estes textos em prosa ou em verso. No cânone literário e no imaginário brasileiro, há uma certa idealização do que é sertão, do que é ser sertaneja/o, como se esta categoria fosse homogênea, não fosse atravessada por diferenças, interseccionalidades, como se houvesse apenas uma representação possível para este espaço, lugar, não-lugar, entre-lugar. Deste modo, como desconstruir esse imaginário de um único sertão que vem sendo elaborado desde a formação da literatura brasileira, por autores como: Cornélio Pires, Paulo Setúbal, Catulo da Paixão Cearense, Lúcio de Mendonça, Afonso Arinos de Melo Franco, Valdomiro Silveira, Hugo de Carvalho Ramos, Coelho Neto, José de Alencar, Franklin Távora, Domingos Olímpio, Rodolfo Teófilo, Manuel de Oliveira Paiva, João Simões Lopes Neto, Monteiro Lobato, Bernardo Guimarães, Martins Pena, Euclides da Cunha, Viriato Correia, Roquete Pinto, João Guimarães Rosa, Ariano Suassuna, José Lins do Rego, Raquel de Queiroz? No entanto, vale salientar que as obras de maior destaque são “Os sertões” de Euclides da Cunha e “Grandes sertões: veredas” de João Guimarães Rosa; digamos que são as principais responsáveis pela disseminação do significado de sertão no imaginário nacional. Mas de onde vem o conceito de sertão? De acordo com Janaína Amado, em “Região, Sertão, Nação”:

[...] desde o século XIV, os portugueses empregavam a palavra “sertão” ou “certão” para referir-se a áreas situadas dentro de Portugal, porém distantes de Lisboa. A partir do século XV, usaram-se também para nomear espaços vastos, interiores, situados dentro das possessões recém-conquistadas ou contíguos a elas, sobre os quais pouco ou nada sabiam. [...] “ser-

tão” ou “certão” seria corruptela de “desertão”, ou proviria do latim clássico *serere*, *sertanum* (trançado, entrelaçado, embrulhado), *desertum* (desertor, aquele que sai da fileira e da ordem) e *desertanum* (lugar desconhecido para onde foi o desertor). (AMADO, 1995, p. 147)

Assim sendo, quais veredas epistemológicas percorrer? Como desvelar os diversos lugares de enunciação, espaços identitários que transitam nos sertões diversos sem acionar os dispositivos coloniais? Quais ferramentas metodológicas poderiam ser usadas para compreender este(s) sertão(ões) desmembrados em tantos espaços geográficos, psíquicos, linguísticos, sociais, históricos, culturais, políticos? Como mapeá-los, pelas diferenças ou semelhanças, rupturas ou permanências? Como “desconfigurar” o imaginário que se constrói sobre um sertão nordestino brasileiro, ressaltando a importância de uma escrita que protagoniza a desconstrução de um discurso hegemônico, que, conforme Nelly Richard, centra-se no trabalho de “desconstrução-reconstrução do processo narrativo através da ruptura da sintaxe – em que o signo é arrebatado e consegue transgredir a clausura das significações monológicas” (RICHARD, 2002, p. 130)?

Seria este um percurso viável para violentar a estabilidade do universo referencial e, assim, desfigurar todo o pressuposto de verossimilhança dos mecanismos de personificação e identificação literário-regionalista? Observa-se, deste modo, a importância de trabalhar com a palavra para poder criar algo desestabilizante, a fim de provocar uma ruptura com uma tradição literária centrada no falocentrismo imperialista.

A (auto)representação dos/as sujeitos/as sertanejos/as, estigmatizados(as), silenciados/as e invisibilizados/as do livro de contos *Redemoinho em dias quentes* (2019) da escritora cearense, Jarid Arraes, é uma dessas narrativas do século XXI que rompem com o cânone literário regionalista.

Jarid Arraes (1991-) é natural de Juazeiro do Norte, Ceará, e já possui uma obra literária significativa e diversificada, transitando no cordel, com *Heroínas brasileiras negras em 15 cordéis* (2020), na poesia, com o *Um buraco com meu nome* (2021), e na prosa, com o livro de contos *Redemoinho em dia*

quente (2019), com os romances *As lendas de Dandara* (2022) e *Corpos desfeitos* (2022). As narrativas da escritora cearense estão ambientadas no interior do Ceará, nas cidades de Juazeiro do Norte, Crato, Barbalha e Limoeiro do Norte.

O lugar geográfico ou social identificado como sertão acompanha este caminho que recebe ora uma avaliação positiva, ora negativa. As definições de sertão fazem referência a traços geográficos, demográficos e culturais: região agreste, semi-árida, longe do litoral, distante de povoações ou de terras cultivadas, pouco povoada e onde predominam tradições e costumes antigos. Lugar inóspito, desconhecido, que proporciona uma vida difícil, mas habitado por pessoas fortes. A força de seu habitante aparece relacionada à capacidade de interagir com a natureza múltipla. O cabra – o cangaceiro - aparece como a encarnação do herói sertanejo. Para além destes atributos, aparece no imaginário social a ideia de que não há um sertão mas muitos sertões e que o sertão pode e deve ser tomado como metáfora do Brasil. (OLIVEIRA, 1998, p. 196-197).

Além disso, é sabido que tanto o sertão quanto o sertanejo têm sido apresentados na literatura pelo viés do regionalismo, mas no início do século XX, o regionalismo se transforma em conto sertanejo, que trata o homem rural sob o ângulo do pitoresco, do jocoso e do sentimental.” (OLIVEIRA, 1998, p. 197)

Assim, o Regionalismo pode ser considerado como tecnologia de poder na literatura, o que é lido ou denominado como regionalista está à margem da literatura universal, é o pitoresco, é o exótico, é o diferente, é o Outro para que o Mesmo permaneça. Sobre Regionalismo, Antonio Candido faz a seguinte afirmação:

[...] tanto na crítica brasileira quanto na latino-americana, a palavra de ordem é “morte ao Regionalismo”, quanto ao presente, e menosprezo pelo que foi, quanto ao passado. Esta atitude é criticamente boa



se a tomarmos como um “basta!” à tirania do pitoresco, que vem a ser afinal de contas uma literatura de exportação e exotismo fácil. Mas é forçoso convir que, justamente porque a literatura desempenha funções na vida da sociedade, não depende apenas da opinião crítica que o Regionalismo exista ou deixe de existir. Ele existiu, existe e existirá enquanto houver condições como as do subdesenvolvimento, que forcem o escritor a focalizar como tema as culturas rústicas mais ou menos à margem da cultura urbana. (CANDIDO, 2002, p. 86-87)

Redemoinho em dia quente, o livro de contos de Jarid Araes, está dividido em duas partes, a primeira “Sala das Candeias”, com dezoito narrativas curtas, e a segunda, “Espada no Coração”, com doze contos.

Redemoinho, além de simbolizar uma evolução, devido ao seu movimento helicoidal, mas de uma evolução incontrolada pelos homens e dirigida por forças superiores. Pode haver a dupla significação de queda no redemoinho ou de redemoinho ascensional, de regressão irresistível ou de progresso acelerado. Mas caracteriza, pela sua violência, uma extraordinária intervenção no decurso das coisas. Nas tradições ameríndias, o redemoinho (ciclone, tromba, tornado, furacão) é concebido como uma conjuração dos três elementos (ar, fogo, água) contra a terra: uma revolta dos elementos. É uma libertinagem quase orbiástica das energias cósmicas. Simboliza o fim de um tempo e a promessa de um tempo novo. Depois da destruição, a terra infatigável reproduzirá outra coisa.

Já o título da primeira parte do livro *Redemoinho em dias quentes*, “Sala das Candeias”, pode se referir à Romaria das Candeias:

Uma multidão se reúne no largo da Capela do Socorro, onde está o túmulo do Padre Cícero. Após o sol se pôr, acontece a tradicional bênção das velas. Os devotos acendem suas velas ou lamparinas, vendidas aos montes no entorno da Capela. Em seguida, um cordão de luz toma as ruas de Juazeiro do Norte, entoando em uma só voz: “Bendita e louvada seja a luz que

mais alumeia. Valei-me meu padrinho Ciço e a Mãe de Deus das Candeias”. A procissão da luz, o momento mais bonito da Romaria de Nossa Senhora das Candeias, acontece no dia 2 de fevereiro, marcando o fim do chamado “Ciclo de Romarias”, que atrai milhares de pessoas, de setembro até fevereiro, à terra do Padre Cícero, Juazeiro do Norte. (RODRIGUES, 2020, p. 03)

“Espada no Coração” refere-se à Nossa Senhora das Dores, a padroeira de Juazeiro do Norte, que tem sete espadas transpassadas no coração:

É possível detectar na produção literária de Jarid Arraes uma desconstrução dos estereótipos sertanejos, as temáticas abordadas tendem a fugir do imaginário construído sobre o que é o sertão, o interior do Brasil, o urbano neste espaço, o qual difere da cidade situada na costa brasileira, em especial do litoral nordestino e que não seja uma colônia de pescadores. O que está em relevo é quem ocupa este espaço geo-sócio-político-cultural e como os corpos fantasmagóricos transitam nestes sertões.

“Boca do povo”, a quarta narrativa da primeira parte, foi o conto escolhido para embrenhar-se um pouco nos sertões da literatura de Jarid Arraes. A estrutura da narrativa remete a um dicionário local, ressignificando a língua portuguesa, ao mesmo tempo em que desconstrói a língua do colonizador e denuncia a colonialidade de poder, talvez exercendo uma prática decolonial. A narrativa vai se construindo de acordo com apresentação dos vocábulos e seus significados: bar/tia/cachaça e quenga.

tia

substantivo feminino

1. a manicure de minha mãe, que também é a melhor amiga dela desde que as duas eram pequenas, e que eu chamo de tia, porque minha mãe não tem irmã de sangue, não tem mãe, nem pai, nem família nenhuma, pelo que me disse.

2. mulher, que é melhor amiga de minha mãe, que dá aula de dança do ventre e gosta de beber cerveja, mas não gosta do bar que minha mãe frequenta. (ARRAES, 2019, p. 22)



No conto “Boca do povo”, um outro tipo de transgressão torna-se evidente, a ruptura com a tradição, quando a narradora vai atribuindo novos significados aos significantes: bar, tia, cachaça, quenga, conforme a sua experiência. Deste modo, a narradora personagem “sem nome” desestabiliza o léxico da língua portuguesa, a fim de reconquistar a palavra que havia sido confiscada pela autoridade literária da tradição canônica e, assim, dá vazão a uma escrita pautada na sua cultura, sem cores exóticas ou pitorescas, rompendo com o falocentrismo literário regionalista.

Ao refletir sobre a produção literária regionalista, baseio-me na crítica feminista decolonial e, assim, experimento um não-lugar, ou seja, não reconheço nossas tantas imagens sertanejas refletidas na maioria dos textos literários ambientados nos “brasis profundos” que comumente encontro transitando pelos Cursos de Letras. Encontrar a fissura, o reflexo da sertaneja que sou e da que não sou e assim reconhecer que a imagem que aparece refletida no espelho dá margem para outras leituras daquilo que não está, não é, do que falta, do que é lacuna, pode ser uma saída.

Reconheço, entretanto, que desprendo um esforço inútil, pois, embora reivindique uma outra representação dos sertões no texto literário, não é o refletido no espelho que irá fazer com que eu sinta o *prazer do texto*, mas, sim, a fragmentação deste reflexo, a fenda exposta, a fissura, através das quais posso vislumbrar uma outra forma de representatividade do sertão no discurso literário e, deste modo, no discurso histórico, até então permeado por uma ideologia pautada na colonização.

Neste sentido, este não-lugar do sujeito sertaneja/o na literatura contribui para uma leitura de resistência. É importante desenvolver uma linguagem que esteja dissociada do estereótipo e que possa promover a visibilidade das minorias que ocupam estes espaços, de forma politizada, cuja representação, na maioria das vezes, ocorre de maneira equivocada ou, simplesmente, não existe.

Assim, a literatura, geralmente, ratifica este lugar de enunciação hegemônica quando reproduz estereótipos de sertanejas/os predestinadas/os a assumir os papéis regrados conforme

uma estrutura social centrada no regionalismo – cangaceiro, ca-bra-macho, agricultor, dona-de-casa, subserviente, subalterno... Assim, ao transgredir estas representações, estas personagens que habitam os textos literários regionalistas são punidas e têm, comumente, além da miséria e da fome, a morte ou a loucura como destino. Mas, por onde andam as personagens sertanejas que leem, escrevem e trabalham, quer seja no espaço privado ou no público? Ainda estão encarceradas nas páginas em branco da autoria masculina regionalista? Podem ser consideradas, atualmente, figuras comuns nos textos escritos por mulheres e homens sertanejos provenientes das margens?

Vale salientar que as personagens femininas de Jarid rompem com os estereótipos da mulher sertaneja e as interseccionalidades que atravessam esta categoria: raça, classe, sexualidade, geração, religião, estado civil?

E, assim, continuo seguindo, às vezes verdejantes, em outros momentos áridas, atualmente habitadas por tecnologias diversas que produzem energia limpa. Deste modo, desejo inaugurar uma outra forma de ler, detectar e mapear os diversos sertões do Nordeste, sem cair nas mãos dos jagunços, nem me perder nas veredas da caatinga, nem esbarrar nas carcaças dos bichos brutos, almejo mesmo é me embrenhar no redemoinho e bailar ao som de novos acordes, pois “sertão é uma forma de ser e não só um lugar para estar no mundo”. Deixe que eu diga onde o sertão me habita, pois, para mim, é uma questão de pertencimento.

Finalizo com a seguinte resposta de Jarid Arraes em uma entrevista:

Você considera que o Redemoinho é um modo de engajamento político?

R.: Eu considero toda obra de arte política. No caso do *Redemoinho*, existe muita consciência e intencionalidade para trazer determinados temas, como o principal de todos eles, que é a geografia cultural da coisa. A linguagem do Cariri. Levantar aspectos que não encontrei nos livros que li, escrever do jeito como o caririense fala, valorizar nosso vocabulário e sonoridade. Essa é minha forma de não pasteurizar minha linguagem e também de apresentar o sertão



sem clichês, estereótipos e visões distorcidas da diversidade que o sertão é e tem. Também vale olhar para a política das “pequenas coisas”, que podem ser tão imensas. O fato de que todas as protagonistas e narradoras são mulheres. Tem muita coisa dentro desse mundo do Redemoinho. Mas, para mim, o principal está no questionamento do que peste é isso de regionalismo? (ARRAES, 2021)

REFERÊNCIAS

AMADO, Janaína. ‘Região, sertão, nação’. **Estudos Históricos**, vol.8, nº 15, 1995. p. 145-52.

ARRAES, Jarid. Perguntas e respostas sobre “Redemoinho em dia quente”. **Blog da Companhia**. 03 fev. 2021. Disponível em: <https://www.blogda-companhia.com.br/conteudos/visualizar/Perguntas-e-respostas-sobre-Redemoinho-em-dia-quente>. Acesso realizado em: 20 set. 2023.

ARRAES, Jarid. **Redemoinho em dia quente**. Rio de Janeiro: Alfabeta, 2019.

CANDIDO, Antonio. **Textos de intervenção**. Organização de Vinicius Dantas. São Paulo: 34, 2002.

OLIVEIRA, Lúcia Luppi. A conquista do espaço: sertão e fronteira no pensamento brasileiro. **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, 5 (suplemento): 195-215, 1998.

RICHARD, Nelly. **Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política**. Trad. Romulo Monte Alto. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

RODRIGUES, Antonio. Romaria de Candeias une fé, beleza e negócios em Juazeiro do Norte. *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 31 jan. 2020. Caderno Região, p. 03. Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/regiao/romaria-de-candeias-une-fe-beleza-e-negocios-em-juazeiro-do-norte-1.2205474>. Acesso realizado em: 20 set. 2023.

A POESIA CONTEMPORÂNEA DE AUTORIA FEMININA EM MOÇAMBIQUE: SÓNIA SULTUANE, TÂNIA TOMÉ E RINKEL

Sayonara Souza da Costa⁶

Falar de poesia e autoria feminina dentro de um país como Moçambique é rememorar os aspectos sócio-históricos que permeiam tal sociedade. Isto porque é uma comunidade pautada na cultura do Patriarcado, que coloca a mulher em um papel de subalternidade em muitos aspectos, inclusive, no que concerne à cultura, a educação e artes de maneira geral. Porém, o ser mulher também é transgredir, é não esperar que determinadas funções pré-estabelecidas para o cumprimento das suas “obrigações” sociais sejam um empecilho para sua ascendência.

Noémia de Sousa foi a precursora em seu país, motivo pelo qual ela teve grande importância na literatura moçambicana e a colaboração para que hoje estas mulheres estejam a produzir cada vez mais textos literários que estão ultrapassando o Índico e chegando aos mais diversos lugares. Mas, um detalhe merece destaque, as temáticas que envolvem o percurso literário em Moçambique sofreram muitas alterações, pois enquanto

6 Mestre e doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal da Paraíba.



numa fase anterior era comum encontrar textos que traziam elementos que reforçassem a moçambicanidade e até mesmo de libertação do colonizador português, como aconteceu na fase da literatura de combate, na contemporaneidade, a temática tem se tornado cada vez mais livre e, estas mulheres, podem falar acerca de vários aspectos que permeiam o seu universo e vivência, sem a necessidade de estarem presas a qualquer tipo de convenção de estilo ou tema.

Desta forma, trataremos neste escrito a respeito de mulheres que hoje têm buscado seu espaço dentro da poesia moçambicana. Seria difícil abarcar todas as poetisas, desta forma, optamos por três nomes que são pertinentes para representar a poesia contemporânea em Moçambique, de modo que, possamos ter um pequeno panorama do que tem sido feito e publicado nesse país. Assim, são elas as responsáveis por colocar através das letras, seus desejos, anseios e angústias, compartilhando com outras culturas e povos, elementos que, por muitas vezes, são comuns, seja qual for o oceano que o banha. E é justamente a literatura que une a voz de mulheres, perpassando interesses individuais, unindo as vozes em prol de uma mesma ressignificação: as letras, a escrita literária, a poesia.

Iniciaremos nossa explanação sobre as escritoras contemporâneas de Moçambique com a poeta que vem tomando cada vez mais fôlego e espaço dentro do campo, não só da poesia, como também das artes plásticas. Sónia Sultuane é uma artista bastante dinâmica e plural, visto que, dialoga com muitos aspectos artísticos, seja com a fotografia, com as letras e com a escultura. Mas, antes de chegarmos aos seus aspectos literários e plásticos, conheçamos um pouco mais a seu respeito.

Sónia Abdul Jabar Sultuane nasceu em Maputo, capital de Moçambique no dia quatro de março de 1971. Tem descendência muçulmana, o que a torna plural não apenas no modo de expressão em relação ao que apresenta artisticamente, mas também em que como é vista pela sociedade a qual está inserida. É membro da AEMO, Associação dos Escritores Moçambicanos, como também foi membro do Movimento de Arte Contemporânea de Moçambique. Em 2017 recebeu o prémio Femina pela sua contribuição ao universo da litera-

tura e poesia. Além disto, foi cronista entre os anos de 2011 e 2012 na revista Lua do jornal Sol.

Dentro das mídias digitais, Sónia Sultuane é bastante atuante, o que permite aos que acompanham sua trajetória artística verificar com proximidade o que ela vem fazendo, seja em exposições ou textos que ainda não foram publicados. Para diminuir o distanciamento entre a artista e o seu público, ela lançou na Associação de Estudos Literários e Culturais Africanos, evento que reúne pesquisadores e escritores de várias partes do Brasil e do exterior e realizado a cada três anos, AFROLIC 2019, o seu site: www.soniasultuane.com, tornando sua arte um experimento cada vez mais globalizado e acessível a todos. Fora o site, seus perfis no *instagram* e no *facebook* estão sempre trazendo novidades acerca do seu trabalho.

Como vimos, Sónia Sultuane procura sempre estar presente junto ao seu público, inclusive, ela mantém fortes laços com o Brasil, participando de eventos acadêmicos como por exemplo: “Quatro vozes femininas de África”, na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 2011. E, mais recentemente, na AFROLIC edição 2019, realizada na Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Assim, percebemos que o campo de atuação de Sultuane é bastante abrangente, perpassando os espaços acadêmicos e artísticos, levando sua perspectiva de criação a espaços diversos.

Tratando das questões relacionadas às publicações, Sónia Sultuane tem alguns livros no mercado editorial, vejamos. Em 2001, a mesma teve seu primeiro livro publicado, *Sonhos*, este por sua vez, chegou às mãos dos leitores pela Associação dos Escritores Moçambicanos. Tal associação tem desempenhado um papel importante em relação ao lançamento de novos escritores, pois mesmo que de maneira ainda muito restrita, consegue editar e publicar algumas novas vozes da literatura do seu país.

O segundo livro chegou ao mercado editorial através da Ndjira, também de Maputo em 2006 e é intitulado de *Imaginar o Poetizado*. O interessante deste é que na contracapa do livro temos uma informação que nos chama atenção, houve patrocínio da empresa de telecomunicações Vodacom, que coloca a seguinte afirmação “através desta iniciativa, a VODACOM rea-



firma o seu apoio à cultura e arte moçambicanas.” Este aspecto é algo importante a ser discutido, pois se para a publicação do primeiro livro houve ajuda da Associação dos escritores moçambicanos, que tem sua relevância no papel de levar a literatura e expandir os novos escritores, neste segundo livro foi a iniciativa privada que teve participação crucial neste sentido, reforçando que o escritor, na maioria das vezes, não tem muito apoio, mas busca soluções de diversas formas para alcançar seu objetivo, que é levar sua arte.

O terceiro livro que chega às mãos dos leitores é *No colo da lua*, em 2009. O que chama a atenção desta vez, é que o mesmo foi edição própria, ou seja, a artista precisa buscar recursos para que seu texto chegue ao leitor. A grande dificuldade neste tipo de publicação é que o número de exemplares acaba por ser ainda mais reduzido, chegando as mãos de poucos leitores.

Em 2014 foi a vez de *A lua de N’weti*, publicado pela Editorial Novembro, vimos que a recorrência do signo lua tem sua recorrência, nos títulos e nos textos em si, trataremos deste assunto um pouco mais a frente.

A publicação de 2016 foi *Roda das encarnações* pela Fundação Fernando Leite Couto, fundação esta que, tem grande importância para os escritores locais. A mesma recebe o nome do pai de Mia Couto, grande nome da literatura moçambicana, sobretudo na prosa. *Roda das encarnações* é um livro enigmático, místico, visto que, se relaciona diretamente a um momento conturbado da vida de Sónia, retomaremos a discussão a seu respeito logo mais. Aqui, abrimos um parêntese com relação a publicação deste livro no Brasil, realizada em 2017 pela Editora Kapulana, sendo a primeira publicação de Sónia Sultuane no Brasil. Eis a importância de uma editora como esta, pois nos possibilita o contato com a obra de uma escritora que seria de difícil acesso ao livro físico, agora temos em mãos seu objeto de arte.

O último livro publicado por Sónia foi *Celeste*, a boneca com olhos cor de esperança em 2017 pela editorial Novembro. Como vimos, esta escritora tem um percurso de quase vinte anos na busca por mostrar sua arte através dos livros e da poesia, certamente o caminho trilhado é longo e difícil, mas ela tem conseguido manter-se, encontrando maneiras diversas para alcançar seus objetivos. Lembrando que o panorama de publica-

ções colocado aqui foi apenas relacionado a poesia, pois ela tem diversos projetos voltados as artes plásticas. Vale destacar que além destas obras, ela também participou de antologias, como: *Poesia sempre*, publicada no Brasil pelo Ministério da Cultura em 2006 e *Nunca mais é sábado*, publicada em Portugal em 2003.

Além dos livros publicados, a escritora também possui um trabalho intitulado de *Walking Words*, que traz o projeto escrito-poético e a fotografia, um trabalho em duplicidade, mostrando mais uma vez, a pluralidade em sua construção artística. Destacamos também que em suas redes sociais, vários textos inéditos são compartilhados, permitindo fácil acesso ao leitor, visto que, o acesso à internet é cada vez mais amplo.

Em relação às artes plásticas e a poesia, um aspecto que permeia o processo de criação de Sônia é que, estas vozes se intercalam, ou seja, é comum que exista intertextualidade entre elas. Em entrevista à estudiosa Carmen Tindó, ela responde sobre essa questão da poesia e das artes plásticas, vejamos: “Acredito que, no meu trabalho, até como artista plástica, continuo a escrever poemas em forma plástica, comunicando, de forma poética, pois vejo a poesia como um veículo poderoso.” (SULTUANE, 2014, p.159) Como podemos perceber, existe um forte diálogo entre as artes, logo, não podemos separar a escritora da artista plástica, sua capacidade de pluralidade a torna singular.

Vejamos alguns pontos que são relevantes para entendermos os aspectos que permeiam a sua escrita. No caso de Sônia Sultuane, uma imagem que aparece com frequência em sua obra é a lua, por isso destacaremos este signo em seu processo criativo. Dos seis livros publicados até o momento, dois deles levam a lua como nome da obra, que é : *No colo da lua* e *A Lua de N' weti*. Além dos títulos dos livros, este símbolo é recorrente em sua escrita, mostrando que a poeta mantém uma forte ligação com o astro lunar. Neste sentido, observaremos o poema *No colo da lua*, que dá nome ao livro já citado:

**Quero olhar o céu
E contemplar a sua sombra dançando
Na cadência do meu coração,
Mergulhar no seu infinito,**



No reflexo do azul esverdeado profundo,
Sentir o cheiro do mundo
percorrer-me as entranhas,
Falar às estrelas prateadas,
Sentar-me no colo da Lua amando a imensidão
Do universo,
Saboreando cachos de uvas pretas adocicadas,
Para poder entregar-me a todos
os sabores exóticos,
Cantando e suspirando pela vida.
(SULTUANE, 2009, p. 23)

Como podemos perceber na extensão do poema, a lua desperta fascínio na escritora, a subjetividade dos sentimentos toma conta, expande-se, liga o ser humano ao celestial. A lua é um símbolo fortíssimo, é capaz de ditar como o mar irá se comportar, tem fases que indicam a quantidade de luz que emana e, em muitos casos, a lua também está diretamente relacionada ao feminino, ao período fértil da mulher, a menstruação.

Ainda dentro deste pequeno panorama de exposição de alguns textos de Sónia, destacamos aqui o seu último livro publicado, *Roda das Encarnações*, 2016 em Moçambique e 2017 no Brasil. Este é um livro que remonta a aspectos bastante pessoais na escritora, visto que, foi escrito enquanto a mesma tratava de uma doença grave e, por isso, a questão mística da vida é tão latente nestes poemas. Trazemos aqui o primeiro poema do livro, dedicado ao seu filho e quem tem como título o nome do livro.

Sou os olhos do Universo,
A boca molhada dos oceanos,
As mãos da terra,
Sou os dedos das florestas
O amor que brota do nada,
Sou a liberdade das palavras quando
gritam e rasgam o mundo.
Sou o que sinto sem pudor,

Sou a liberdade de mãos,
agarrando a vida por inteiro
Estou em milhares de desejos, em
milhares de sentimentos
Sou o cosmos
Vivendo na harmonia na roda das encarnações.
(SULTUANE, 2017, p.13)

Nos versos acima, percebemos a relação do eu lírico e o mundo que a cerca, a alma transcende os espaços físicos, está por toda a parte. A vida é cíclica, é uma roda, passamos por tantas fases, estamos presentes na natureza, nos desejos, em como escolhemos viver. Frente ao risco eminente de nos perdemos, internaliza-se a consciência que somos e estamos em tudo, nos quatro elementos, perde-se o medo de ser julgado por olhares diversos, chega a liberdade expressa pelo eu. Assim, percebemos como a subjetividade de Sónia neste livro é latente, frente à possibilidade de partir, deixa o recado: a vida é roda de encarnações.

No livro imaginar o poetizado, dispomos de poesias repletas de sentimentos e subjetividade do eu lírico, destacamos aqui o poema *Outra vida*, em que percebemos uma ligação com outros textos do livro *Rodas das Encarnações*, quando perpassamos aspectos da espiritualidade. Vejamos um excerto:

Encontrar-te-ei amanhã,
Quem sabe noutra vida, num outro lugar,
Em algum momento,
Encontrar-te-ei amanhã,
Talvez....
(SULTUANE, 2006, p.27)

Percebemos que, assim como em outros poemas de Sónia, a vida ao encontro com os aspectos que tangem o lado espiritual é recorrente. Mas, diferente do que vimos em *Roda das Encarnações*, o poema acima colocado mostra a relação do eu



lírico que busca encontrar alguém, seja neste plano, ou seja em outro. A aproximação com o outro independe apenas do desejo de quem se propõe, a vida é que dita se isso irá acontecer. O que fica em evidência é a marcação da possibilidade, de um futuro que possa vir a acontecer, o uso de verbos no futuro, a própria marcação da palavra talvez em um verso isolado, nos mostra que o desejo do encontro é latente, porém não é certo de acontecer.

Em outros versos do livro *Sonhos* (2001) encontramos outros trechos que corroboram com o que temos colocado até aqui, referente aos aspectos ligados a espiritualidade de Sónia Sultuane em seus textos. Trazemos dois versos do poema presente no livro acima citado, observemos: “Já tão cansada desta vida pergunto-me como será a outra? /Mais tranquila, mais segura?” p. 13. É numa vida em outro plano que o eu lírico pensa na possibilidade de ser melhor que a terrena, as angústias passadas despertam o desejo de algo melhor por vir, a busca por um equilíbrio que não tem sido encontrado aqui.

Desta maneira, percebemos a importância de Sónia Sultuane frente à literatura moçambicana, como um fôlego novo é capaz de trazer à tona muitos elementos que permeiam o ser mulher, como afirma Freitas (2019) “ela dedica sua poesia a expressar o feminino e tudo aquilo que o cerca”. (FREITAS, 2019, p.109). Destarte, percebemos que há um afastamento de uma literatura com mais características do pós-colonial para uma mais subjetiva.

Nossa segunda poeta aqui apresentada é a Tânia Teresa Tomé, que nasceu no dia 11 de novembro de 1981 em Maputo, Moçambique. Começou sua vida artística ainda muito jovem, quando aos sete anos de idade vence um concurso de música organizado pela OMS (Organização Mundial da Saúde) em seu país, Moçambique. Dando continuidade a sua vivência nas artes, Tânia participa de um Sarau em que canta, declama e toca piano. Isto aos 13 anos, um detalhe que chama a atenção, é que, os poemas recitados eram do José Craveirinha, grande nome da poesia moçambicana, o homenageado estava assistindo da plateia, vê-se então, a responsabilidade que ela carregou em mostrar seu talento para tal ouvinte.

Ainda com pouca idade, Tânia consegue adentrar a Universidade Católica Portuguesa, na qual irá cursar Economia. Possui pós-graduação em Auditoria e Controle de gestão pela Universidade do Porto. No ano de 2002, ela adere a um movimento chamado Humanista em que conseguirá angariar fundos para crianças em situação desprivilegiada em seu país de origem, Moçambique.

Por sua atuação latente, esta personalidade também recebeu premiações importantes, em 2003 ganhou o prêmio de Mérito da Fundação Mário Soares, de Portugal. Tal premiação foi concedida pelo seu bom desempenho acadêmico, somado a sua atuação social e artística.

Intitular Tânia Tomé como multifacetada é mostrar que ela consegue trilhar caminhos diversos, desde voltado para a escrita literária, que é o que vamos trazer mais a frente, mas sem deixar de mencionar suas habilidades em outras vertentes. Ela também é economista, empreendedora, coach e ativista, tem lutado por questões sociais referentes ao seu lugar de origem.

Esta escritora também possui páginas em redes sociais, nelas divulga suas palestras e participação em eventos, atualmente seu trabalho como *coach* e palestrante tem sido bastante difundido. Assim, também é uma maneira de promover-se e colocar-se mais próximo ao público que a acompanha, seja em que área for, desde a literatura à economia.

Com relação a sua atuação na literatura, ganhou o Prêmio Nacional de poesia Millenium Bim em 2005. O livro *Agarra-me o sol por trás* (e outros escritos & melodias) foi lançado em Moçambique em 2010. Houve ainda participação em Antologias, como: *Um abraço quente da Lusofonia*, de 2004. Além deste livro, a mesma possui outro voltado para a área de atuação no campo da estatística. Desta forma, percebemos que sua atuação no campo literário não é muito extensa, mesmo assim conseguiu destaque pela qualidade dos seus textos. Leite (2019) destaca o nome de Tânia Tomé como um fôlego novo enquadrado na literatura em Moçambique.

Frente a este percurso dentro da literatura, queremos aqui destacar alguns pontos dentro do livro *Agarra-me o sol por trás* (2010). Primeiro, vale ressaltar que o acesso à obra citada não



é um facilitador de consumo de seus textos, pois é difícil encontrá-lo a venda. Sendo este um dos principais problemas em relação a consumo de obras literárias advindas de outros países e que não possuem uma aceitação mais latente em editoras nacionais de grande circulação. Tal livro acabou destacando-se em certo aspecto relacionado a inserção no mercado nacional quando foi escolhido como referência bibliográfica no Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

A edição impressa no Brasil pela Editora Escrituras tem um dado que nos chama a atenção, em sua ficha catalográfica afirma que é um livro de poesia catalogado como literatura portuguesa e na parte de trás do mesmo livro temos o seguinte texto: “literatura portuguesa contemporânea. Está é uma ponte levadiça que atravessa o sonho de Brasil e Portugal, países irmãos, dentro de um outro sonho acalentado pelos coordenadores desta coleção que, por meio da Escrituras, se consolida”. Sem dúvida, é um belo discurso entre editoras brasileiras e portuguesas, porém, o livro não é de uma escritora moçambicana? Por qual razão está colocado como literatura portuguesa e não como moçambicana?

Tais questionamentos podem ser respondidos de diversas maneiras, desde pensar que dado o texto como literatura portuguesa é mais fácil de haver recepção por parte do Brasil ou pensar que foi uma escolha da autora, pois o produto final chega até suas mãos para que haja a aprovação do projeto do livro. Não estamos aqui para fazer um julgamento de valor em relação a tal fato, mas para refletir o motivo pelo qual isso acontece dentro do mercado editorial e as escolhas feitas, se acabam por ser tendenciosas ou não.

Como sendo o único livro escrito por Tânia Tomé, sua fortuna crítica ainda é muito escassa, portanto, procuraremos aqui mostrar alguns aspectos que perpassam o escrito quanto a sua estrutura e seus textos em si. A sua composição é bastante dinâmica, pois comporta prosa, poesia e textos críticos. A primeira parte, intitulada de *Agarra-me o sol por trás*, que dá o nome ao título, é composta por trinta e cinco poemas. Já a segunda parte, contém vinte e seis poemas. A terceira é composta por três narrativas e a quarta parte entrevista e textos críticos.

É uma miscelânea interessante, pois temos em um livro só diversos gêneros, não temos como saber qual a intenção da escritora ao fazer isto, ou se foi uma estratégia editorial, o fato é que, o leitor consegue ter uma panorama geral dos modelos de escrita seja na poesia ou seja na prosa, encerrando ainda com um olhar mais crítico sobre a literatura. Como temos visto, o projeto editorial deste livro é bastante controverso, une gêneros diversos e classifica o tipo de literatura como sendo do país que financeiramente apoiou a editoração.

Como nossa proposta aqui não é fazer análise, mas mostrar alguns aspectos que permeiam o livro, destacaremos dois poemas. O primeiro deles está contido na primeira parte do livro e tem como título “Meu Moçambique”:

**Minha África suburbana.
Eu sei-me Moçambique,
Cisterna no pecúlio dos deuses.
Um Zambeze inteiro escala a língua (...)
Eu sei-me Moçambique,
No cume das árvores, na sede incontinente
Da minha falange, do Rovuna ao Incomati,
No xigubo terrestre dos pés descalços
E em todos os tambores que surdem
Das mãos coloridas nos braços em chaga.
(TOMÉ, 2010, p. 47)**

Podemos observar logo no título a questão de identificação do país da escritora, Moçambique é colocado como sendo alvo de sua poesia. Palavras que compõem aspectos linguísticos locais e o modo de vida das pessoas, algo que se mistura com a relação da poeta e da sua integração com aspectos sociais que possam vir a ajudar seu país no que tange problemas econômicos que afligem grande parte da população.

A marcação do pronome possessivo no título do poema nos coloca a pensar que o eu lírico tem um sentimento de pertença muito forte em relação aquela localidade, memórias, tudo está ligado. A musicalidade presente no poema, remete também



aos tambores da ancestralidade, a música faz parte da vida deste povo, do mesmo que podemos perceber a ligação com a escritora, visto que, desde muito cedo mantém uma forte ligação com a música. Os pés descalços, as mãos coloridas e o braço em chagas, vemos a construção do corpo e da força, os pés tocam a terra, a mãe. As mãos usadas para o toque de tambor, coloridas, estão junto aos braços em chagas, a dor. Vemos que o sentimento de pertença a terra é aflorado, as características do “Meu Moçambique” fazem parte do ser que compõe o eu lírico, sua terra, sua ancestralidade e pertença.

O outro poema escolhido compõe a segunda parte do livro *Outros escritos e melodias* e tem como título “Moçambique em concerto”:

Moçambique em concerto
A minha árvore é imensa
E tenho olhos nos ramos
E um corpo inteiro na minha nuca
Atravessando meu sangue crioulo
Lento
(...)
E de onde correm entre as cidades
de sinuosas micaias
Inteiros todos Zambezes possíveis a existir
E nesta minha imensa árvore nossa
Moçambique em concerto
(TOMÉ, 2010, p. 54-55)

Por causa da extensão do poema, optamos por não colocar ele todo, visto que, um excerto consegue dar a dimensão do que buscamos mostrar. A primeira questão em relação ao título é que ele dialoga diretamente com a parte do livro “melodias”. Concerto e melodia referem-se claramente aos aspectos musicais, o que não nos causa nenhuma surpresa, visto que, Tânia Tomé, como vimos no início, mantém uma relação direta com a musicalidade, enquanto cantora. Em alguns pontos da poesia, percebemos que a árvore é um instrumento que leva a músi-

ca, uma analogia possível aos próprios instrumentos fabricados com esta matéria prima.

Relacionado ao poema, percebemos que o elemento árvore é bastante explorado, o que nos remete a questão da ancestralidade e, mais uma vez, voltamos ao ponto relacionado a pertença, lugar de origem. Aparece também o sangue crioulo, que nos liga a origem, nascença e, portanto, mais uma pista de que o eu lírico se mostra firme em suas raízes. Mas, porque colocamos tudo isto sobre a ideia de pertença, voltemos um pouco a nossa discussão e vejamos como aquele questionamento sobre a ficha catalográfica se faz necessário.

É um livro considerado literatura portuguesa por qual motivo? Por ter sido editorado em Portugal? Como vimos, a percepção nos poemas é bastante voltado para Moçambique, não só nas poesias aqui apresentadas, como também na terceira parte do livro, voasas da infância, quando a narrativa da Kianda aparece, figura esta que permeia o imaginário folclórico do povo moçambicano e, como o próprio título sugere, são as vozes na infância, marcando mais um vez a relação com o lugar.

Ao final do livro é possível localizar várias imagens, algumas são gravuras diversas que remetem aos textos em si, outras são imagens de outros projetos da autora, como o Showesia, que tem uma proposta bastante interessante que é levar a música e a poesia como espetáculo e tem como finalidade retomar os aspectos culturais ligados as artes.

Encerramos esta seção a respeito da plural Tânia Tomé com uma informação de bastante relevante, a mesma foi considerada uma das cem pessoas mais influentes do mundo pelo Mipad New York, além de ter sido nomeada pelo ex-presidente dos EUA, Obama, a jovem líder africana de 2016. E é em meio a tantas singularidades pertencentes a Tânia Tomé, que vemos uma moçambicana bastante atuante em várias partes do mundo, levando seu conhecimento técnico em relação aos aspectos empreendedores, como também, atuante no que refere-se ao campo artístico, seja na música ou na literatura.

A terceira poeta escolhida para compor este tópico do nosso capítulo e que no qual abordaremos acerca de alguns aspectos da poesia moçambicana é Rinkel. Seu nome de batismo é



Márcia dos Santos, nascida em 10 de maio de 1977, em Inhambane. Sua vida sofreu grandes alterações ainda quando criança, quando a sua irmã chega a falecer de causas não identificadas, Rinkel, que na altura convivia com pais separados, vai morar em Portugal. Apesar de um dos motivos que levaram Rinkel a ir embora do seu país natal tenha sido a morte precoce de sua irmã, outro fator corroborou para tal atitude, Moçambique passava ainda pela Guerra Civil, isto em meados de 1983, por este motivo, ela foi buscar em outra nacionalidade uma perspectiva de vida melhor através dos estudos.

Após oito anos vivendo e estudando em Portugal, Rinkel teve a oportunidade de conviver com crianças de várias etnias africanas, o que colaborou para que a mesma não perdesse os traços de sua nacionalidade. Passado este período, ela volta ao seu país de origem, levando consigo os seus primeiros poemas. Vale ressaltar que, um destes poemas já tinha sido publicado em uma revista escolar portuguesa chamada “Pedacos de Noz”, sendo esta, a primeira publicação desta escritora, mesmo que de maneira ainda bastante principiante, percebemos seu talento literário ainda bem cedo.

Em seu retorno a Moçambique, Rinkel decide voltar aos estudos, termina o equivalente ao Ensino Médio na Escola Verney, posteriormente, ingressa no curso de Linguística na Universidade Eduardo Mondlane e em 1998 forma-se bacharel. É interessante perceber o percurso feito por ela, apesar das adversidades ocorridas ao longo de sua infância e juventude, consegue colocar a educação em um lugar importante de sua vida, mesmo chegando ao ensino superior, optou por estudar algo que mantém relação direta com os aspectos literários que ela desenvolveu durante sua vida.

Partindo para as questões relacionadas à publicação do primeiro livro da Rinkel, o mesmo tem como título *Almas Gémeas*. Ele faz parte da Coleção Início, uma iniciativa da Associação dos Escritores Moçambicanos que tem uma proposta bastante válida, que é “afirmação da literatura moçambicana no contexto literário universal” ou seja é mostrar a capacidade que novos nomes têm e que podem emergir no cenário literário do país. Apesar do nome da coleção ser Início, nomes já reconhecidos também foram publicados, dentre eles Eduardo White com

Amar sobre o indico e *Ualalapi*, de Ungulani Ba Ka Khosa, livro este que foi relançado no Brasil pela Editora Kapulana. O segundo livro publicado pela escritora, tem como título *Revelações*, lançado em 2006, também pela AEMO.

Como podemos perceber neste trajeto até aqui, a Associação dos Escritores Moçambicanos desempenha um papel de relevância dentro do espaço literário em Moçambique. Ainda que, não seja algo tão extensivo, existe uma rede de apoio aos que buscam publicar em seu país, as dificuldades econômicas são muito latentes, o que dificulta ainda mais este cenário artístico e poético.

Todavia, o fato de existir uma associação como esta, já demonstra que existe uma preocupação em manter este aspecto cultural dentro da nação, pois se não houvesse o mínimo de empenho por partes dos que compõem este segmento, muito poderia ter sido perdido e o fato da literatura moçambicana ter surgido tardiamente por causa do período colonial, agravaria ainda mais a situação. Por isso, apesar de toda dificuldade enfrentada e problemas em relação aos processos editoriais, a AEMO é um grande suporte para a vivência literária de Moçambique.

Alma Gémea e *Revelações* já têm alguns anos de publicação, as mesmas ocorreram em 1998 e 2006, respectivamente. Assim, ter em mãos estes livros é tarefa muito difícil. Ocorrida em Moçambique e com uma tiragem não muito grande, alcançar os textos da Rinkel no Brasil é algo muito complicado, nos valemos de pesquisadores da área que mantêm seus acervos com livros diversos. A esperança do pesquisador brasileiro de literaturas africanas em língua portuguesa é que novas editoras tenham fôlego para resgatar muitos destes nomes que não chegaram até nós por publicações nacionais. O eixo Brasil-Portugal ajuda neste sentido, mas muito ainda precisa ser feito, ou muitos nomes acabarão por perder-se no tempo. Sabemos que chegar ao mercado editorial através de editoras que têm forte nome neste cenário é ainda muito difícil, mas alternativas podem surgir, como a criação de coleções específicas que possam atingir além de públicos alvo já visados, ou que tenham algum interesse nas temáticas mostradas.

Adentrando agora ao primeiro livro percebemos que sua extensão não é longa, possui apenas vinte e um poemas, divididos em categorias de assuntos diversos. A poesia de militância,



as lembranças da guerra e memórias da infância perpassam os textos da Rinkel. Destacaremos aqui alguns deles para que possamos ter um pequeno panorama de sua escrita.

Raivicismo

Raiva de cão

Adormecida em mente indigna

Com unhas de leão guerreando

Isolado num mundo que já não existe

Shhhhh...

Muda o teu aspecto interior

Oracismo não existe mais. Nunca mais.

(RINKEL, 1998, p. 11)

O poema acima chamado de Raivicismo nos dá um panorama das questões raciais enfrentadas por muitos africanos, lembrando que, Rinkel por alguns anos precisou morar e estudar em Portugal e, mesmo que convivesse com vários outros da mesma etnia que ela, certamente dividiu espaços com portugueses o que pode tê-la colocado como uma vítima deste mal. A maneira como ela dispõe as letras no início dos versos formando a palavra racismo, nos lembra velhas brincadeiras de infância e jogos com as palavras, mas aqui o texto nos leva a uma dimensão mais profunda, só com a mudança do ser humano, sua capacidade interior, é que estaremos longe desta mazela, o racismo não existirá nunca mais.

O próximo poema que iremos ver é relacionado aos aspectos da guerra. Rinkel era criança quando os horrores da Guerra Civil assolavam Moçambique, este também foi um dos motivos pelos quais ela precisou deixar sua terra natal, viver em seu país estava perigoso demais, era hora de buscar novos caminhos, mas as lembranças foram junto a ela.

XIII

Ai que dor!

De ver crianças a morrer

O pranto das mães
Os movimentos guerristas
É a FRELIMO, é o MPLA
É Angola, é Moçambique
Sou eu que morro. Ai que dor! (...)
(RINKEL, 1998, P. 24)

Neste poema XII, logo no início já temos a presença de uma interjeição de dor, aí! Podemos perceber a angústia ligada ao período de guerra em Moçambique, as memórias de crianças inocentes morrendo por causa da disputa de poder entre partidos políticos. É interessante ressaltar a participação do nome de Angola no poema, visto que, é um país cuja história cruza-se diretamente com a de Moçambique, na qual a independência foi proclamada no mesmo ano, 1975, e ambos foram colônia de Portugal, ou seja, são países irmãos. A dor que assola os países é a mesma, o povo morrendo pela disputa enlouquecida daqueles que dizem pensar num bem estar coletivo, mas que querem apenas a sua conquista.

É interessante perceber que, de certa maneira, Rinkel mantém um diálogo com Noémia de Sousa, se pensarmos na questão da militância contra o racismo no primeiro poema, a Noémia tinha ideais de uma unificação dos povos negros, como uma irmandade, a luta por serem livres das amarras que os acometiam, livres do racismo. Por outro lado, enquanto Rinkel viveu a Guerra Civil ocorrida após o período colonial, Noémia retratava os horrores da guerra pela libertação dos colonizadores. Assim, mesmo que de maneira distante, em relação ao tempo, alguns aspectos estão presentes em ambas, a luta por melhores condições, a valorização da vida humana continua, o tempo apenas mostra um modo de reescrevê-las.

Continuando nossas colocações acerca da poeta Rinkel, veremos a poesia contida em seu segundo livro, *Revelações*. O livro é um pouco mais extenso que o seu primeiro, contém trinta e cinco poemas com temáticas próximas ao que encontramos em *Almas Gêmeas*, percebemos que o país Moçambique, o povo e as memórias são muito presentes em sua escrita. Porém, apesar de ter aspectos que nos lembram o primeiro livro, neste há uma



presença marcante da subjetividade do eu lírico, sobretudo do feminino. Vejamos o poema intitulado de Liberdade e Cativo:

**Na procura da minha liberdade
Encontrei a injustiça e o cativo
Quis mudar o mundo,
Mas o mundo mudou-me a mim
Quis a paz.
Ofereceram-me a guerra
(...)
Procurei novamente a minha liberdade
Encontrei a realidade da vida
a que estamos cativos
Sem hipótese de fuga.
(RINKEL, 2006, p. 12)**

Neste texto, percebemos que duas leituras podem ser feitas pensando na questão da liberdade e do cativo. Se por um lado pensarmos no contexto histórico de Moçambique, podemos ler este poema pensando na prisão de homens e mulheres que foram arrancados de sua terra natal e levados cativos para lugares distantes, deixando para trás sua vida e sendo escravizados por outros povos. Se por um lado temos tal visão de cativo e liberdade, por outro, o eu lírico também deixa a leitura de que o cativo seja o próprio eu e as adversidades encontradas na labuta diária, no pensamento e sentimentos que permeiam o ser humano. As antíteses presentes no poema compõem esse espaço dual que envolve a humanidade, já no título temos liberdade x cativo, depois paz x guerra, partindo deste princípio da dualidade, vemos o poema como sendo algo que remeta ao eu e ao histórico, duas visões para o enfrentamento da realidade e da busca pela liberdade, seja física ou psicológica.

No próximo poema apresentado, nos distanciamos um pouco da subjetividade do eu lírico e chegamos a ver algo mais voltado ao sociológico, cultural da comunidade em que a escritora está inserida, o poema é: Lei das famílias moçambicanas.

**Barrigas grávidas
De pais ausentes, infiéis, polígamos
Amantes
Sem planos
Sem promessas
Sem esperanças
Sem futuro
Apenas amantes
(RINKEL, 2006, p. 23)**

Assim, temos a presença marcante do feminino e dos problemas enfrentados por ela dentro do seio familiar. No título, sentimos um tom de ironia quando pensamos ser algo relacionado a formalidades referentes a formação familiar social de Moçambique, quando na verdade o que encontramos é uma realidade crua daquilo que é praticado com frequência por homens que não têm consideração algo com a família projetada. A poligamia aparece logo no início, a questão da infidelidade, a palavra amantes aparece duas vezes, com uma conotação negativa, a amante não tem perspectiva, seu papel sempre será este, seus filhos não terão a presença de um pai, ou um futuro promissor. A mulher é subjugada a um papel de inferiorizada por parte do homem e de uma sociedade patriarcal em que o homem tem comportamentos transgressores.

É desta maneira que encerramos nosso escrito, apresentando algumas informações acerca de poetisas contemporâneas de Moçambique: Sónia Sultuane, Tânia Tomé e Rinkel. Elas têm fortalecido os laços literários plantados há anos por Noémia de Sousa. Assim, verificamos as concepções literárias e as informações relevantes sobre suas trajetórias de vida, cada uma com especificidades, construindo novos rumos para a literatura do seu país, Moçambique.



REFERÊNCIAS

FREITAS, Sávio Roberto Fonseca. Noêmia de Sousa: Poesia combate em Moçambique. **Cadernos Imbondeiro**. v. 1. n. 1. João Pessoa: 2010.

LEITE, Ana Mafalda. Poéticas ecléticas, moçambicanas. In: PINHEIRO, Vanessa Riambau. LEITE, Ana Mafalda. (Org.) **Cânone(s) e invisibilidades literárias em Angola e Moçambique**. João Pessoa: Editora UFPB, 2019.

RINKEL. **Almas Gémeas**. Moçambique: AEMO, 1998.

RINKEL. **Revelações**. Moçambique: AEMO, 2006.

SULTUANE, Sónia. Entrevistas. In: Secco, Carmen Lúcia Tindó. **Afeto & poesia: ensaios e entrevistas: Angola e Moçambique**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2014.

SULTUANE, Sónia. **Imaginar o poetizado**. Moçambique: Ndjira, 2006

SULTUANE, Sónia. **No colo da lua**. África do Sul: Printcol, 2009

SULTUANE, Sónia. **Roda das encarnações**. São Paulo: Kapulana, 2017.

TOMÉ. Tânia. **Agarra-me o sol por trás e outros escritos & melodias**. São Paulo: Editora Escrituras, 2010.

A REPRESENTAÇÃO GERACIONAL DAS MASCULINIDADES E SUAS INTERSEÇÕES COM O COLONIALISMO, EM *HIBISCO ROXO*

Aline Souza Melchiades
Amanda Gomes dos Santos
Jéssica Rodrigues Férrer
Thamires Sousa de Vasconcelos

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O olhar decolonial sobre as construções culturais nos impulsiona a questionar as estruturas ideológicas que fundamentaram o colonialismo e que, hoje, fundamentam a colonialidade. As lesões destes sistemas estão impressas nas supressões identitárias e nas imposições às subjetividades, as quais estão centradas na identidade do colonizador, dentro de uma lógica de hierarquização dos corpos, tornando-se um modelo hegemônico a ser seguido, mas nunca plenamente alcançado, haja vista o lugar de subalternidade relegado aos sujeitos colonizados.

A estruturação social delineada pelo sistema colonialista mantém-se mesmo após a experiência colonial, promovendo sobre corpos, mentes e territórios o espelhamento da masculinidade branca, a qual fundada na virilidade e violência impõe-se como única forma de expressão possível. Não raro, encontra-



mos em documentos históricos como esta construção de gênero foi desenvolvida, durante o período colonial, ao representar de forma simbólica os territórios invadidos como virgens a ser desposadas pelo explorador e seus habitantes, como indivíduos que deveriam ser assujeitados, posto que ela exerce supremacia sobre as demais masculinidades, pois a “sexualidade sempre forneceu metáforas de gênero para a colonização” (hooks, 1990, p. 57). Nesta lógica de exploração, o gênero masculino, através da perspectiva europeia de sujeição dos povos locais, consolidou-se como uma representação violenta do poder e da subjugação dos corpos, enquanto a identidade dos dominados fora deturpada e convertida em

imagens de um “homem negro paradigmático” em práticas e falas alegóricas que destacam o anti-intelectualismo ao invés da educação formal como fonte de conhecimento e liberação política, desvalorizando-a entre homens e mulheres negras em favor de um conjunto de valores e traços sócio-psicológicos negativos como a virulência física, o sexismo e o materialismo. (Conrado e Ribeiro *apud* Hooks, 2017)

Assim, no solo colonial, onde os efeitos da branquitude e do seu pacto narcísico (Bento, 2002) se alastraram, a identidade branca foi alçada a símbolo de poder, modelo de aspiração e “paradigma absoluto da masculinidade na história colonial” (Lugarinho, 2017. p. 143). Enquanto a cultura autóctone fora transfigurada em ameaça aos colonizadores e em objeto de repulsa pelos que ansiavam pelo embranquecimento social. Nesta imposição hierárquica e performática de gênero, o romance *Hibisco Roxo*, da escritora nigeriana Chimamanda Adichie, apresenta as implicações desta masculinidade e suas repercussões sobre as personagens, por meio de uma perturbadora relação entre fundamentalismo, cultura e violência.

O romance nos é apresentado a partir do olhar de Kamibili, uma tímida adolescente que possui um amor devocional para com o seu pai, Eugene. Este amor também divide espaço com o medo e a violência com que este homem conduz o seu lar e as relações familiares. Uma personagem de extrema complexidade, marcada por dicotômicas composições que transi-

tam entre agressões e proteção; o altruísmo e desumanidade. Em toda a trama narrativa, Chimamanda tece a relação familiar como um microcosmo da sociedade nigeriana, evidenciando, simbolicamente, os impactos causados pelo colonialismo e sua imposição cultural.

Nesta perspectiva, o presente estudo objetiva analisar como a masculinidade hegemônica, performada por Eugene, entra em colisão com as masculinidades ancestrais e pós-coloniais, de PapaNnukwu e Jaja, bem como o seu exercício implica sobre essa primeira personagem (o patriarca Eugene) um esfacelamento da subjetividade, visto que ao passo que inflige seus atos de violência sobre seus familiares, em nome de uma prática cultural compreendida como legítima e inquestionável, a personagem adentra em processo de autoflagelação e desestruturação da sua imagem como símbolo de proteção e cuidado, tornando-se apenas um braço violento destituído de humanidade.

No tocante à metodologia, foi necessário desenvolver um estudo exploratório, bibliográfico e qualitativo, buscando contribuições teóricas de pesquisadores, tais como Foucault (1987), Butler (1988), Connel (1995), Connel e Messerschmidt (2013), Blay (2014), Conrado e Ribeiro (2017), Lugarinho (2017), Land (2001) e outros.

MASCULINIDADE E A PERFORMANCE DA BRANQUITUDE

Enquanto constructo social, o gênero possui em sua constituição as marcas das relações de poder que fundam e estruturam a sociedade patriarcal e heteronormativa. A categoria binária e a performatividade de gênero são exemplos de estratégias sociais de manipulação e normatização de padrões comportamentais categorizados como configurações naturais, mas que, em essência, são responsáveis por controlar e compelir os sujeitos à sua reprodução e, conseqüente, à manutenção dessa estrutura de poder. Esta violenta retroalimentação centrada no gênero e nos papéis sociais performáticos que devem ser desempenha-



dos atua sobre os sujeitos com força de “sanção social e tabu” (Butler, 2018, p. 3), coagindo-os a teatralizar suas identidades e reduzi-las a estanques contínuos mecanizados de reprodução.

Todavia, esta lógica estruturante encontra na identidade a sua invalidação, já que “o gênero não é de modo algum uma identidade estável ou um local de ação, do qual provêm vários atos; é antes uma identidade tenuemente constituída no tempo”, conforme aponta Butler (Butler, 2018, p.3). Essa constituição identitária interseccionalizada pela cultura e pelas relações de poder busca fundamentar-se no sexo biológico, para assim padronizar os papéis de gênero e os atos performativos dos sujeitos, encarcerando-os a rótulos sociais e modelos comportamentais, do que é ser homem ou mulher.

Neste faz de conta, onde os estereótipos e os mitos que reforçam noções limitadas e exercem pressão sobre os sujeitos sociais, o feminino e o masculino contracenam em pé de desigualdades. Historicamente construídos como antagônicos, masculino e feminino foram relegados a lugares sociais distintos, o público e o privado, tornam-se neste dualismo de gênero, espaço de trânsito ou de clausura, a depender de quem nos referimos. Nesta trama social, o patriarcado exerce papel principal. É ele que impacta, rotula e determina as vidas de homens e mulheres, criando padrões hegemônicos que apresentam cobranças e expectativas de gênero.

Neste sistema social androcêntrico, a masculinidade que é símbolo de poder e controle desempenha papel ambíguo: ao passo que domina, exerce sobre quem a performa igual poder coercitivo, pois conforme aponta J. J. Bola “o patriarcado protege e prioriza os direitos dos homens acima dos direitos das mulheres” (Bola, 2020, p. 17), mas o mesmo sistema que “coloca os homens em vantagens na sociedade é essencialmente o mesmo que os limita, inibindo o crescimento pessoal e, no fim das contas, levando ao colapso do indivíduo” (Bola, 2020, p. 20).

A cobrança social por padrões comportamentais que alimentam ciclos de violências e violações atuam sobre o sujeito masculino, provocando contra ele a reprodução sistemática e esterilizada de comportamentos dicotômicos, por meio dos quais ele deve representar a força, seja ela reprimindo sentimentos alheios, seja suprimindo os próprios. Essa lógica, em que os

papéis masculinos e femininos são predefinidos e antagônicos, encontra na produção cultural estratégias de continuidade, seja na formação educacional, doméstica ou recreativa, os papéis de gênero atuam sobre estes corpos e sujeitos em formação, a fim de normalizar e naturalizar tais padrões, para que sejam compreendidos como constituintes orgânicas e não produtos sociais e, assim, tais condutas permaneçam a estruturar o sistema patriarcal, mesmo que sob os estilhaços identitários e subjetivos.

Nesse sentido, a categorização de gênero pode ser compreendida como uma estratégia social de produção de corpos dóceis, posto que ao ser envolvido pelas relações de poder, o corpo, que é político, apenas torna-se produtivo para o sistema quando reproduz suas formas de manifestação, ou seja, replica e favorece a continuação desta lógica, conforme defende Foucault (1987)

... as relações de poder têm alcance imediato sobre ele; elas o investem, o marcam, o dirigem, o supli-
ciam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimô-
nias, exigem-lhe sinais. Este investimento político
do corpo está ligado, segundo relações complexas e
recíprocas, à sua utilização econômica; é, numa boa
proporção, como força de produção que o corpo é
investido por relações de poder e dominação; mas
em compensação sua constituição como força de
trabalho só é possível se ele está preso num sistema
de sujeição (...); o corpo só se torna força útil se é ao
mesmo tempo corpo produtivo e corpo submisso.
(Foucault, 2003, p. 25)

Assim, o “controle da sociedade sobre os indivíduos não é feito apenas por meio da consciência ou da ideologia, mas também no corpo e com o corpo. Para a sociedade capitalista, a biopolítica é o que mais importa, o biológico, o somático, o físico” (Foucault, 2003, p. 80). Nesta ótica, compreender as distorções alimentadas por estes rótulos performáticos, além de fragmentar a ideia de uma masculinidade una, hegemônica e biológica, permite-nos questionar o exercício desta masculinidade que violenta a todos. Uma vez que “a violência não [é] somente um ato,



mas (...) linguagem” (Emicida, 2020, p. 7) e sua discursividade que permeia não apenas o universo masculino transpassa todos os corpos, não poupando nenhum sujeito.

Nessa esteira, pensar a masculinidade enquanto produto sócio-histórico e discursivo nos permite compreender que, dentro deste contexto, a masculinidade europeia tornou-se um modelo hegemônico, equiparado a um objeto de desejo para os demais. Entretanto, devido à problematização que o próprio termo hegemônico detém, frisa-se que este modelo de masculinidade exerce supremacia sobre as demais masculinidades, devido à dominação praticada e inflige sobre as ditas masculinidades subordinadas uma excentricidade, e conseqüente, marginalização. Dentro do contexto colonial, é perceptível que o homem branco é em si a medida de todas as coisas, enquanto o homem negro é o outro, aquele que necessita do branco para autorreger-se e levá-lo à civilização.

É cediço que a pluralidade do masculino, e conseqüentemente, das masculinidades é perpassada pela cultura e suas influências, bem como por contribuições teórico-críticas e filosóficas que objetivam problematizar tais cristalizações. Desse modo, pensar em um tipo de homem e um único modelo de masculino, dentro da complexidade das relações sociais, torna-se um equívoco essencialista.

Conell e Messerschmidt (2013) abordam que a masculinidade não seria uma entidade fixa no corpo ou na personalidade dos sujeitos. As masculinidades estariam atreladas à questão das práticas realizadas na ação social, podendo ser distinguidas conforme as relações de gênero, em determinado cenário social. Associada a discussão de Hall (2016) sobre o dinamismo identitário e o seu papel enquanto produto sócio-histórico é importante ressaltar que a masculinidade, por comportar-se como um elemento identitário, apresenta tais características, o que faz da compreensão de um modelo único de masculinidade uma falácia que necessita ser combatida, haja vista que atua sobre os corpos masculinos como um instrumento de subordinação e hierarquização, ao referendar “comportamento que são superficialmente associados à masculinidade” (Bola, 2020, p. 32)

Ciente dessas masculinidades plurais, Adichie evidencia tais distinções na obra em análise, destacando, através das persona-

gens PapaNnukwu, Eugene e Jaja, as implicaturas do colonialismo sobre as masculinidades e como essas são tensionadas e posicionadas em confronto, durante o enredo. A tessitura narrativa nos permite compreender os papéis performáticos e de representação social que são desempenhados pelas personagens, correspondendo, respectivamente, às projeções da cultura pré-colonial, colonial e pós-colonial e os embates vivenciados nestes ciclos sócio-histórico e geracionais, como será demonstrado a seguir.

UMA ANÁLISE INTERGERACIONAL SOBRE AS MASCULINIDADES

“As fronteiras que separam as gerações não são claramente definidas, não podem deixar de ser ambíguas e atravessadas e, definitivamente não podem ser ignoradas” (Bauman, 2007, p. 373). Historicamente, a concepção conceitual acerca da geração apresenta um contínuo evolutivo que permeia a ideia de ser um processo linear, determinável e biologizado, onde tem o recorte temporal, como marco limítrofe geracional, até a compreensão das reverberações do tempo histórico e social sobre as identidades como signo demarcatório dos ciclos identitários. Inicialmente, a compreensão positivista definiu o tema gerações como um processo temporal sucessório, onde uma geração supera a sua antecessora pelo tempo, sendo este definido numericamente em anos.

Mannheim (1952) promove uma reformulação conceitual, ao defender que o marco geracional reside na colisão entre o tempo biográfico e o tempo histórico. Ou seja, para o sociólogo os eventos de desestabilização sociais, compreendidos como discontinuidades históricas, atuam sobre os sujeitos como indicadores geracionais. Philip Admas (1982), aplica sobre a ideia de Mannheim as repercussões identitárias que estes processos de desestruturação desempenham. A noção do tempo histórico e do tempo social em diálogo com as subjetividades, define a partir das vivências e eventos sociais, históricos e até mesmo catastróficos como signos delimitadores geracionais.

Ademais, de acordo com Feixa e Leccardi (2010), tais experiências permitem aos sujeitos o desenvolvimento da consciên-



cia geracional, sendo essa uma ferramenta fundamental para mensurar com base na historicidade e nos reflexos sobre as subjetividades, as diferenças e os limites entre gerações. Neste sentido delimitativo, pautado no tempo histórico e nas rupturas sociais, o romance *Hibisco Roxo* (2011) apresenta, através das personagens PapaNnukwu, Eugene e Jaja, três ciclos geracionais distintos, marcados pelo colonialismo expresso em suas performances de masculinidades, representando ainda as implicaturas identitárias destes processos históricos.

PapaNnukwu é descrito, ao longo da narrativa, como um homem de vida humilde que reverencia as tradições e que tem em sua religião autóctone o seu ancoradouro. O cultivo das tradições e a sua profissão de fé são a motivação para o abandono emocional e financeiro praticado por seu filho, Eugene. E, analisar a personagem Eugene é, sobretudo, reconhecer a sua complexidade e ambivalência. Um homem altruísta que coleciona boas ações e a admiração, em sua vida pública, mas que no âmbito privado, apresenta-se de forma dicotômica entre proteção e violência.

No microcosmos do lar, essa disjunção entre a identidade pública e privada é trazida à obra como um estereótipo da cultura ocidental radicada na cultura local que encontra no exercício da masculinidade e do seu poder familiar a vazão para violações físicas e morais. Todos os episódios de violência narrados possuem única razão de existir: o fundamentalismo religioso do pai de Kambili e Jaja. As cenas de violência são recorrentes, durante todo o desenrolar narrativo, nas quais o patriarca descarrega, sobre todos os membros da família, castigos e flagelações, utilizando-se de sua força física como um instrumento de tortura:

Eu estava no meu quarto após o almoço, lendo o capítulo V da Epístola de Tiago porque eu ia falar das raízes bíblicas da unção dos doentes durante a hora da família, quando ouvi os sons. Pancadas pesadas e rápidas na porta talhada à mão do quarto dos meus pais. Imaginei que a porta estava emperrada e que Papa estivesse tentando abri-la. Se imaginasse aquilo sem parar, talvez virasse verdade. Eu me sentei, fechei os olhos e comecei a contar. Contar fazia o tempo passar um pouco mais rápido, fazia com que não fosse tão

ruim. Às vezes, acabava antes de eu chegar ao número vinte. Eu já estava no dezenove quando o som parou. Ouvi a porta se abrindo. Os passos de Papa na escada pareceram mais pesados, mais desajeitados do que o normal. Saí do quarto no mesmo segundo que Jaja saiu do dele. Ficamos no corredor, vendo Papa descer. Mama estava jogada sobre seu ombro como os sacos de juta cheios de arroz que os empregados da fábrica dele compravam aos montes na fronteira com Benin. Ele abriu a porta da sala de jantar. Ouvimos a porta da frente sendo aberta e o ouvimos dizer algo para o homem que guardava o portão, Adamu. - Tem sangue no chão - disse Jaja. - Vou pegar a escova no banheiro. (Adichie, 2011, p. 36)

Mama olhou em volta. Manteve os olhos fixos no relógio da parede durante algum tempo, o que estava com um dos ponteiros quebrados, e então se dirigiu a mim: - Sabe aquela mesinha onde guardamos a Bíblia da nossa casa, nne? Seu pai quebrou-a na minha barriga - disse, como se estivesse falando de outra pessoa, como se a mesa não fosse feita de madeira pesada. - Meu sangue escorreu todo por aquele chão antes mesmo de ele me levar ao St. Agnes. Meu médico disse que não pôde fazer nada para salvá-lo. Mama balançou a cabeça devagar. Um filete de lágrimas desceu lentamente por suas bochechas, como se tivesse sido um esforço para ele ter saído de seus olhos. - Salvá-lo? - sussurrou tia Ifeoma. - O que você quer dizer? - Eu estava grávida de seis semanas (Adichie, 2011, p. 236)

Nas citações supramencionadas, a primeira cena é descrita e justificada pelo pedido da esposa, Beatrice, que por estar sentindo-se mal, devido à gravidez, pede ao marido para não ir à casa do Padre, após ter assistido a celebração da missa: “Deixe-me esperar no carro, *biko* - disse Mama, encostando-se na Mercedes. - Sinto que há vômito me subindo à garganta.” (Adi-



chie, 2011, p. 35). Eugene, com um olhar ameaçador a questiona se realmente não quer ir, Beatrice justifica o seu pedido dizendo “meu corpo não está bem” (Adichie, 2011, p. 36) e tem como resposta a reiteração da pergunta ameaçadora proferida anteriormente pelo marido: “Eu perguntei se você tem certeza que quer ficar no carro” (Adichie, 2011, p. 36). Mesmo cedendo à imposição do marido, Beatrice não ficou imune às agressões que culminaram na perda gestacional. Apesar da violência por ele praticada e do resultado dela advindo, Eugene atribui à esposa a responsabilização pelo aborto sofrido, convocando a família a rezar para que ela fosse perdoada: “Papa nos mandou rezar dezesseis novenas. Pelo perdão de Mama. (...) Eu não perguntei nem tentei perguntar o que Mama fizera para precisar ser perdoada” (Adichie, 2011, p. 42).

Diante da cena ilustrada, podemos observar que a personagem se comporta como um emissário e cobrador divino. O seu comportamento em busca da perfeição e retidão cristã transforma o ambiente familiar em um ambiente hostil e ameaçador, onde o silêncio tornou-se uma presença e as palavras não encontram o caminho à boca, como tantas vezes é apontado por Kambilli, na narrativa. Eugene entende religião e violência como fatores intrínsecos, não sendo passível de perdão qualquer conduta por ele compreendida como um ultraje à fé católica, como podemos observar:

- Está comendo dez minutos antes da missa? Dez minutos? – Ela ficou menstruada e está com cólica...
- Explicou Mama [...] – Será que o demônio pediu a você para fazer o trabalho dele? – disse Papa, com as palavras em igbo saindo de sua boca numa torrente.
- Será que o demônio armou uma tenda dentro da minha casa? [...] Papa tirou o cinto devagar. Era um cinto pesado feito de camadas de couro marrom com uma fivela discreta coberta do mesmo material. Ele bateu em Jaja primeiro, no ombro. Mama ergueu as mãos e recebeu um golpe na parte superior do braço, que estava coberta pela manga bufante de lantejoulas da blusa que ela usava para ir à igreja. Larguei a

tigela sobre a mesa um segundo antes de o cinto me atingir nas costas. [...] Papa pareceu um nômade fulani – estalando seu cinto em cima de Mama, de Jaja e de mim, murmurando que o demônio não ia vencer. Não demos mais que dois passos para escapar do cinto de couro que cortava o ar. Então o cinto parou e Papa olhou para o couro em sua mão. Ele franziu o rosto; suas pálpebras desceram. – Por que vocês se deixam enredar pelo pecado? – Perguntou Papa. – Por que gostam do pecado? (Adichie, 2011, p. 112)

A narrativa demonstra que o recurso da violência não é compreendido pela personagem como deleite. Eugene sofre, mas sente o peso da coerção da moral-cristã e em busca da salvação, do paraíso prometido, aplica a lei deste deus impiedoso e castiga violentamente os seus. A ação praticada desse homem nigeriano que se vê como branco e deseja ser visto como branco, esfacelá-lo, enquanto figura masculina de proteção, e o configura como reflexo de um sistema opressivo e violento. Porém, em nome de um padrão comportamental que deve ser seguido, por compreendê-lo como socialmente adequado e divinamente legítimo, Eugene vai provocando contra os seus familiares sessões de tortura, por comportamentos compreendidos por ele como desvios.

Percebemos que Eugene vai, paulatinamente, esfacelando-se como sujeito ao não abrir mão dessa identidade destrutiva, bem como vai destituindo-se de seu papel de figura de proteção e segurança para seus familiares. Dentre as demais cenas de violência retratadas, a minuciosa descrição sobre a punição infligida sobre Kambili, após descobrir que ela e seu irmão Jaja estavam no mesmo ambiente que o seu pai, PapaNnukwu, o patriarca exerce sobre os filhos um ritual de tortura, materializando discursivamente no leitor múltiplos sentimentos de ojeriza, angústia e desespero:

Entre na banheira - repetiu Papa. Entrei na banheira e fiquei parada, olhando para ele. Não parecia que Papa ia pegar um galho, e senti o medo, ardente e inflamado, encher minha bexiga e meus ouvidos. Não sabia o que ele ia fazer comigo. Era mais fácil quando



eu via o galho, porque podia esfregar as palmas das mãos e retesar os músculos das panturrilhas para me preparar. Mas Papa jamais me pedira para ficar de pé dentro da banheira. Então percebi a chaleira no chão, ao lado dos pés de Papa, a chaleira verde que Sisi usava para ferver água para o chá e para o garri, aquela que apitava quando a água começava a ferver. Papa apanhou-a. - Você sabia que seu avô ia para Nsukka, não sabia? - Sim, Papa. - Você pegou o telefone e me contou isso, gbo? - Não. - Você sabia que ia dormir na mesma casa que um pagão, não sabia? - Sim, Papa. - Então você viu o pecado claramente e mesmo assim caminhou na direção dele? Assenti. - Sim, Papa. - Kambili, você é preciosa - disse ele, com a voz tremendo, como alguém que fazia um discurso num velório, embargado de emoção. - Devia almejar a perfeição. Não devia ver o pecado e caminhar na direção dele. Papa baixou a chaleira dentro da banheira e inclinou-a na direção dos meus pés. Derramou a água quente nos meus pés, lentamente, como se estivesse fazendo uma experiência e quisesse ver o que ia acontecer. Estava chorando, as lágrimas jorrando por seu rosto. Vi o vapor úmido antes de ver a água. Vi a água sair da chaleira, fluindo quase que em câmera lenta, fazendo um arco no ar até chegar aos meus pés. A dor do contato foi tão pura, tão escaldante, que não senti nada por um segundo. Então, comecei a gritar. - É isto que você faz consigo mesma quando caminha na direção do pecado. Queima os pés - disse ele. Eu quis dizer "Sim, Papa", porque ele tinha razão, mas a queimadura nos pés estava subindo, em movimentos rápidos de dor lancinante, até minha cabeça, meus lábios, meus olhos. Papa me segurava com uma de suas mãos enormes, derramando cuidadosamente a água com a outra. Eu não sabia que aquela voz que soluçava - Desculpe! Desculpe! - era minha até que a água parou de cair e percebi que minha boca se movia e as palavras ainda saíam por ela. Papa largou a chaleira e enxugou as lágrimas. Fiquei parada na banheira quen-

te; estava sentindo medo demais para me mexer - a pele dos meus pés ia ser arrancada se eu tentasse sair dali. (Adichie, 2011, p.98)

Por meio das falas de Eugene narradas por Kambili, é apontada a violência contra ele praticada por um Padre, contudo compreendida de forma deturpada, como um ato de amor e proteção que sedimentado na violência, objetiva impedir possíveis repetições. Todavia, esta distorção emocional que traduz a violência como linguagem amorosa, resulta de uma romantização da violência sofrida, devido à sua origem: uma figura de autoridade e que dentro da lógica da subordinação colonial desempenhava a função de emissário de deus, ocultando a sua real motivação: o racismo recreativo. Do outro lado, a conduta de Eugene, que opta por replicar a violência sofrida contra os seus, pode ser compreendida como pirâmide do pequeno tirano (MEMMI, 2007), posto que conforme defende Memmi (2007) independente do lugar social ocupado, todos buscaram, em sua medida, oprimir sobre os que se encontram em situação inferior, independente de serem estes seus semelhantes.

Nesta retratação comportamental, encontramos em Eugene o espelhamento da identidade do colonizador na composição da personagem, a qual possui a violência como moldura de sua masculinidade. Violência essa que transita de todas as formas e por todos os membros da estrutura familiar. É importante frisar que este homem se figura “eugênico”, pois o próprio nome nos permite a chave de leitura relacionada à eugenia, à pureza, é retratado na obra como um sujeito completamente destituído de ancestralidade, ou seja, como um elemento simbólico do colonizador e da devastação que a imposição cultural sobre as colônias causou.

Acrescentamos que, em razão das diferenças mútuas, torna-se nítido na narrativa que Eugene e PapaNnukwu são personagens que marcam a contraposição entre homens compreendidos como representantes de gerações que não apenas se distinguem pela idade cronológica dos dois sujeitos, mas também pelas crenças de cada um, as quais em relação à crença do primeiro nos são revelados rastros e sequelas da manipulação do sistema colonial que tendem a prejudicar a crença do outro,



esta outra nada mais buscando que a vontade de se firmar socialmente e em harmonia com a ancestralidade cultural do povo nigeriano.

Em consideração aos fatos ilustrados, desde as primeiras páginas do romance encontramos alguns trechos que revelam o olhar preconceituoso, incomodado e intolerante de Eugene, em relação à fé do próprio pai idoso: “Meu pai desperdiçava seu tempo adorando deuses de madeira e pedra.” (Adichie, 2011, p. 25). Assim, percebemos que as diferenças religiosas acentuadas pela intolerância de Eugene à fé do seu próprio pai será um dos principais fatores a gerar um relacionamento conturbado entre os dois, o qual é permeado também pelo descaso e a falta de respeito desse patriarca, ante a condição social de seu velho pai, bem como pela imposição abusiva de poder.

Eugene ordena que as crianças não mantivessem muito contato com o avô, pois este é considerado um pagão. A rai-va funciona como uma motivação que serve de canal para que os sentimentos da personagem o transformem em uma espécie de ditador e revele o ápice da demonstração de sua intolerância religiosa e da violência praticada contra os filhos, afinal, o pai idoso é visualizado pelo próprio filho como um motivo de ameaça à fé e a boa criação de Kambili e Jaja, de maneira que não poderiam nem ficar muito tempo juntos e sequer ingerir os alimentos escassos da casa do avô – “As tigelas esmaltadas continham fufu seco e sopa rala sem nenhum pedaço de peixe ou carne.” (Adichie, 2011, p.33), principalmente, porque ele os oferecia aos deuses – “PapaNnukwu pedia que Ani, o deus da terra, comesse com ele.” (Adichie, 2011, p. 34).

Destacamos que a concepção ameaçadora de PapaNnukwu é justificada como a tradição cultural e vista na ótica colonial como um elemento de desestabilização desta ordem social imposta, posto que promove o fortalecimento identitário e a recusa à subjugação. Sobre isso, conforme aponta Memmi (2017), o apego a estes valores-refúgio, permite ao colonizado, em meio a sua incapacidade de invalidar a ordem imposta, resistir ao promover a manutenção e exercício das expressões culturais, agindo, assim, contra as tentativas de apagamento epistêmico. Nessa luta onde a tradição age em favor dos que não tiveram suas mentes colonizadas, o avô paterno das crianças se utiliza das estruturas

sociais que continuavam a produzir seus efeitos para reivindicar junto à *umunna* o direito de manter contato com os netos:

PapaNnukwu marcara uma reunião de *umunna*, a extensão da nossa família, para reclamar com seus membros que ele não conhecia os netos e que nós não conhecíamos. PapaNnukwu contara à *umunna* que Papa se oferecera para construir uma casa, comprar um carro e contratar um chofer para ele, contanto que ele se convertesse e jogasse fora o *chi* e o altar de *sapê* que havia em seu quintal. PapaNnukwu rira e respondera que só queria ver seus netos quando pudesse. Ele não ia jogar fora o seu *chi*; já dissera isso a Papa muitas vezes. Os membros de nossa *umunna* ficaram do lado de Papa, como sempre, mas lhe pediram que nos deixasse visitar PapaNnukwu, cumprimenta-lo, pois todo homem velho o suficiente para ser chamado de *avô* merecia ser cumprimentado por seus netos. Papa jamais cumprimentava PapaNnukwu, jamais o visitava, mas mandava maços de *naira* para ele por intermédio de Kevin ou de um dos membros da *umunna*. Maços mais finos do que aqueles que Kevin recebia de *bônus* de Natal. (Adichie, 2011, p. 32)

A respeito do fragmento do romance supracitado, é evidenciado que PapaNnukwu não se deixa “vender” pela proposta abusiva e capitalista de suborno do filho Eugene. O idoso é descrito no romance como sendo um senhor de oitenta anos, alto, que já estava perdendo a visão, tinha manchas claras nas mãos e dentes amarelados e separados, as vestes eram desgastadas pelo tempo (uma camiseta branca que se tornara marrom, ao longo do tempo), andava com bengala de tronco de árvore e recebia ajuda da filha Ifeoma (a professora universitária, irmã de Eugene e tia de Kambili e Jaja) para o custeio dos remédios destinados às dores das mãos e das pernas. Era também um bom contador de histórias que dialogam com a memória, tradições e a ancestralidade de seu povo, por isso era definido por tia Ifeoma como um tradicionalista.



Apesar de suas fragilidades em vida, o velho senhor não desejou trocar os valores da família, sua crença espiritual nem o culto politeísta, fruto das tradições nigerianas, por dinheiro ou regalias propostas pelo filho, este último, notavelmente, consumido por um ideal de fé do colonizador e em parte pelo sistema capitalista por meio do qual podia demonstrar poder (vide o momento pede ao motorista que entregue uma quantidade de maços de dinheiro a PapaNnukwu, mesmo que seja um pouco menor que a recebida por esse funcionário).

Dessa maneira, compreendemos que PapaNnukwu, em vida, é um exemplo de resistência ao sistema capitalista que está atrelado ao colonialismo, principalmente, porque, enquanto era vivo, ele também permaneceu residindo numa propriedade muito pequena e no meio do terreno (comparada pela narradora Kambili às casas desenhadas pelas crianças na infância), onde havia duas cabras e algumas galinhas, uma varanda com barras de metal enferrujada e uma latrina com portas de palmeira entrelaçada fechando a entrada.

Avaliamos que acerca da situação do avô paterno das crianças podemos fazer uma analogia com o que Lang (2001) ressalta sobre o pensamento que versa a respeito do que seriam os ‘Grandes homens: “Mesmo sendo um homem, um dominante, todo homem está submetido às hierarquias masculinas.” (Lang, 2001, p. 466). Nesse ponto, compreendemos que estão inclusas as questões do poder e dos privilégios de Eugene, na obra *Hibisco Roxo*. Então, se de um lado somos apresentados a um senhor idoso de oitenta anos, doente e no fim de uma vida condicionada à precariedade extrema, devido ao baixo poder aquisitivo dessa personagem, do outro lado, constatamos a condição de alto poder aquisitivo de um patriarca que vive numa situação luxuosa e capitalizada o suficiente para movimentar, inclusive, as vidas de outros sujeitos mais humildes da comunidade.

Contudo, apesar da resistência, PapaNnukwu, nessa condição de sujeito subalterno, podemos dizer que esteve vulnerável ao poder opressor e imperativo de próprio filho, Eugene – pois este último, na verdade, constitui um indivíduo movido e corrompido pelo *status* que detém, o qual também está relacionado à ilusão que ele nutre de seguir com a rígida obediência ao sistema do colonizador para conseguir uma vida abençoada. Por causa

disso, Eugene não oferece acolhimento e respeito ao pai, em vida, ferindo ainda mais a dignidade do ancião no momento crucial, ou seja, não deseja prestar ajuda quando o idoso adoece gravemente em Nsukka, lugar onde a irmã Ifeoma reside e busca realizar os exames e tratamento de saúde do pai, mas que fatalmente é também o lugar onde o idoso vem a falecer. Expõe, prontamente, argumentos para justificar sua recusa inicial ao custeio da cerimônia de funeral do pai:

- Esses funerais pagãos são caros. Um grupo pede uma vaca, um curandeiro exige um bode para um deus de pedra, depois outra vaca para a aldeia e outra para a umuada. Ninguém nunca se pergunta por que os tais deuses nunca comem os animais, e em vez disso, são esses homens gananciosos que os repartem entre si. A morte de uma pessoa é só uma desculpa para os pagãos se banquetearem. (Adichie, 2011, p. 100)

Consideramos, mediante esse panorama, que PapaNnukwu representa o outro que é inferiorizado pelas diretrizes coloniais, ainda mais por representar um velho tradicionalista que fala com os deuses e ancestrais (mesmo que seja para pedir bênçãos para o filho que respeita apenas cegamente a fé cristã do colonizador). Assim, esse avô paterno é tratado como uma coisa/algo que não serve e se apresenta inadequado para a sociedade, isto é, sua condição de ser humano é hostilizada até no momento da morte, quando necessita receber uma cerimônia de despedida digna. Além disso, esse problema só pode ser sanado se acaso fosse realizados e obedecidos os ritos cristãos.

Na esteira da representação das masculinidades presentes na obra, destacamos também o personagem Jaja, filho de Eugene e neto de PapaNnukwu. Jaja é um adolescente que cresceu em um ambiente absolutamente repressor e tirânico. Apesar de o seu pai fazer uso repetidas vezes da violência física, o seu contexto de dominação extrapola os abusos dessa natureza, visto que outras formas de repressão são cotidianamente postas em prática, a saber: a imposição da religião cristã e da língua inglesa de maneira que causasse o apagamento das crenças tradicionais e do dialeto igbo; a pressão constante por um desempenho escolar grandioso



e a rigidez dos horários para todas as atividades cotidianas, excluindo tudo que não fosse considerado produtivo.

Desse modo, Jaja cresce cheio de traumas e ressentimentos com relação a essa figura paterna tão repressora, capaz de torturar a todos que participam daquele microcosmo familiar. E acerca de tais torturas, é pertinente ressaltar que o garoto leva consigo uma marca física das punições infligidas pelo pai: a deformação no dedo da mão esquerda, como destacamos no trecho a seguir:

Jaja olhou para baixo também, como se houvesse acabado de notar o dedo retorcido, deformado como um galho seco. [...] Quando Jaja tinha dez anos, ele errara duas perguntas em sua prova de catecismo e não fora o primeiro da turma de primeira comunhão. Papa o levou até o andar de cima da casa e trancou a porta. Jaja, aos prantos, saiu segurando a mão esquerda com a mão direita, e Papa levou-o ao Hospital St. Agnes. (Adichie, 2011, p. 156)

Notamos, no fragmento acima, a desproporção do ato violento de Eugene, que deforma a mão do filho porque este não ocupou um lugar de destaque na turma. É válido ressaltar que, propositalmente, o pai escolhe torturá-lo na mão esquerda porque essa era considerada a mais improdutiva, já que era com a mão direita que ele escrevia. Assim, vemos que há uma racionalização da punição, tida pelo pai como uma forma de purificação necessária para o garoto alcançar o entendimento.

Em consonância com a atitude de violência paterna relacionada à fé, enfatizamos que é sabido que a tradição cristã ocidental herdou o dualismo platônico da mentalidade greco-latina, e assim sendo, tudo que faz referência à matéria, ao corpo, deve ser combatido, pois alude ao mal, enquanto o espírito reporta-se para o bem. Dessa forma, a mortificação da carne seria um dos caminhos para a remissão.

Justamente por vivenciar intensamente tantos abusos, Jaja é o primeiro membro da família a rebelar-se contra as ordens do pai. Isso acontece depois da viagem que ele faz para Nsukka, onde ele e a irmã Kambili, pela primeira vez, puderam experimentar um lar acolhedor, em que há diálogo e espaço para discus-

sões e as singularidades dos sujeitos são respeitadas. Esse novo modo de existir e de relacionar-se são absorvidos por Jaja de uma forma, aparentemente, muito mais natural do que por sua irmã Kambili. Variadas vezes a personagem narradora se surpreende com o irmão: “Como Jaja fazia aquilo? Como conseguia falar com tanta facilidade?” (Adichie, 2011, p.156). Assim, o fato é que a convivência com a família da sua tia lfeoma faz com que Jaja reconheça que o ambiente onde cresceu é coercitivo e violento.

Os dias que Jaja e a irmã passam naquele núcleo são transformadores e impulsionam o personagem a opor-se, pela primeira vez, contra a supremacia do pai. Sendo assim, o contraste entre a relação da tia com seus filhos e o ambiente castrador de sua própria casa geram em Jaja uma semente de rebeldia. No que concerne a esse caráter transgressor, há uma prolepse na narrativa no momento em que um dos primos questionam o nome do garoto. Jaja é um apelido de infância, motivado pela repetição dos sons que ele fazia quando era um bebê. Entretanto, o nome Jaja também faz referência a um importante rei igbo – Jaja de Opobo. Acerca disso, a tia lfeoma afirma:

- Eu disse a sua mãe que esse era um bom apelido, que você ia sair a Jaja de Opobo.
- Jaja de Opobo? O rei teimoso? - perguntou Obiora.
- Rebelde - disse tia lfeoma. - Ele foi um rei rebelde. [...] Ser rebelde pode ser bom às vezes. (Adichie, 2011, p. 155)

A rebeldia que é trazida no nome do personagem é colocada em prática, paulatinamente, através de pequenos atos, como a recusa em receber a comunhão na missa, através de falas que subvertem a lógica daquele contexto em que apenas o patriarca era detentor absoluto das decisões. O questionamento dessa autoridade paterna pode ser observado no fragmento que segue:

- PapaNnukwu está morto - disse Jaja.
- Ele foi ser julgado – disse Papa, colocando o copo sobre a mesa. – lfeoma não teve juízo, não chamou um padre antes de ele morrer. Quem sabe ele houvesse se convertido antes de morrer.

– Talvez ele não quisesse se converter – disse Jaja.

[...] – O que você disse? Foi isso que aprendeu quando estava morando na mesma casa que um pagão? (Adichie, 2011, p. 202-203)

Ao dizer que talvez PapaNnukwu não quisesse se converter, Jaja relativiza a fé cristã do pai e retira a religião ancestral do avô desse lugar estigmatizado que o olhar do colonizador a relegou. Em contrapartida, além desses atos insubmissos, Jaja revela também uma profunda culpa por nunca ter conseguido proteger a mãe e a irmã dos abusos do pai. Ao comparar-se com seu primo Obiora, ele afirma: “Eu devia ter tomado conta de Mama. Veja como Obiora equilibra todo o peso da família de Tia Ifeoma sobre a cabeça. E eu sou mais velho do que ele. Devia ter tomado conta de Mama (Adichie, 2011, p. 304)”. Essa responsabilização recai sobre o personagem, enquanto ato performativo de gênero, visto que para Butler (2018) o gênero é constituído por uma série de “atos” repetitivos ao longo do tempo e assim sendo, essa determinação dos papéis sociais são impostos cotidianamente e vislumbrados através de ritos coletivos.

Jaja se reconhece na obrigação de prover a proteção às mulheres do seu núcleo familiar, enquanto homem e sucessor do pai. Desse modo, o personagem toma para si tal responsabilidade ao ponto de assumir a culpa da mãe, Beatrice, quanto ao assassinato do seu pai, o que acarreta a prisão dele. Esta ação, apesar de ser considerada heróica por sua irmã, reflete também uma visão patriarcal que concebe o homem na condição daquele que age, que prova, que oferece proteção, e relega a mulher à condição de quem carece desse amparo e defesa. Kambili, em uma das visitas que faz ao irmão da cadeia, alude ao fato de ele carregar essa culpa nos olhos e sentir o peso dessa responsabilização:

Quero segurar a mão de Jaja, mas sei que ele vai retirar a sua se eu fizer isso. Os olhos dele estão cheios de culpa demais para me verem, para verem seu reflexo em meus olhos, o reflexo do meu herói, do irmão que sempre tentou me proteger o melhor que pôde. Jaja nunca vai achar que fez o suficiente, nunca vai entender que eu não acho que ele devia ter feito mais. (Adichie, 2011, p. 149)

Jaja pode ser considerado na narrativa como um vetor de mudanças e, por sua vez, a representação da superação do colonialismo, simbolizado pelo pai. Isso é metaforicamente trabalhado através da imagem do hibisco roxo, presente no título do romance. “A rebeldia de Jaja era como os hibiscos roxos experimentais de tia Ifeoma: rara, com o cheiro suave da liberdade [...] Liberdade para ser, para fazer” (ADICHIE, 2011, p. 22).

A “liberdade” pós-colonial surge na metáfora dos hibiscos roxos que só podem brotar após os vermelhos. Já a cor roxa alude à transformação, à mutação, à capacidade da geração seguinte diferir-se da anterior, enquanto a cor vermelha pode fazer referência ao período de violência vivenciado. Ao levar o broto de hibisco roxo da tia Ifeoma para ser plantado e cultivado em sua própria casa, Jaja contrapõe-se diretamente à dominação paterna, iniciando um novo ciclo de profundas mudanças: “Viu, os hibiscos roxos estão prestes a florescer - disse Jaja quando saímos do carro” (ADICHIE, 2011, p. 267). O símbolo do florescimento aponta para um novo ciclo geracional, representado por Jaja em seu processo de ruptura que, embora profundamente marcado pelos traumas do colonialismo, vislumbra uma possibilidade de superação.

Nesta perspectiva, pensar a masculinidade, enquanto constituinte identitária e em suas reverberações sobre os sujeitos, no contexto colonial, nos conduz a observar como as relações de poder constituídas pela dominação, diferença e assimilação, encontra na pós-colonidade e no movimento decolonial dela advindo, a desintegração dos seus engendramentos uniformizadores e de produção de corpos dóceis.

Em acréscimo à observância sobre a questão da masculinidade e os aspectos que a partir dela são destrinchados, igualmente, enfatizamos que a descontinuidade histórica representa nas gerações pré-colonial, colonial e pós-colonial, simbolicamente representadas pelas personagens em análise, como o de culpa demais para me verem, para verem seu reflexo em meus olhos, o reflexo do meu herói, do irmão que sempre tentou me proteger o melhor que pôde. Jaja nunca vai achar que fez o suficiente, nunca vai entender que eu não acho que ele devia ter feito mais. (Adichie, 2011, p. 149) choque cultural provocado pelas tensões de contato destes tempos históricos, sociais e biográficos. Destas zonas de contato⁵ (Pratt, 1999, apud Hall,



2003) onde contato com outras culturas, no caso em análise, a identidade cultural das gerações avô, filho e neto, adotam, reinventam e se apropriam de marcas culturais dos que contra ele exercem subordinação.

Traçamos, portanto, algumas reflexões: No caso de PapaNnukwu, observamos no apego as tradições a sua resposta ante o avanço colonial e das imposições culturais que o sistema praticava contra os colonizados, Já quanto a Eugene, a subordinação ao sistema, em nome de um embranquecimento social e resgate divino, justificam a sua subordinação à cultura do colonizador, incorporando-a em sua vida como se nata fosse e levando-o a professar a fé do seu senhor colonial preservando em suas orações o distintivo sotaque britânico. Por último, na contramão desta postura de assujeitamento, Jaja ao adentar a zona de contato com a tradição autóctone, por meio do seu avô, desenvolve sobre a cultura estrangeira um novo olhar (de repulsa), ao perceber que seu pai, seu principal algoz, é na verdade uma personificação da dominação colonial, buscando, assim, realizar o caminho de volta para a sua tradição autóctone, pautada na não violência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao nos dispormos à realização de uma análise literária que investiga a perspectiva geracional dos personagens do enredo desse romance em destaque, que envolve o contexto social nigeriano, consideramos que para desenvolver e interpretá-la, é necessário que estejamos em alerta sobre a problemática de que esses sujeitos tendem a ser tratados numa condição de pessoas outrorizadas, quando avaliados sob a ótica do mundo ocidental.

Logo, uma leitura da personagem desvinculada desses eixos analíticos tende a transformar a vítima em algoz e destitui da responsabilidade todos os beneficiados e patrocinadores do colonialismo. Por essa razão, é fundamental uma análise cuidadosa acerca do impacto da branquitude sobre a vida das pessoas pretas, em especial, no caso dos sujeitos nigerianos, que se tornaram reféns do que Chimamanda nos apresenta como

o perigo da história única, a qual encarcera as identidades, as subjetividades e também promove o apagamento epistêmico.

Com base nessas considerações, acreditamos que o romance *Hibisco Roxo* nos promove uma reflexão sobre as inúmeras violências advindas do colonialismo, em uma Nigéria, na qual a religião cristã foi imposta, prejudicando toda a tradição local e sendo utilizada sob a forma de assujeitamento cultural. Na análise dessa obra, delimitamos o nosso estudo, a partir de um recorte sobre a construção das masculinidades dos personagens PapaNnukwu, Eugene e Jaja, por meio da qual avaliamos que Eugene seria a personificação do próprio sistema colonial, enquanto os outros dois personagens sofreriam com as fortes e opressoras imposições desse sistema.

Compreendemos, ainda, que as três gerações – avô, pai e filho –, respectivamente simbolizariam a personificação de três momentos importantes, no contexto nigeriano: o idoso seria a personificação do momento anterior à chegada do colonizador (período pré-colonial); Eugene, o sujeito que vivenciou o momento no qual se sucede a imposição do aculturamento e branqueamento do homem africano (período colonial) e, por fim, o jovem Jaja, que representaria o sujeito inserido no momento posterior ou mais próximo da modernidade atual, projetando-se no período pós-colonial (cujas marcas e efeitos de um processo histórico devastador foram registradas para que emergissem as transformações sociais).

REFERÊNCIAS

ADICHIE, C. **Hibisco roxo**. Companhia das Letras: São Paulo, 2011.

BAUMAN, Z. Between us, the generations, in J. Larrosa (ed), *Ongenerations. On the coexistence between generations*, Barcelona: Fundació Viurei Conviure, 2007.

BENTO, M. A. da S. **Pactos narcísicos no racismo**: Branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder público. (Tese de doutorado), São Paulo: Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, Departamento de Psicologia da Aprendizagem, do Desenvolvimento e da Personalidade, 2002.

BOLA, J.J. **Seja homem:** a masculinidade desmascarada. Porto Alegre: Dublinense, 2020.

CONRADO, M; RIBEIRO, A. Homem Negro, Negro Homem: masculinidades e feminismo negro em debates. Revista: **Estudos feministas**. Florianópolis, 2017.

BUTLER, Judith. Atos performativos e constituição de gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. In: **Cadernos de Leitura**, nº 78. Tradução: Jamille Pinheiro Dias. Chão de Feira, 2018. Disponível em: https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2018/06/caderno_de_leituras_n.78-final.pdf.

EMICÍDA. Prefácio in: BOLA, J.J. **Seja homem:** a masculinidade desmascarada. Porto Alegre: Dublinense, 2020.

FEIXA, C.; LECCARDI, C. O conceito de geração nas teorias sobre juventude. In: **Revista Sociedade e Estado**. Volume 25, número 2, 2010.

FOUCAULT, M. **Vigiar e Punir**. História da violência nas prisões. 22.ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

_____, M. O nascimento da medicina social. In: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 18. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003.

HALL, Stuart. **Da diáspora:** Identidades e Mediações Culturais.Org. Liv Sovik. Tradução: Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte. Editora da UFMG, 2003. Col. Humanitas.

LUGARINHO, Mário César. **Paradigmas Confrontados:** Algumas Masculinidades nas Literaturas Africanas em Língua Portuguesa. UFRJ: Metamorfoses, 2017.

MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido de retrato do colonizador**. Rio De Janeiro, RJ. Editora UFF. 2007.

WELZER-LANG, Daniel. A construção do masculino: dominação das mulheres e homofobia. in: **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, vol. 09, n.02, 2001.p.460-482.

TENSÕES DE GÊNERO E MATERNIDADE POLÍTICA EM *VENTOS DO APOCALIPSE*, DE PAULINA CHIZIANE¹

Ana Ximenes Gomes de Oliveira²

Porque o pé de girassol trava a erosão
Porque a liberdade mastiga o cerne,
a crua carne do verbo
Conceição Lima

PRIMEIRAS COLOCAÇÕES

Este estudo apresenta como foco reflexivo pensar a categoria do gênero enquanto base relacional e como estrutura ideológica da maternidade política na literatura, centrando-se, especificamente, no romance *Ventos do Apocalipse*, da escritora Paulina Chiziane. Assim, discorro a partir das relações e papéis de gênero na sociedade que compõem o referente romance e que afetam as personagens, modulando a concepção da maternidade na vida das mulheres.

A escritora moçambicana Paulina Chiziane apresenta a literatura como um espaço de enunciação e cruzamento da realidade. Em *Ventos do Apocalipse*, os campos de guerra e de tensão social a partir de uma cultura autóctone invadida e afetada pela



cultura estrangeira, assim como pelas mazelas estruturais de disputas de poder, constroem sua ambientação. Além disso, é importante frisar que o olhar que acrescenta um prisma singular à estrutura de sistema literário edificado no século XX, em Moçambique, é a perspectiva da voz feminina tangenciada pelas batalhas e crises sociais que recaem, também, nas representações da condição feminina localizada entre a tradição e a modernidade. Segundo Francisco Noa,

[as literaturas africanas] emergindo em plena vigência de dominação colonial, não só se insurgem contra a imoralidade dessa situação, mas também encontram na arte, em geral, e na escrita, em particular, um espaço de reivindicação identitária, cultural e ética (2015, p. 40).

Em *Ventos do Apocalipse* o cenário da devastação no momento da guerra, das invasões, do grotesco que ambienta a luta pela sobrevivência das pessoas, traz a vida de mulheres e suas subjetividades, atuando como representações de diversas questões agregadas ao feminino na sociedade. O amor, a sexualidade, o desejo, o matrimônio, a liberdade e, sobretudo, a maternidade vista a partir das relações de gênero como marcação social e subjetiva, são instâncias que atravessam as mulheres contidas na narrativa e que provocam uma inquietação de análise, como um eco discursivo de vivências que passa a gerar estranhamento e que sai de um lugar de normalização do sofrimento.

A presença de tais categorias postas por Chiziane na narrativa abre espaço para essa tensão explícita que, a partir de relatos de vida e trajetórias de mulheres, provoca um olhar questionador sobre tais situações. A subversão no universo literário se encontra nessa exposição de vozes, que ecoam para quem ouve ou lê. Sobre a categoria estética do grotesco na arte, Noa destaca que “[...] nos momentos de ruptura ou de grande contestação artística, seja possível acrescentar, de forma quase ilimitada, novos critérios de esteticidade onde passa também a caber o feio, o mau gosto, o insólito, o subversivo” (2015, p. 45).

A maternidade política, assim, torna-se uma categoria de guia estrutural para observar os deslocamentos, voluntários e involuntários, do feminino no escopo social, como visto na presença do materno na vida da protagonista do romance, na tentativa de salvar sua filha das imposições de seu pai e no retorno à maternidade como o momento final de renascimento, agregando as crianças órfãs aos seus cuidados. A mulher-mãe, importante, fundamental, enaltecida e representativa na cultura e nos valores ancestrais de culturas africanas é tangenciada por instâncias de imposição de poder patriarcalista que estão presentes no cruzamento entre a tradição e a cultura exógena eurocêntrica que chega com a colonização. Paulina Chiziane, expõe em entrevista que:

De acordo com a nossa tradição bantu, uma mulher deve ser tratada pelo nome dos seus antepassados. Vieram os portugueses e disseram que isso era atrasado. E os assimilados absorveram este pensamento religioso como valor. Hoje as mulheres moçambicanas exigem direitos de coisas que já tinham e perderam por receber um sistema sem analisar em profundidade as coisas. Claro, tratando-se de uma situação colonial não tínhamos muita chance. Mas as culturas africanas têm muito a dar ainda para o desenvolvimento do mundo. Para mim que vivi entre as macuas, quando olho para as lutas feministas do mundo, eu digo-me "Mas nós tínhamos isso"³

A escritora mostra a necessidade de consciência sobre a tradição e sua riqueza que menciona diante às reflexões e conhecimento sobre as lutas feministas e femininas em todo o mundo. Estruturas de organização social mais igualitárias que não comportavam a mesma diferenciação das relações de gênero e as disputas de poder pelo masculino existiam desde antes da entrada do sistema colonial. Por isso, é a essas estruturas autóctones que se observa uma contribuição singular para pensar em transgredir lugares marcados pela desigualdade.



A MATERNIDADE POLÍTICA EM VENTOS DO APOCALIPSE

Publicada originalmente em 1993, um ano após o fim da guerra civil de Moçambique, essa obra traz a construção de uma narrativa que relata os problemas e embates culturais, sociais e políticos, expostos em um período de conflito, assim como os resquícios e destruições do imperialismo colonial na história. A narrativa é construída como uma confluência estilística entre a escrita e a estrutura da oralidade africana em que é dividida em duas partes, iniciada com um ditado da tradição oral moçambicana logo no prólogo, seguido de uma sequência de três contos que são estruturados e trazidos da oralidade como prenúncios da trama, apontando o desenvolvimento cíclico das narrativas que contam a história da tradição e seu embate com a modernidade. Os contos que preenchem o prólogo também nos conduzem a estruturar sujeitos femininos presentes nesse contexto narrativo que irá se iniciar, em uma relação paradigmática dos sujeitos que estão presentes no período de guerra do romance, trazendo a guerra como base para pensar a condição feminina.

A maternidade política presente na obra se refere à condição do feminino tangenciada pela categoria materna, vista intrinsecamente na constituição do sujeito político em questão. Assim, temos personagens femininas que expõem suas vivências em contextos extremos, mas que conseguem, também, apresentar uma apropriação e resistência do feminino a partir da experiência materna. Maternidade política, então, constitui-se como uma força de impulsionamento que fortalece mulheres, assim como problematiza condições de tensão no embate cultural e nas relações de gênero.

No início da obra, estão presentes três contos, intitulados como “O marido cruel”, “Mata, que amanhã faremos outro” e “A ambição da Massupai”, que formam um prólogo enunciativo de três femininos distintos, encontrados na narrativa. No primeiro, tem-se a representação simbólica da penalização das mulheres pelos males da terra, a construção simbólica de que as mulheres carregam a eminência do mal, quando este se faz presente em forma da infertilidade da terra ou da ira dos deuses.

O conto “O marido cruel” narra a história de um casal que usufruía de uma vida de felicidade, devido a uma condição de prosperidade vinda da natureza que fornecia seu sustento. Contudo, essa família é atacada com os males da seca e com isso a condição de vida é afetada com o problema da fome e com isso as personagens se apresentam com graves problemas de sobrevivência. Neste contexto narrativo, a esposa percebe que seu marido a havia enganado, usufruindo um mel para amenizar seu desespero por comida sem compartilhar com a sua família que sofria com a escassez de alimentos.

Ao chegar a essa percepção, após o tempo de seca ter chegado ao fim, a mulher reúne seus familiares e revela “a atitude criminosa do marido em alta voz” (CHIZIANE, 1999, p. 18). Essa ação da esposa a faz encorajar-se para abandonar o matrimônio com um marido cruel para sobreviver sozinha com seus filhos. Temos, assim, a representação de uma força do feminino que se distancia de uma condição de injustiça, ao mesmo tempo em que apresenta a responsabilização única do feminino com seus filhos e com o cuidado destes: “Homem que mata, jamais merecerá o meu perdão” disse a esposa e em seguida a voz narrativa nos diz: “Arrumou todos os seus pertences, pegou nos filhos e abandonou o marido cruel para todo o sempre” (Ibidem).

O segundo conto do prólogo é intitulado com um ditado presente na oralidade, “Mata, que amanhã faremos outro”, anunciando o horror nos tempos de guerra entre tribos e guerreiros que conquistavam povos vizinhos e dominavam. Diante disso, os povos das tribos invadidas se refugiavam em esconderijos e se mantinham em silêncio com a presença dos guerreiros na cidade. As crianças eram as únicas que não conseguiam respeitar esta lei que, com o agravamento da fome, da sede e do calor elevado, anunciavam choros estridentes. Os homens, diante ao choro das crianças que podiam chamar a atenção dos guerreiros e revelar o esconderijo dos refugiados, tinham como lema o ditado que intitula o conto e convenciam as mulheres de matarem seus filhos, com a justificativa da preservação da vida da tribo invadida e com a certeza de que outros filhos seriam gerados após a tensão da guerra: “A caminho do novo abrigo os maridos aproximavam-se delicadamente das esposas com crianças de colo e transmitiam a



ordem: mulher, o menino vai chorar e seremos descobertos. Mata este, que depois faremos outro” (CHIZIANE, 1999, p. 19).

As mulheres, mesmo com o sofrimento de matarem seus filhos, obedeciam e sufocavam as crianças que eram deixadas na vegetação do lugar pela impossibilidade de poder enterrá-los. Assim, a concepção de morte dos filhos era secundarizada pelo bem comum de todos que buscavam sobreviver. Para o bem da comunidade, a morte das crianças se tornava aceitável diante do contexto de sobrevivência do coletivo.

O terceiro e último conto presente no prólogo, “A maldição de Massupai”, inicia-se dizendo: “Em todas as guerras do mundo nunca houve arma mais fulminante que a mulher, mas é aos homens que cabem as honras dos generais” (CHIZIANE, 1999, p. 19). Com esta passagem, anuncia-se uma força feminina, que devido à sobreposição do seu desejo por um homem e pelo poder, é induzida a matar seus filhos. A voz narrativa apresenta Massupai como uma mulher ambiciosa, que utiliza de sua beleza e inteligência para realizar os desejos do seu amado, buscando em troca sua fidelidade e uma posição social de destaque. Contudo, essa condição é impossibilitada com a morte do general, seu amante. Massupai é abandonada, destinada à loucura por ter matado seus filhos em busca de viver sua paixão e seus desejos. A personagem entra em um processo de desespero, tornando-se uma lenda no território, como a mulher “mãe das mães” a vagar sem destino:

Massupai enlouqueceu e começou a revolver as sepulturas com as mãos, para ressuscitar os filhos que perdera. Depois fugiu para o mar, e nunca mais ninguém ouviu falar dela. Ainda hoje o seu fantasma deambula pela praia nas noites de luar, e quando as ondas furiosas batem sobre as rochas, ainda se ouvem os seus gritos: sou a rainha! Sou mãe desde o Save até ao Limpopo! (CHIZIANE, 1999, p. 22).

Observa-se, assim, com esses três contos, três condições femininas maternas que anunciam o romance: o primeiro é a resistência e a tomada de consciência de ser responsabilizada pelo cuidados com seus filhos; o segundo é o feminino que vivencia a dor de ser obrigada a matar os filhos, embasada pelos dizeres

dos homens que relativizam a vida das crianças em prol de um bem do coletivo; e o terceiro é referente ao desejo no feminino, visto que quando este é a causa do abandono e da morte dos filhos há a punição da loucura e a exposição do surto materno como esvaziamento desse sujeito.

Ao final do prólogo, há a apresentação da estrutura do tempo da narrativa que irá se iniciar. Essa categoria apresenta-se como um tempo cíclico, em que o nascimento, a morte e o renascimento estruturam tanto o tempo da diegese do romance como da própria contação.

As folhas caem no Outono na ceifa do vento. As águas do rio desembocam no mar, voam para o céu e voltam, enchendo de novo os rios. As estações do ano andam à roda. Até nós, seres humanos, morremos para voltar a nascer. Somos a encarnação dos defuntos há muito sepultados, não somos? A terra gira e gira, a vida é uma roda, chegou a hora, a história repete-se, KARINGANA WA KARINGANA (Chiziane, 1999, p. 22).

É importante destacar que *Ventos do Apocalipse* é uma narrativa escrita, porém é construída esteticamente pela estrutura da narrativa oral. O tempo do romance, então, é o tempo de uma contação, anunciada no início do prólogo como uma contação em volta da fogueira, delimitando o espaço-tempo em que a narração irá ser apresentada. Nessa perspectiva de narração, Moreira (2005, p. 31) destaca sobre a *performance* que “Todo ato de narrar instala a sua perspectiva logo nas primeiras linhas. Isso torna evidente que a adoção de um modo de narrar corresponde a uma intenção deliberada do narrador”.

Percebemos que a autora do romance constrói uma narrativa em que as vozes que transitam entre a contação e a atuação se mesclam, tendo vozes narrativas que já no prólogo se insinuam como aquelas que contam, mas também que ouvem a memória das histórias de outros tempos: “A xipalapala soou, mamã, eu vou ouvir as histórias. [...] O búzio enfureceu os meus tímpanos, quero ouvir coisas de terror, da guerra e da fome. Esta noite faremos uma grande fogueira, meu irmão, vamos à floresta buscar lenha” (Chiziane, 1999, p. 15). É a própria voz narrativa que ao anunciar a contação se coloca na posição de



ouvinte, reverenciando uma sabedoria que contará histórias-ensinamentos. Há uma mobilidade constante entre essas vozes que não se afixa em lugares estabelecidos de dentro e fora da narrativa, fazendo com que o lugar de leitor ou leitora também seja tocado com a mobilidade do trânsito da contação.

O tempo desta narração estabelecido, então, é um tempo entre a escrita e a diegese do romance, pois a proposição exclamada no prólogo chama a todos para se reunirem, incluindo a própria voz que clama como personagem dizendo “eu sou o destino”. Gérard Genette fala sobre o tempo na narrativa romanesca, trazendo como uma perspectiva dual, visto que “[a] narrativa é uma sequência duas vezes temporal... há o tempo da coisa-contada e o tempo da narrativa (tempo do significado e tempo do significante)” (1995, p. 31).

Na narrativa de Chiziane, temos a partir da interligação entre oralidade e escrita como uma categoria estética, uma perspectiva de três momentos do tempo: o tempo de escritura para contar a história; o tempo do fogo estabelecido no prólogo com o chamamento a todos (incluindo a relação com o(a) expectador(a) na obra) para sentar e ouvir em volta da fogueira as histórias que se iniciam; e o tempo de ambientação do enredo presente na primeira e na segunda parte do romance.

O romance em sua parte I se inicia com a anunciação da guerra no primeiro capítulo. O Régulo Sianga afligido pelo período de seca e escassez que se prolonga no território, pressente o tempo de caos que está por vir, agravando a condição de seu povo. O provérbio tsonga destacado na epígrafe que abre a primeira parte da narrativa simboliza a mudança que se aproxima: “Nasceste tarde! Verás o que eu não vi” (Chiziane, 1999, p. 21).

Minosse é a esposa de Sianga, a única esposa que ficou em sua casa diante o sofrimento da seca e dificuldades de sobrevivência. Minosse é mãe de Manuna e Wusheni, filho e filha que convivem em seu lar junto ao pai. Com o desespero em meio a situação extrema, Sianga descarrega em Minosse sua fúria pelos males da terra que não produz sustento para sua família, tratando-a com agressões verbais ao querer, inutilmente, que a mesma possa resolver sua fome: “Ah, maldita. Gastei as minhas vacas comprando-te, mulher preguiçosa e sem respeito” (Chiziane, 1999, p. 28).

A protagonista nada pode fazer para saciar os problemas seus e de sua família e mesmo assim seu marido a culpa pelas dificuldades vividas, tratando-a como subserviente a ele. Com isso, observa-se como o feminino é culpabilizado pelos males da terra, sendo uma culpabilização direcionada tanto no campo místico como objetivo da realidade vivida. O corpo feminino atua nesse âmbito da narrativa como o corpo que serve e que é direcionado a funcionar como alvo de ataque, fazendo com que o masculino possa se retirar de uma centralidade de atuação negativa aos males vividos. Na relação do corpo como um território de ocupação e troca de bens, observamos a sexualidade de Minosse também invadida por seu marido:

O teu pilão é mágico, faz nascer grãos de milho e canta quando o celeiro vaza. Traz-me o sustento da tua fonte. Esclarecendo melhor, estou a par dos teus movimentos. O milho que acabamos de consumir veio do celeiro de outro homem, estou a mentir? Não te condeno, é a lei da sobrevivência. Arranja mais um amante que te pague bem, ainda não és tão velha como pensas (Chiziane, 1999, p. 29).

Minosse sente-se ultrajada com o ofensivo pedido de Sianga, refletindo sobre sua condição diante da dificuldade em que vive. A partir do tratamento do esposo é notória a estruturação do matrimônio com o feminino, a demarcação de lugares desiguais presentes nesta relação, que se enfatiza no período de guerra e transtornos sociais. Minosse, diante disso, monologa sobre si em um momento de tomada de consciência e súplica, questionando o lugar que ocupa e como é invadida por estar nesta condição matrimonial:

Yô, Minosse, filha de minha mãe. Dizem que marido velho é garantia de carinho, felicidade, e enganaram-te sem dúvida alguma. Das nove esposas do Régulo Sianga apenas ficaste tu, porque não tens onde cair morta. Até Teasse, mulher mais amada, abandonou o lar. Que fazes ainda aqui, Minosse, filha de minha mãe? (Chiziane, 1999, p. 30).



As perguntas e constatações de Minosse nos induzem a pensar neste feminino apresentado na obra. O monólogo da personagem é apontado pela voz narrativa como uma “Linguagem de ausência. É a solidão dialogando com a consciência” (Ibid). Tem-se uma presença-ausente desse sujeito na relação de valorização no casamento que passa a ser apreendida pela protagonista diante da situação em que se localiza. Minosse se pergunta sobre o lugar que ocupa, buscando entender sua permanência e sua posição no casamento sustentado pela tradição. A personagem menciona posteriormente que em sua aldeia natal a fartura está presente para todos que habitam o lar, mas que devido ao entendimento do casamento também como pertença não concebe uma saída, um retorno, pois, após ser *lobolada*, seu lugar passa a ser ao lado do marido, no clã que a recebe.

A obra demonstra a menção ao recomeço, ao nascimento, algo que está intrinsecamente ligado à ideia de fim, visto de forma cíclica. A voz narrativa atravessa as ações das personagens com os dizeres da tradição e da cultura, apresentando a compreensão da vida e do entendimento do tempo, que também atua como um prenúncio da guerra:

Em silêncio toda a natureza luta pela sobrevivência. Os lagartos depositam o último ovo e morrem. As plantas protegem a última semente que germinará nas próximas chuvas e morrem. Os homens botam cada dia mais ovos nos ventres das mulheres, e elas já grávidas, suspiram: os outros já morreram (Chiziane, 1999, p. 40).

O romance se organiza em ciclos e estes podem ser aproximados aos ciclos do feminino no seu lugar de fazer nascer e renascer: o ciclo do vento, o ciclo do fogo, o ciclo do nascimento/renascimento que conduzem os acontecimentos da narrativa, assim como de suas personagens: “O ciclo da desgraça está quase consumado” (Chiziane, 1999, p. 55). Neste momento de prenúncio do que há por vir, a voz narrativa se insinua como pertencente àquele lugar de desespero e apreensão: “é hora de cavarmos as nossas sepulturas, yô!” (Ibid). Com isso, observamos o cruzamento de vozes na contação do texto e na diegese da obra, trazendo para superfície as devastações do processo colonial e o lugar da cultura identitária. Segundo a voz narrativa,

Os deveres que não cumpriram durante mais de um século, procuram realiza-los em apenas poucas luas. O céu de Mananga é um manto adornado de mitos, revivem-se tradições centenárias de modo imperfeito, pois já não conseguem divorciar-se das divindades estrangeiras (Chiziane, 1999, p. 60-61).

Chiziane constrói nesse romance um olhar sobre Moçambique simbolizado na aldeia de Mananga, atravessando momentos da narrativa com análises diante do processo de colonização e pós-colonização, trazendo a guerra civil como uma estrutura basilar para mostrar, essencialmente, a condição feminina com a constância da maternidade na vida das personagens e suas identidades em meio às relações de poder (político, social e cultural). Minosse é a personagem central de tensão dessas duas instâncias, o poder do gênero na cultura de dentro e na cultura do estrangeiro trazida pela colonização. Nesse processo de imperialismo colonial que invade uma cultura para usurpação de sua identidade e suas riquezas, observa-se como as mulheres são invadidas diante das metamorfoses culturais. Ao relatar a vida de mulheres no romance em tela, Paulina Chiziane apresenta limitações impostas ao sujeito feminino neste ambiente narrativo:

Os pombos constroem nos ramos que lhes agradam. Os bichos da selva escolhem o parceiro que lhes agrada, que amam, reproduzem as suas crias em liberdade e felicidade. Os lagartos são livres; desovam onde lhes convém e partem. As vacas no curral não têm a mesma sorte. As galinhas, as cabras, as porcas também não. A estas, o macho é imposto, goste ou não goste, cumpre-se a vontade do dono. Com as mulheres é assim mesmo (1999, p. 79-80).

Há no romance de Chiziane um quadro explícito de um território e uma cultura atacada pelo poderio invasor do colonialismo. Em *Ventos do Apocalipse*, tem-se alguns momentos



em que os dizeres da tradição se sobrepõem, a partir da voz masculina, ao poder do feminino. O corpo feminino é marcado com seu valor, também, monetário, quando se reflete sobre a prática na contemporaneidade do *lobolo*, trazendo riqueza para sua família, sobretudo para os interesses paternos. Sianga decide lobolar sua filha, ansiando por receber muitas vacas que lhe trará riqueza para si e para lobolar uma nova esposa mais nova. Diante disso, a protagonista se contrapõe ao marido e enxerga o sofrimento que sua filha irá passar. A voz narrativa destaca: “Sianga regressa às suas loucuras. Agora a preocupação centra-se nas vacas e a felicidade da filha já está longe das suas intenções. Pensa e repensa na melhor forma de levar avante seus planos” (Chiziane, 1999, p. 73).

Em *Ventos do Apocalipse*, as personagens femininas ocupam um espaço de questionamento da sua sociedade. Wusheni, filha de Minosse, não aceita os desejos do pai. A personagem se apaixona por Dambuza, o estrangeiro, e luta contra o casamento arranjado. A mãe compreende seu sofrimento olhando para si e para sua história em que não pôde viver os prazeres da vida de forma liberta, com suas vontades e desejos respeitados.

Com isso, é na sua relação com a filha, um saber entre duas mulheres que entendem sua localização diante da tradição e da cultura em relação ao matrimônio e às relações do poder do gênero, que Minosse encontra um discurso de fortalecimento para que sua filha fuja do destino traçado, abençoando sua vida e o filho que carrega dentro de si. Em conversa entre os dois namorados, Wusheni relata a violência em que sua mãe vive e teme pela a que espera: “Lá em casa a vida corre mal. O meu pai embriaga-se todos os dias e agride a minha mãe. [...] A minha mãe confessou-me que o seu maior desejo é ver-me afastada dali e eu ainda não entendi porquê” (Chiziane, 1999, p. 78).

Em *Ventos do Apocalipse* a maternidade é localizada como uma categoria de central importância no território moçambicano e sua cultura. É a fonte de novas gerações, da fertilidade que se liga à simbologia da terra como geradora da vida e da prosperidade de um povo. A mãe de Wusheni demonstra um desejo de vê-la longe do núcleo familiar por receio de seu destino sem muitas alternativas, sem ter o seu desejo como peça determinante de escolha. Ao saber que a filha está gerando um filho,

Minosse encoraja-a através da voz para que as dificuldades da condição feminina sejam rompidas. Esse é o primeiro momento da narrativa em que o discurso de consciência de si resulta numa ação propagada em diálogo com outro sujeito feminino. O monólogo de Minosse no início do romance tensiona sua condição como mulher neste contexto de caos e relações de poder patriarcal. O encorajamento dado à sua filha é a representação primeira da condição materna dentro desse sistema e que explicita a necessidade de reviravolta.

A partir da escrita de Paulina Chiziane, compreende-se como o discurso de luta e resignificação de papéis de gênero, ou lugares que precisam ser subvertidos quando traz em tela subjetividades femininas múltiplas, sujeitos e condições femininas que constroem rompimento, dentro ou fora das relações, não representam uma noção negativa da maternidade, da família, da religião e tradição ou uma necessidade separatista com o masculino diretamente.

Ana Maria Loforte, no prefácio do livro *Os ritos de iniciação no contexto actual: Ajustamentos, rupturas e confrontos construindo identidades de género*, de Conceição Osório e Ernesto Macuácuá, publicado em Moçambique, dialoga com a análise apresentada de Mary O'Brien (2007) sobre o perigo da ideia de "natural" dada ao materno, que focaliza no corpo separadamente de uma possibilidade de colocação consciente e autônoma do feminino, relatando que:

Essas representações interiorizadas são referências fundamentais para a constituição da identidade feminina mas, sobretudo, para aprendizagem por parte das mulheres que o seu valor e o seu poder, se localiza no corpo e no uso deste" (Loforte, 2013, p. 17).

Tais representações estão no âmbito da cultura e sociedade e nos mostram como a identidade é estabelecida a partir da produção do corpo como um artefato funcional e pertencente a uma coletividade, anteriormente à sua subjetividade. Esta visão perpassa uma disciplinaridade dos corpos, na concepção foucaultiana, porém esses "corpos" têm gênero definido e com



representações de poder desiguais. Dentro de uma análise do funcionamento organizacional na estrutura familiar, a autora nos mostra que:

Entre as funções mantidas em segredo situa-se a repressão sexual das meninas. O controlo sexual do potencial reprodutivo é focalizado nas mulheres. O papel de pai e esposo é definido em termos de autoridade em relação aos seus dependentes e esta relação é formulada através de uma metáfora do esposo como sendo o chefe. O que dá à jovem o estatuto de mulher é a concepção, pois a identidade feminina está intimamente confinada à sua função de mãe (Loforte, p. 18).

Andrea O'Reilly (2015) aponta a categoria materna através de um viés feminista, que cunhou chamar de um feminismo matricêntrico como teoria-crítica, e propõe o reposicionamento da maternidade no centro do feminismo acadêmico. Observando os contextos críticos de reflexões que embasam a autora presente neste estudo, me centro na perspectiva caleidoscópica dessa categoria complexa, como destacada por O'Reilly, mostrando que as reflexões devem ser localizadas e questionadas se são úteis, se servem para o contexto dos sujeitos envolvidos, se dialogam com as mulheres e mães que estamos falando. Não há um conjunto de estratégias para uma maternidade transgressora, pois as estratégias para subverter a lógica padrão precisam fazer sentido, precisam caber no contexto a que estamos nos dirigindo. Questões como o trabalho, por exemplo, podem ser positivas ou negativas, dependendo do contexto e dos sujeitos femininos envolvidos, se mostrando como libertadoras e empoderadoras, assim como podem ser o extremo oposto.

O ritual do mbelele forjado pelo personagem Régulo Sianga, pensado para se auto beneficiar com a manipulação da tradição, é um ritual de fertilidade feminina para trazer a chuva e a prosperidade para a terra. Neste sentido, observa-se a dualidade da simbologia da água para o território moçambicano, que tanto representa bons presságios que anunciam um período de colheita no futuro, como também é vista, com sua ausência no

tempo seco, como males enviados pelos espíritos. A voz das mulheres demonstra uma exaltação do feminino com seu poder geracional:

sabes quem dá a luz ao mundo? É a mamã. Quem sacrifica a honra pela sobrevivência dos filhos? É a mamã. É ela o abrigo, o conforto, o calor e o prazer. É a mamã meu menino, é a mamã a sobrevivência do mundo, é a mamã. [...] Os papás falaram com os deuses da mãe e deuses do pai e falharam. Só a nudez das mamãs quebrará o silêncio dos ventos, porque a mulher é a mãe do universo (Chiziane, 1999, p. 98).

As vozes de outras personagens não-nomeadas se entrecruzam com a voz narrativa explicando o poder contido no feminino. Na fala da mãe, citada acima, há uma reorganização do lugar de importância das mulheres conscientes de seu papel fundamental na gênese do mundo, da criação, concebendo a maternidade por um viés de importância política desse sujeito. Se ater para este movimento é uma forma de estruturação da maternidade como uma instância de localização de força, que quando apropriado pelas mulheres como categoria política se assume como um lugar de enunciação. Sianga propõe o ritual do *mbelele* se aproveitando do poder compreendido às mulheres dentro dos ritos tradicionais para receber as oferendas e o status e respeito de rei na aldeia.

A trama de *Ventos do Apocalipse* se passa em um processo de guerra civil. Através da voz narrativa, é notório como a condição materna é marcada como uma relação identitária para o feminino: “As mulheres, eternas mães, esquecem a própria tristeza e consolam o chefe como um menino” (Chiziane, 1999, p. 122). Ter a importância de uma mulher-mãe geradora da vida é ressaltado pela voz das mulheres ao longo do romance, assim como pela voz que narra a história. Contudo, é possível identificar momentos em que essa mesma condição é invadida pelo masculino, afetando as subjetividades de sujeitos femininos que por vezes enfatizam como essa categoria também é posta como uma necessidade independente da autonomia desejada de cada mulher. No momento em que a guerra se instala na aldeia de Mananga, a voz narrativa aponta que: “As lágrimas das mulheres são tradição,



ninguém liga, mas nos homens são maldição” (Chiziane, 1999, p. 122). A ligação, portanto, com o sofrimento e com um corpo forte que é concebido como aquele que suporta as dores naturalizadas em sua condição de vida é dada ao feminino.

Ao tratar a maternidade política como uma categoria de análise literária na autoria feminina, observa-se que esta atua como um ponto de tensão no romance, o ápice do embate entre um lugar social e identitário da personagem feminina narrada e sua autonomia subjetiva, que age como uma subversão ao modelo padrão presente no enredo. Configura-se como uma tensão que acompanha a jornada das mulheres representadas na obra, deslocando-se do ponto de limite para um lugar de “início”, que mesmo localizado no fim da narrativa opera como um prenúncio do (re)começo, vivido ou não pelas mesmas mulheres. Além disso, a maternidade política localiza discursivamente o feminino em uma relação de tempo-espço do texto em prosa dessa escritora, o que afirma a concepção de uma condição como devir, pois se reconfigura constantemente a partir da necessidade e das rupturas do feminino.

A estrutura do romance de Chiziane não se centraliza apenas na narração de ações das personagens, sobretudo as personagens principais da trama. Há a exposição de uma situação localizada nesse espaço narrativo que, por vezes, é individualizada em suas personagens e protagonista. As mães que são destinadas ao cuidado com seus filhos que sofrem com a fome e com a guerra são os sujeitos que carregam essa vivência e concebem uma maternidade em conjunto com seus semelhantes. Visto que o feminino é por vezes demonstrado, pelo discurso dos personagens masculinos, como um sujeito que está sob o poderio dos homens, tendo estes como uma representação da força de luta, é esse mesmo feminino que se desloca na narrativa como um ser que resiste.

A voz narrativa constrói um sujeito enunciador no feminino que é móvel, que não é posto de forma fixa e sobreposta ao masculino. São as mulheres que conseguem sustentar o movimento de migração pela sobrevivência, fazendo a ponte identitária entre a memória e a sabedoria de sua cultura e um novo lugar de renascimento. Politicamente enquanto sujeitos de ação,

a maternidade é uma estrutura basilar para o renascimento de uma nova nação.

Uma nova explosão abala a mata. No mesmo instante o grito da vida abala o matagal maltratado. São duas vidas que se saúdam no cruzamento dos caminhos. Uma na partida e outra na chegada. Enquanto do lado de lá as vidas se esfumam, deste lado nascem e mantêm viva a semente da esperança (Chiziane, 1999, p. 161).

Na citação acima, a voz narrativa nos mostra o entendimento do tempo e da configuração cíclica do espaço, em que se renova simbolicamente em constância com a presença da morte/nascimento. É o nascimento do filho de Doane, um dos sobreviventes que caminha com o grupo e sua esposa para o Monte. Doane e sua esposa grávida remetem na narrativa para uma ligação com o conto “Mata que amanhã faremos outro”, presente no prólogo. Esse pensamento de abandonar a vida de sua esposa e do bebê que está para nascer é mencionado pelo personagem que entra em surto diante do perigo que todos passam com receio de serem descobertos pelos invasores. Contudo, a personagem grávida não suporta conter o nascimento e realiza o parto, com o auxílio de outras mulheres *matronas* do grupo. A reação da mulher após seu parto é de felicidade e esperança.

Noa (2015) pensando na conexão entre realidades vividas da autoria literária e a produção estética da literatura, destaca que: “o que essas realidades nos oferecem é a migração contínua e dialética entre a vida e a arte, numa celebração da existência nos seus elementos ao mesmo tempo mais comezinhos e complexos” (p. 47). Assim, o autor explicita a ligação intrínseca entre o sentido estético da literatura africana com *motivações existenciais* de seus autores e autoras, construindo uma forma existencial de se dissociar de uma forma única da construção intelectual e artística.

Em *Ventos do Apocalipse*, com a apresentação de três femininos latentes expostos no prólogo através de seus contos, observa-se que ao longo da narrativa há a quebra destes sujeitos paradigmáticos, promovida pela marcação de um olhar enun-



ciativo dado pelo lugar da autoria feminina que chega às personagens femininas emblemáticas presentes no enredo. Olhando para a produção literária, como de Chiziane, em Moçambique, especificamente, Noa apresenta uma lógica de produção estética que demarca um lugar próprio de criação: “Contrariamente à desumanização da arte, no Ocidente, que ocorre segundo Adorno, na medida em que a sociedade se torna menos humana, a arte africana foi e é uma festa dos sentidos e de um apego visceral à vida” (2015, p. 47).

O foco narrativo da obra em análise tem uma forte presença na trama, apresentando um olhar sobre os acontecimentos, apesar de não participar concretamente como narrador-personagem. A primeira parte do romance se localiza a partir da história individual da protagonista e seu conflito familiar, que no desenvolvimento, ainda na primeira parte, expande a localização do enredo para a sua aldeia, guiada pelas tensões apresentadas em sua casa. Mendilow (1972) afirma que: “A obra de todo romancista [...] é explícita ou implicitamente um comentário social a respeito do tempo no qual é escrita” (p. 99).

Paulina Chiziane traz para o tempo do romance narrado esse deslocamento interno do tempo da estória, que por hora traz um presente fictício do enredo e em outros momentos apresenta uma voz narrativa que intercala um presente externo em diálogo com o leitor ou leitora. Essa voz tanto se distancia para relatar como entra na própria ficção como uma personagem que vivencia a trama secundariamente. Nessa intercalação é trazida para a estrutura literária uma ilusão de tempo e de ação, visto que se trata de uma noção cíclica do tempo. Tal intercalação não aparece nas ações das personagens, mas sim no cruzamento entre a estrutura oral e escrita da contação.

Quando o romance chega em sua segunda parte, narrando a travessia dos habitantes sobreviventes de Mananga para chegar ao Monte, território visto como uma esperança de reconstruírem suas vidas, Minosse é a personagem de destaque que renasce. Portanto, nessa personagem, tem-se a própria simbologia do entendimento cíclico da vida. Minosse ao seguir sozinha de seus familiares para o êxodo migratório vive uma espécie de morte em vida, ou dentro de uma lógica cíclica da natureza que estrutura esteticamente a obra, um renascimento após ter mor-

rido enquanto esposa e mãe biológica que perdeu seus filhos, assassinados mutuamente. No momento da travessia, a voz narrativa nos mostra essa condição da personagem:

Na viagem fantasma, a velha Minosse vai à frente e nem os homens fortes conseguem seguir o passo dela. Caminha leve como uma pena. Todos se espantam. Os desgostos fizeram dela uma pessoa morta. Ela é um fantasma. Os fantasmas não têm corpo e nem sentem peso. Ela caminha leve e livre mesmo sem saber para onde vai (Chiziane, 1999, p. 155).

O renascimento de Minosse caminha para a reconstrução que assumirá um outro lugar de maternidade, agora política por estar sendo reapropriada pra si, diante de sua solidão e reconstrução, mas com uma autonomia e força de resistir, fruto de uma retomada de consciência vivida ao se reconhecer na estrutura matrimonial em que lhe gerou infortúnios.

A voz narrativa segue durante todo o capítulo de travessia e peregrinação dos sobreviventes para o êxodo em busca da chegada ao Monte descrevendo o grotesco e o caos instalado diante desse contexto. Há longas cenas descritas de sofrimento, tanto físico, vivido pelos peregrinos com a morte e dor dos que seguem guiados pelo comandante Sixpence, eleito pelos próprios sobreviventes, assim como o sofrimento extremo psicológico de serem expostos ao terror deixado pela guerra e devastação. A voz que conta essa história mistura-se ora como uma personagem que não realiza ações diretas na trama, mas pertence àquele sofrimento na caminhada, ora está como um olhar observador onisciente, que apresenta o cenário que ambienta a trama e reflete as falas e sentimentos dessas personagens.

A noção de maternidade como uma relação do ciclo do nascimento/renascimento mostra uma sabedoria de doação e compreensão com esse outro que sofre. O peso dado de perda por vezes é enfatizado em vida, em que a morte é uma libertação e o início de um novo ciclo, um sentimento que traz um



ensinamento da compreensão do tempo e do espaço a partir de um saber materno. Na travessia dos sobreviventes, a voz narrativa mostra uma mãe que carrega seu filho bebê no colo e o vê falecendo em seus braços após seu estado crítico de saúde, devido à difícil caminhada:

Ela não desespera, sorri, o seu menino agora é rei e está liberto de todas as lágrimas do mundo. Nada chora e nada lamenta. Caminha segura até às margens do regato próximo. Poisa a criança no chão e com as mãos cava uma sepulturinha pouco profunda. Ela mesma adormece o seu anjo no solo de eterna frescura (Chiziane, 1999, p. 178).

Interpreta-se um processo de loucura dessa mãe com a perda do seu filho-bebê, que por não suportar tal perda elimina a própria vida enforcando-se em uma árvore durante a travessia. Há um sentimento singular apresentado na relação materna e entendido por todos os sobreviventes que pertencem ao grupo. A autora nos traz personagens femininos que conseguem vencer e se sobressair diante de dificuldades latentes. Laura Padilha lembra que há uma

insistência da escritora em falar de mulheres que lutam e, de um modo ou de outro, sempre saem vencedoras, pouco importando que escatologicamente sucumbam. [...] Nunca é demais lembrar que a morte, dentro do alicerce do edifício cosmogônico africano, não é um fim, mas um luminoso princípio ou, talvez, mesmo o grande encontro com o derradeiro futuro (2013)⁴

O materno como ação de performatividade dentro de uma relação, seja social, cultural, pessoal ou na própria tradição, presente em *Ventos do Apocalipse*, configura uma capacidade de gerar, cuidar e compreender sofrimentos e sabedorias que

são bases para uma sociedade mostrada na obra. A personagem Mara, ao cuidar do comandante Sixpence, se transporta para um lugar de maternar aquele que é tido como um herói para os sobreviventes do êxodo: “[...] ela é mãe do filho que nasceu da morte. Tapa os ouvidos para as palavras que a repreendem, sente que está a viver o maior sonho do mundo” (Chiziane, 1999, p. 193). O romance traz a categoria da maternidade, da gestação, sempre presente simbolicamente na memória e na sabedoria cultural, pertencendo a um processo constante de renovação de um território que gera tanto o alimento como também seus filhos e filhas.

Após a narração da difícil travessia junto à chegada ao Monte como um território novo, a voz narrativa retoma a protagonista Minosse como personagem base para a narração da trama. Observa-se que o romance inicia sua história a partir da história familiar de sua protagonista e em seu desenvolvimento ocorre uma pausa de centralidade nessa personagem, trazendo uma narração da história de um grupo de sobreviventes em deslocamento para outro território. Contudo, mesmo com um pseudodistanciamento da personagem principal para a narração, Minosse se mantém na obra como uma unidade, uma junção de um grupo. Podemos inferir, então, que assim como Mananga pode ser apresentada como um tipo de simbologia para nos remeter a Moçambique, Minosse pode ser vista como uma metonímia dos sobreviventes que migram na narrativa em busca de reconstruírem suas vidas, renascendo ciclicamente, sobretudo, a sobrevivência da condição feminina no desenvolvimento do romance.

Terezinha Taborda Moreira, retomando a construção do prólogo da obra para pensar nessa personagem, nos diz que: “A saga de Minosse é determinada pelo passado mítico projetado pelos mitos. Por isso a sua citação logo no início da narrativa” (2005, 180). No capítulo dezessete do romance, tem-se a explanação da velhice desta personagem sobrevivente que se reconstrói e renasce: “Vive solitária recolhida no seu mundo de guerra e paz. Sentada na margem do riacho não dá conta do tempo. Em todas as manhãs, o Sol encontra-a já sentada no penhasco de onde observa o parto de cada manhã [...]” (Chiziane, 1999, p. 203).



Minosse enquanto protagonista da obra caminha para uma mudança da estruturação da trama, reencontrando-se com o lugar materno e a retomada de uma posição de maternidade. A personagem encontra uma criança abandonada que passa por dificuldades de sobrevivência na aldeia do Monte e convida-a a seguir consigo, oferecendo abrigo, alimentação e cuidados. Minosse retoma o lugar de mãe, agora intercruzado com o lugar de avó na vivência da sua velhice. A apropriação da maternidade como um renascimento ocorre com outros órfãos da aldeia que a protagonista assume como seus novos filhos, trazendo o conforto que a faz iniciar um novo ciclo de vida: “Vem menino. Dar-te-ei pão e abrigo e tu dar-me-ás o conforto da tua companhia. És três vezes órfão, eu sei. Os teus pais morreram, os defuntos te abandonaram e o povo inteiro te renega. Quero ser a tua mãe e tua avó [...]” (Chiziane, 1999, p. 216-217).

Observa-se que a estrutura de contação da voz narrativa apresenta intercaladamente na trama relatos de vidas, conflitos e vivências de personagens que surgem no enredo dando força às posições das personagens que se mantém. Tem-se a presença do relato de Sara, uma menina que ficou órfã após o assassinato de sua família genitora. Sara é acolhida por Minosse, tornando esta sua nova mãe. Assim, com o relato trazido pela voz narrativa do sofrimento da família de Sara, a protagonista assume mais um lugar materno como uma posição política de renascimento também enquanto força feminina que repassa discursos de resistência e memória através de sua oralidade:

Os meninos órfãos confiam nela. Vivem com a sua protecção. Semeiam os campos orientados por ela. Ensina-lhes as manhas da terra, os segredos da semente, as voltas da água e os movimentos do vento. Ela não pode ensinar mais do que isso. [...] As crianças deliram porque a velha apagou neles o fogo do terror. Quando a noite chega, sentam-se à volta da lareira e contam histórias. Falam do futuro (Chiziane, 1999, p. 227).

Minosse é uma espécie de personagem-síntese da obra, que além de assumir o lugar de protagonista da saga contada é também a conexão, a unidade já anunciada pelos mitos presentes no prólogo, assim como já menciona Terezinha Tabora Moreira (2005). A maternidade em Minosse age em ciclos que se renovam, diante do passado, presente e futuro. Moreira (2005) diz em relação aos mitos que: “Abrindo o relato, eles estruturam o movimento projetivo do passado sobre o futuro na articulação do dizer” (p. 180). *Ventos do Apocalipse* é um romance que dialoga com os relatos de vidas que perpassam a narrativa, de vidas encontradas pelo êxodo dos sobreviventes e, sobretudo, pela saga de Minosse que reúne em confluência os femininos que tangenciam a narrativa da guerra, suas condições de vida e as forças que produzem sobrevivência destes no contexto sociocultural.

Em palestra⁵ dada no Brasil, Chiziane diz que

temos que buscar a inteligência e a solução do problema dentro de si mesmo” ao falar sobre os ensinamentos trazidos pela literatura oral e tradição oral moçambicana e prossegue dizendo que “Contar uma história é um elogio à sabedoria, à inteligência.

O tempo de reclusão pessoal de Minosse no período da travessia e chegada ao Monte remete ao que Paulina Chiziane menciona sobre um saber buscado e encontrado dentro de si pelo sujeito a partir de um conhecimento vivido e trazido também pela oratura em que está inserido. Minosse busca dentro de si a inteligência e o renascimento diante do conflito vivido na sua aldeia natal e é a partir do seu reencontro com o lugar materno que a narrativa retorna de um longo momento de relatos em busca da sobrevivência e inicia o ciclo de renovação. Assim, é a instância materna na protagonista, uma instância política de se repositonar como um sujeito ativo em sociedade que atua e assume um papel autônomo de ação, que a mesma é recolocada na história.

Diante disso, aparecem novos femininos em diálogo com a maternidade, como a personagem Emelina, uma mulher que caminha solitária pela aldeia após ter sofrido a perda do seu amado e a culpa de ter assassinado seus filhos para viver seu



amor. A culpa carregada por Emelina é sumariamente gerada pelo externo e não essencialmente por um processo subjetivo, apesar do sofrimento em ter visto seus filhos falecerem e seu amor abandoná-la. Sobre Emelina, a voz narrativa nos diz que: “durante a guerra ela vive o amor, recordando a paixão fugaz ou verdadeira, um pedaço de felicidade conquistada no momento em que o Demo baixou a força das suas chamas” (Chiziane, 1999, p. 246). Nota-se que essa voz que nos conta sobre a personagem que vive em sua loucura, julgada pelos habitantes de sua aldeia, que assassinou seus filhos no desejo de viver um amor, não profere, sobretudo, um valor de julgamento.

Quando a voz narrativa nos mostra que esse amor em que Emelina se mantém vivendo, imerso numa paralisação do seu tempo, tanto pode ser visto como algo *fugaz* como também *verdadeiro*, mostra um único pedaço de amor verdadeiro em que a personagem se permitiu viver. Assim, é uma mulher que também resiste mesmo dentro de sua culpa, entre o ser mulher e ser mãe, marcada socialmente como um sujeito perverso. O ditado presente no mito “mata que amanhã faremos outro” no prólogo do romance é proferido por homens que induzem as mulheres a matarem seus filhos no período de guerra, e por isso não são julgados pelo coletivo.

O relato de Emelina é proferido pela voz narrativa, enquanto suas falas como discurso direto estão relacionadas às lamentações de seus sentimentos e reflexões filosóficas sobre a vida e sua condição de vida. Chiziane traz a relevo o olhar da mulher que foi condenada socialmente, o olhar da loucura no feminino em situação de guerra. As ações realizadas pela personagem são trazidas para o(a) leitor(a) como uma contação do enredo, suas personagens se ocupam como falantes do discurso romanesco com uma perspectiva subjetiva e interior do que os acontecimentos trágicos fizeram consigo. Há um deslocamento de enunciação e foco da história, saindo da análise confessional de ações para um lugar de voz de mulheres que ambientam o romance.

Ventos do Apocalipse é um romance construído a partir da tessitura das vozes, sobretudo, de mulheres de vários tipos e vivências. Há sempre uma narração com ou do feminino tangenciando as ações e a própria voz narrativa, que por alguns mo-

mentos se mantém observadora e em outros se inclui na trama, tecendo comentários sobre os acontecimentos. A concepção de maternidade política é uma estrutura que habita esse corpo gerador como força latente de fertilidade. Esta trazida pela escritora possibilita pensar, também, em uma fertilidade discursiva de concepção filosófica do mundo, da produção de ideias e ensinamentos que singulariza esses sujeitos femininos enunciadores com força e transgressão.

Nos quatro últimos capítulos da obra, a protagonista estabelece sua afirmação e seu lugar de sujeito independente. Ao recordar a sua reação ao saber da morte de seu marido Sianga, ela lembra seu sentimento de alegria e alívio com a viuvez: “De repente sentiu um grande peso a desprender-se do peito e sentiu-se tão leve como se estivesse a respirar todo o oxigênio do planeta” (Chiziane, 1999, p. 247). A representação do matrimônio nesse contexto narrado traz as limitações e modulações no feminino diante de uma estrutura patriarcal em que Minosse foi criada e a qual ela questiona:

Na adolescência o meu pai ensinou-me a guardar as cabras e a guardar-me para pertencer a um só homem em toda minha vida, e cumpri. O Sianga comprou-me com lobolo, que é uma cerimônia solene mas um negócio porque se faz com valores e dinheiro vivo. Entreguei o meu corpo aos prazeres do meu senhor porque na realidade nunca senti nenhum (Chiziane, 1999, p. 249).

Esse é o momento em que Minosse transgride seu *locus* de limitação, motivo pelo qual a representação da morte do marido se torna um momento de nascimento para si, um *oxigênio*, fonte de vida, realmente tomado para si como um alimento para estar viva novamente. Como diz a voz narrativa, “Minosse redefine a vida e reescreve o seu destino” (Ibid). Além disso, a personagem também reflete sobre uma gênese do mundo, o que retoma todos os mitos e símbolos geracionais do imaginário humano vistos na obra:

[Minosse] pensa no masculino, aquele que dirige os destinos da vida, que, segundo se diz, foi criado à se-



melhança de Deus. Para ela o homem é mesmo Deus, porque ela faz vir um filho ao mundo e diz: é meu. Em seguida vira-se para o Nascente e diz: eis uma nova vida gerada por mim (Chiziane, 1999, p. 248-249).

Dentro da estrutura do romance, Minosse é a heroína que carrega em si uma síntese da condição feminina narrada na obra como contexto para narrar a guerra. Sua maternidade política é a linha estrutural da trajetória de lugar questionado, maternidade vivida dentro dos valores da tradição e cultura; lugar de morte e renascimento com a perda dos seus filhos biológicos e a adoção das crianças órfãs; e construção de um materno que se apropria do seu poder geracional como força para questionar e se reposicionar no mundo. A ferramenta que mantém a jornada de nossa heroína é a voz e sua confluência com as outras vozes femininas presentes no enredo, seu discurso autoral como falante que mostra sua concepção de verdade sobre o que vive. Quando pensa sobre como será seu encontro com Deus no céu quando morrer, a protagonista diz: “O que estará lá registrado? De certeza deve estar escrito assim: obedeceu, serviu, morreu. O que sempre desejei não está lá escrito porque os desejos da mulher não podem existir e nem são permitidos” (Chiziane, 1999, p. 249).

A obra em tela finaliza com a discussão trazida sobre o embate entre tradição e modernidade, em que a voz do sábio e ancião Mungoni destaca como os valores tradicionais estão afetados e em risco pela possibilidade de esquecimento das gerações mais novas de seus ensinamentos vindos dos antepassados. Os mais novos questionam tal discurso, porém Mungoni alerta para o perigo e como isso foi a base para as mudanças trágicas vividas na história recente do território: “Falar dos antepassados é falar da história deste povo, da tradição e não do fanatismo cego, desmedido” (Chiziane, 1999, p. 257).

Adiante, observa-se uma reflexão e análise clara sobre a invasão de uma cultura estrangeira na cultura autóctone, dos conflitos identitários gerados a partir disso, e como a valorização do conhecimento e tradições ao se perderem podem ser causadores de graves conflitos internos, também entre os membros de uma mesma cultura:

O que aconteceu em Mananga foi um confronto do novo com o velho. Se para o Sianga o problema foi o poder, para o povo foi um problema de identidade, um problema de cultura. Foi o povo que manteve acesa a discórdia entre o velho e o novo. Separaram-se da raiz, aderiram ao novo porque trazia a boa nova (Chiziane, 1999, p. 259).

Quando a voz narrativa menciona que tanto o padre que reza a missa no Monte, como o velho Mungoni, proferem orações em busca de paz, o primeiro na linguagem dos vivos e o segundo na linguagem dos mortos, temos um apontamento da necessidade de equilíbrio. Minosse, enquanto personagem central do romance, não retorna à obra no seu capítulo final. Sua aparição é marcada pela anunciação proferida anteriormente em que a mesma se autoproclama senhora de si, ao recordar sua confirmação de viuvez e ao iniciar uma jornada que tem como base a maternidade em que ela se insere como um retorno à vida. Tem-se como sujeito materno que finaliza a obra, também, a personagem Emelina, que retorna com seu filho nas costas em um momento de surto após ter sido atingida por uma bala dos invasores. Assim, por Emelina ocupar um lugar que tensiona o materno, como uma instância, também, de julgamento, e retornando à personagem Massupai, presente no prólogo, observa-se que a obra termina sua narrativa apontando a enunciação do conflito por essa mesma instância.

Ventos do Apocalipse narra a jornada de Minosse para sobreviver enquanto mulher, mãe, sujeito, em meio a uma guerra, questionando tanto os preceitos tradicionais de sua cultura como da invasão que chega do estrangeiro. Contudo, a personagem se sobressai mesmo após passar por múltiplos sofrimentos na sua trajetória. A narrativa é guiada por um tempo cíclico que tanto habita a estrutura romanesca, como o tempo interno psicológico de cada personagem. Há, assim, uma confluência de ciclos infinitos que corroboram para mudanças constantes, que, não obstante, dão forças às personagens femininas que a protagonista encontra em seu caminho.



REFERÊNCIAS

CHIZIANE, Paulina. **Ventos de Apocalipse**. Lisboa: Editorial Caminho, 1999.

CHIZIANE, Paulina. “Eu, mulher, por uma nova visão do mundo...”. In: AFONSO, Ana (org.). **Eu mulher em Moçambique**. Moçambique: AEMO/UNESCO, 1992.

CHIZIANE, Paulina. “Entrevista a Rogério Manjate [Revista Maderazincó]”, Maputo, 2002 apud MIRANDA, Maria Geralda de & SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro (organizadoras). **Paulina Chiziane: vozes e rostos femininos de Moçambique**. Curitiba: Appris, 2013.

GÉRARD, Genette. **Discurso da narrativa**. Alpiarça: Veja, 1995.

LIMA, Conceição. **O país de Akendenguê: poesia**. São Tomé e Príncipe, 2012.

LOFORTE, Ana Maria. “Processos em mudança: ritos de iniciação, cultura e identidades” [Prefácio]. In: MACUÁCUA, Ernesto; OSÓRIO, Conceição. **Os ritos de iniciação no contexto actual: ajustamentos, rupturas e confrontos**. Construindo identidades de género. Maputo: Editora Maria José Arthur / WLSA Moçambique, 2013.

MENDILOW, Adam Abraham. **O Tempo e o romance**. Trad. De Flávio Wolf. Porto Alegre: Globo, 1972.

MOREIRA, Terezinha Taborda. **O vão da voz: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; Belo Horizonte: Edições Horta Grande Ltda., 2005.

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

PADILHA, Laura Cavalcante. **A mulher em África**. Vozes de uma margem sempre presente. Lisboa: Edições Colibri, 2007. p.317-330.

O'BRIEN, Mary. "The Dialectics of Reproduction". In: O'REILLY, Andrea. **Maternal Theory**: Essential Readings. Canada: Demeter Press, 2007, não paginado.

O'REILLY, Andrea. **Maternal Theory**: Essential Readings. Canada: Demeter Press, 2007, não paginado.



