

# Litterata

Revista do Centro de Estudos  
Portugueses Hélio Simões

**Volume 8, Número 2**  
**Julho/Dezembro 2018**



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE SANTA CRUZ

Adélia Maria Carvalho de Melo Pinheiro - Reitora  
Evandro Sena Freire - Vice-Reitor

EDITORES

Maurício Beck  
Paula Regina Siega  
Inara Rodrigues

CONSELHO EDITORIAL

Regina Zilberman (UFRGS)  
Socorro de Fátima Pacífico Pillar (UFPB)  
Roberto Acízelo (UERJ)  
Marília Rothier Cardoso (PUC - RJ)  
Márcio Ricardo Coelho (UEFS)  
Rosa Gens (UFRJ)  
Armando Gens (UFRJ)  
Maria Lizete dos Santos (UFRJ)  
Norma Lúcia Fernandes de Almeida (UEFS)  
Ítalo Moriconi (UERJ)  
Márcia Abreu (UNICAMP)  
Sandra Sacramento (UESC)  
Cláudio C. Novaes (UEFS)  
Odilon Pinto (UESC)  
Ricardo Freitas (UESC)  
Aleílton Fonseca (UEFS)  
Luciana Wrege Rassier (La Rochelle)  
Rita Olivieri-Godet (Rennes 2 – Haute Bretagne)  
Philippe Bootz (Paris 8 – Saint Denis)  
Vania Chaves (Universidade de Lisboa)

DIAGRAMAÇÃO E LAYOUT

Gislaine Marins  
Maurício Beck

ISSN eletrônico: 2526-4850

# Litterata

Revista do Centro de Estudos  
Portugueses Hélio Simões

**Volume 8, Número 2**  
**Julho/Dezembro 2018**

Ilhéus – Bahia



2018

Litterata - Revista do Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões	Ilhéus-BA	8	2	1-135	Jul./Dez 2018
--	-----------	---	---	-------	------------------

©2018 by Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões

Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões  
Universidade Estadual de Santa Cruz  
Rodovia Ilhéus/Itabuna, km 16 - 45662-000 Ilhéus, Bahia, Brasil  
Tel.: (73) 3680-5087  
revistalitterata@gmail.com

### **REVISÃO**

Adriana Castro Xavier  
Gislaine Marins  
Paulo Roberto Alves dos Santos

### **ORGANIZAÇÃO**

Amarino Oliveira de Queiroz  
Gislaine Marins  
Inara de Oliveira Rodrigues

---

Litterata: revista do Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões/Universidade  
Estadual de Santa Cruz, Departamento de Letras e Artes. – v. 8, n. 2 (jul/dez.  
2018) – Ilhéus, BA: Editus, 2018. 135 p.

Semestral.

Editores: Maurício Beck, Paula Regina Siega, Inara Rodrigues.

ISSN 2237-0781

ISSN eletrônico 2526-4850

1. Literatura brasileira – Periódicos. 2. Literatura – Periódicos. 3. Língua  
portuguesa – Periódicos. I. Universidade Estadual de Santa Cruz. Departamento  
de Letras e Artes.

CDD 869.05

---

## SUMÁRIO/SUMMARY

**EDITORIAL** ..... 06

### DOSSIÊ TEMÁTICO

**NOVAS IDENTIDADES SOB VELHOS OLHARES: RECONSTRUINDO A HISTÓRIA EM O VENDEDOR DE PASSADOS, DE JOSÉ EDUARDO AGUALUSA / NUEVAS IDENTIDADES BAJO VIEJAS MIRADAS: RECONSTRUYENDO LA HISTORIA EN EL VENDEDOR DE PASADOS, DE JOSÉ EDUARDO AGUALUSA**

Denise Aparecida do Nascimento ..... 10

**LITERATURA E MEMÓRIA EM LUANDINO VIEIRA E MIA COUTO / LITERATURE AND MEMORY IN LUANDINO VIEIRA AND MIA COUTO**

Fernanda Maria Diniz da Silva ..... 21

**NACIONALISMO E HIBRIDISMOS IDENTITÁRIOS NO ROMANCE HISTÓRICO *MULHERES DE CINZAS*, DE MIA COUTO / NATIONALISM AND IDENTITARY HIBRIDISMS IN THE HISTORIC NOVEL *AREIAS DO IMPERADOR: MULHERES DE CINZAS* BY MIA COUTO**

Adriano Carlos Moura ..... 30

**FICÇÃO, HISTÓRIA E ESCRITA DE RESISTÊNCIA, EM *DUMBA NENGUE. HISTÓRIAS TRÁGICAS DO BANDITISMO*, DE LINA MAGAIA/ FICTION, HISTORY AND WRITING OF RESISTANCE IN *DUMBA NENGUE. TRAGIC STORIES OF THE BANDITISM*, BY LINA MAGAIA**

Alody Costa Casemiro

Algemira De Macêdo Mendes ..... 42

**O CABELO DOCILIZADO: UMA MAZELA DO NEOCOLONIALISMO EM *AMERICANAH*, DE CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE / THE DOCILIZED HAIR: A MAZELA OF NEOCOLONIALISM IN *AMERICANAH*, OF CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE**

Pamela Raiol Rodrigues ..... 55

**LITERATURA INFANTIL EM ESPANHOL NA GUINÉ EQUATORIAL: UM OLHAR MEMORIALÍSTICO E INTERCULTURAL / LITERATURA INFANTIL EN ESPAÑOL EN GUINÉ ECUATORIAL: UNA MIRADA MEMORIALISTA E INTERCULTURAL**

Luíza Santana Chaves ..... 70

**DA CAPADÓCIA AO FEITIÇO: ALTERIDADE, POÉTICA E RELIGIOSIDADE EM *BATUQUE*/  
DE LA CAPPADOCE A LA SORCELLERIE : ALTERITE, POETIQUE ET RELIGIOSITE DANS BATUQUE**

Mariana Janaina dos Santos Alves ..... 86

**TOPOFOBIA: A REPRESENTAÇÃO DOS ESPAÇOS OPRESSIVOS EM *AMADA*, DE TONI MORRISON /  
TOPOPHOBIA: THE REPRESENTATION OF OPPRESSIVE SPACES IN BELOVED, BY TONI MORRISON**

Wellington Neves Vieira

Roberto Henrique Seidel ..... 101

**ARTIGOS VÁRIOS**

**O VÍCIO ARISTOTÉLICO EM A DEMANDA DO SANTO GRAAL / ARISTOTELIAN VICE IN  
THE QUEST OF THE HOLY GRAIL**

Paulo Roberto Sodré

Vanessa Anecchini Schimid ..... 119

## EDITORIAL

Uma ideia corrente no meio acadêmico, conforme sinaliza a crítica literária Monique Nomo Ngamba (2007), trata de categorizar as literaturas africanas em três principais áreas criativas: a chamada literatura oral, ou oratura, reunindo manifestações poéticas e o conjunto de narrativas da tradição transmitidas secularmente; a literatura escrita em línguas vernáculas ou arábicas, incluindo desde os seus registros iniciais, anteriores à presença colonial europeia até a produção mais contemporânea e, por fim, as literaturas escritas em idiomas europeus, nomeadamente o francês, o inglês, o português e o espanhol, adotados como línguas oficiais e de comunicação interétnica em vastas zonas do continente após as independências nacionais, espaço ao qual acrescentaríamos o repertório oral e escrito circulante em idiomas crioulos.

Essa pluralidade linguística aponta para uma diversidade cultural, temática e estilística ainda mais abrangente, em que dicotomias como aquelas estabelecidas entre o Oriente e o Ocidente, o periférico e o central, o rural e o urbano, o factual e o extraordinário, por exemplo, podem ser não apenas revistas como também ressignificadas. Assim, nessas criações, por muitas vezes a arte da palavra é tratada em sua dimensão performática de verbo, voz, silêncio, movimento, encenação, numa simultaneidade de linguagens onde o texto literário escrito pode se inscrever como uma instância intimamente suplementada por outros componentes culturais, a exemplo do teatro, da mímica, do canto, da dança ou da expressão musical.

Seja pela interferência dos idiomas autóctones e de outras línguas estrangeiras, seja pelo particular procedimento de reinvenção linguística e renovação estilística motivado por uma interpenetração cultural cada vez mais ativa e diversificada, o processo de reapropriação da língua do colonizador constitui uma das tendências claramente identificáveis em parte dessas escritas, que já a partir do século XX passaram a experimentar de grande efervescência criativa na busca de autonomia estética. Tal inventiva geraria, por conseguinte, momentos de afirmação positiva e de reconhecimento internacional para essas literaturas, por revelar outros saberes e sentidos de resistência cultural.

Pode-se entender esse reconhecimento no âmbito de embates epistemológicos acessados “do sul” para “o sul” do atual mundo globalizado, o que significa compreender quadros e proposições teóricas nem sempre presentes na ordem do dia quando se trata de perscrutar perspectivas plurais do pensamento pós-colonial. Afirma-se, assim, a existência de uma crítica atual não homogênea e altamente polêmica em tal campo.

O presente dossiê “As literaturas africanas de todas as línguas: saberes e sentidos de resistência cultural” insere-se nesse vasto universo de possibilidades e referências, apresentando uma coleção de estudos que contemplam, ainda que de forma parcial, questões teórico-críticas sobre obras literárias escritas originalmente em línguas portuguesa e inglesa, todas situadas entre os séculos XX e XXI, num recorte que revela textos oriundos tanto do continente africano - sobretudo de autoria angolana, moçambicana, nigeriana e guinéu-equatoriana - como também de sua diáspora nas Américas, nomeadamente a produção brasileira e estadunidense.

Desse modo, abre o presente número o artigo de Denise Nascimento intitulado “Novas identidades sob velhos olhares: reconstruindo a história em *O vendedor de passados*, de José Eduardo Agualusa”, abordando, a partir da representação alegórica do romance enunciado, a constituição da identidade angolana. Com tal enfoque, a autora descortina as relações entre a história e a ficção presentes nessa narrativa literária de Agualusa que, por diferentes perspectivas, denuncia as perversas heranças do passado colonial de Angola. Com proposição aproximada, no que tange a questões entre representações do passado e do presente, no artigo “Literatura e memória em Luandino Vieira e Mia Couto”, Fernanda Maria Diniz da Silva analisa os textos “Estória do ladrão e do papagaio”, de José Luandino Vieira (1977), e “O apocalipse privado do tio Geguê”, de Mia Couto (2013), apontando as mazelas da situação colonial e as consequências da luta de libertação no primeiro e, em relação ao segundo, demonstrando a abordagem crítica de Mia Couto sobre os descaminhos da independência de Moçambique.

Sequencialmente, a obra coutiana é revisitada também por Adriano Carlos Moura em seu artigo “Nacionalismo e hibridismos identitários no romance histórico *Mulheres de cinzas*, de Mia Couto”, no qual analisa, sobretudo, o papel da língua como fundamento de afirmação e, ao mesmo tempo, como elemento de conflito nos processos de construção da moçambicanidade. Ainda no campo da literatura de Moçambique, as autoras Alody Costa Cassemiro e Algemira de Macêdo Mendes apresentam o artigo “Ficção, história e escrita de resistência, em *Dumba Nengue*. Histórias trágicas do banditismo, de Lina Magaia”. Nele, entre outros aspectos, é problematizada a violência da guerra civil que se seguiu à independência a partir da escrita de uma relevante escritora que, entretanto, ainda é relativamente pouco conhecida nos meios acadêmicos brasileiros.

Abarcando outro contexto histórico-cultural, Pamela Raiol Rodrigues problematiza como certas configurações estéticas reverberam questões político-culturais em seu artigo “O cabelo docilizado: uma mazela do neocolonialismo em *Americanah*, de Chimamanda Ngozi Adichie”, situando a questão no campo da literatura nigeriana. Por seu turno, constituindo contribuição



importante para os estudos da literatura africana em língua espanhola, Luiza Santana Chaves aborda o tema “Literatura infantil em espanhol na Guiné Equatorial: um olhar memorialístico e intercultural”, com um estudo sobre a narrativa infantil *El viaje de Ilombe* (2017), escrito por Alejandra Ntutumu e ilustrado por Lydia Mba.

No âmbito da literatura afro-brasileira, Mariana Janaina dos Santos Alves apresenta o artigo “Da Capadócia ao feitiço: alteridade, poética e religiosidade em *Batuque*”. Trata-se de obra poética de Bruno de Menezes, analisada a partir de uma perspectiva crítico-teórica que aproxima os estudos literários e culturais, em complementaridade com abordagens antropológicas.

O dossiê encerra-se com uma reflexão sobre a diáspora africana em território estadunidense apresentada por Wellington Neves Vieira e Roberto Henrique Seidel em “Topofobia: a representação dos espaços opressivos em *Amada*, de Toni Morrison”. A partir de estudos sobre o conceito-chave que abre o título de seu artigo, os autores discorrem sobre sentidos de opressão e resistência vividos pelas mulheres negras e homens negros nos Estados Unidos do final do século XIX.

Na sessão “vária”, Vanessa Annecchini Schimid e Paulo Roberto Sodr e apresentam o artigo “O vício aristotélico em *A demanda do Santo Graal*”. Na abordagem que desenvolvem, mostram as implicações entre as concepções de ética de Aristóteles e a versão cristianizada do personagem Galvam da referida novela de cavalaria medieval.

Com a publicação deste número da revista Litterata, aprofundam-se, assim, estudos sobre outros saberes e outras perspectivas teóricas que venham a se somar às prerrogativas dos saberes hegemônicos no atual mundo globalizado. Este é, por certo, um desafio sempre atualizado para as agendas críticas que compreendem o fenômeno literário como espaço privilegiado de questionamento do mundo da vida e, desse modo, como caminho de emancipação. A todos e a todas, o convite a esse desafio e votos de ótimas leituras.

O/AS ORGANIZADOR/AS

## **DOSSIÊ TEMÁTICO**

**As literaturas africanas de todas as línguas:  
saberes e sentidos de resistência cultural**

**NOVAS IDENTIDADES SOB VELHOS OLHARES:  
RECONSTRUINDO A HISTÓRIA EM *O VENDEDOR DE PASSADOS*,  
DE JOSÉ EDUARDO AGUALUSA**

Denise Aparecida do Nascimento\*

*Recebido em 16/08/2018; aceito em 08/10/2018.*

**Resumo:** Este artigo pretende apontar como a constituição da identidade angolana é alegoricamente representada no romance *O Vendedor de Passados*, do escritor José Eduardo Agualusa. Com forte inclinação ao humor, mas sem fugir da seriedade histórica, o escritor cria uma narrativa calcada na história de Angola e desvela algumas consequências do difícil período colonial e da guerra civil no país, Agualusa observa ainda a predominância cultural, econômica e política portuguesa em conflito com as tradições da terra angolana.

**Palavras-chave:** Memória; Angola; Cultura.

## **Introdução**

*A memória é sempre transitória, notoriamente não confiável e passível de esquecimento; em suma, ela é humana e social.* (HUYSSSEN, 2000).

*O presente é construído na destruição e reconstituição da tradição.* (BENJAMIN, 1987).

*A literatura nos ensina a melhor sentir, e como nossos sentidos não têm limites, ela jamais conclui.* (COMPAGNON, 2003).

Da segunda metade do século XX em diante, com a modernização das cidades, cujos valores socioculturais encontram-se em permanente estado de transição, o indivíduo passa a enfrentar outro problema proporcionado por esse meio moderno: a constante sensação de vazio, de não pertencimento e de não identificação com o lugar em que se encontra. Diante dessa realidade desconfortante, reconhecer o que há de insólito se torna o grande desafio e a grande angústia da contemporaneidade.

A concepção de uma identidade coletiva, fixa em valores referenciais de pertencimento, há muito entrou em crise. A ideia de indivíduo pleno e centrado perdeu a consistência diante de uma sociedade em constante transformação, bem como expõe Stuart Hall: “Em essência [...] as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir

---

\* Doutora em Estudos Literários na Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF); email: denablue@terra.com

novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno...” (HALL, 2001, p. 7). Nesse contexto, busca-se respaldo nas memórias, pois nelas estão não só os fatos passados que superaram as barreiras do tempo, como também a possibilidade de retorno àquilo que se define ou se identifica como origem ou raiz.

O sentido primeiro que a palavra memória sugere é a presença constante do passado. Na perspectiva do sociólogo francês Maurice Halbwachs (1990), memória é um “fenômeno social”; seus apontamentos consistem na afirmação de que a memória individual existe a partir de uma memória coletiva, posto que todas as lembranças são constituídas no interior de um grupo. A origem de várias ideias, reflexões, sentimentos e paixões que atribuímos a nós são, na verdade, inspiradas pelo grupo. A história de uma sociedade se faz e refaz em um processo contínuo que permite a compreensão do passado e possibilita novas percepções para o presente e o futuro.

Para o crítico literário Andréas Huyssen, os discursos da memória surgiram essencialmente no Ocidente, nos anos de 1980, intensificado em 1983 com discursos e eventos que “comemoravam” o cinquentenário do prenúncio da Segunda Guerra mundial e a ascensão de Hitler em 1933 (HUYSSSEN, 2000). O autor ainda salienta que a partir da década de 1990 notícias de massacres genocidas advindas de Kosovo, Bósnia e Ruanda aproximava tais relatos àqueles relacionados ao Holocausto nazista. O uso exarcebado do termo gerou uma espécie de “lugar-comum” e o significado de *holocausto* foi perdendo sua significação, chegando ao risco de ser esvaziado do sentido original, já que alguns eventos historicamente muito diferentes são a ele associados conforme as palavras de Huyssen:

É precisamente a emergência do Holocausto como uma figura de linguagem universal que permite à memória do Holocausto começar a entender situações locais específicas, historicamente distante e politicamente distintas do evento original. No movimento transnacional dos discursos de memória, o Holocausto perde sua qualidade de índice de evento histórico específico e começa a funcionar como uma metáfora para outras histórias e memórias. (HUYSSSEN, 2001, p. 12).

A compreensão da História Ocidental como a grande narrativa que fundamenta verdades absolutas, – que subordina e organiza as “outras” histórias –, há muito caiu por terra. Com o intuito de evitar novas construções historiográficas calcificantes, é que a noção de História sofre movimentos constantes, não que tenha se tornado obsoleta, mas ressignificada ou conforme Linda Hutcheon (1991) “[...], ela está sendo repensada – como uma criação humana”. Questionar o significado do termo História diante da efemeridade dos fatos observados a partir dos efeitos da

sociedade globalizada – mediada pela cultura do consumo e da velocidade de disseminação das informações – tornou-se exercício imprescindível aos historiadores e pensadores. Atenta-se ainda para as mudanças das estruturas sociais – o deslocamento do poder político, quando vozes marginalizadas romperam as barreiras impostas e se rebelaram, ou sujeitos invisibilizados socialmente que se tornaram ativos – nada mais é estático, único e absoluto.

Em *Sobre o conceito de História* (1987), Walter Benjamin salienta que a História a ser desvelada é a dos vencidos, a das vozes caladas e soterradas em meio aos escombros do passado violento e opressor, conforme na citação seguinte:

Nunca houve um momento da cultura que não fosse também, um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo. (BENJAMIN, 1994, p. 225).

Na perspectiva do pensador “escovar a contrapelo” é dar à história outra interpretação. Trata-se de rever a história por outros ângulos e trazer à tona a história das pessoas comuns, pequenas e vencidas. Para Benjamin, “destruição” significa exterminar algo que é falso ou enganoso, mas não pelo simples fim, ao contrário, é a partir da ruína, é recolhendo os “cacos” que o novo se faz; é no movimento de “destruição-restauração-reprodução” que se dá a redenção do presente.

Compactua com esse pensamento o sociólogo Zigmunt Bauman. Para ele, toda História Oficial está atrelada a um conjunto de verdades que “pertencem à retórica do poder” (BAUMAN, 1998, p. 143). Essas verdades são produções que visam justificar e preservar as desigualdades ou implantar e a reafirmar as relações de dominação e submissão entre os detentores dessas produções.

Narrativas ficcionais recriadas e iluminadas por um fundo histórico é um artifício literário usado para explicar ou compreender eventos do passado que devem redimensionar e reorganizar informações que farão a diferença na vida presente dos leitores. Nesse caso, autores recorrem à alegoria, figura de linguagem que funciona como ferramenta de auxílio para uma leitura intertextual, que permite identificar um sentido mais profundo, – e para o efeito do texto aqui apresentado, mais literário – sobre o passado de Angola, revisitado pelo escritor José Eduardo Agualusa.

O autor angolano apropria-se literariamente da História para retratar a Angola atual. O livro foi publicado em 2004 e pode ser lido como uma grande sátira político-social do país, a narrativa apresenta questões tais como: verdades, mentiras, ficção e realidade, todas agindo sobre os

personagens principais, apontando a maneira como o passado constrói o presente, como o presente modifica o passado e como ambos, interligados, projetam um futuro promissor a essas personagens.

De acordo com Compagnon, o conceito de "literário" traz em sua definição a ideia de que para ser realmente "literária" a obra deverá desempenhar algumas funções, dentre elas “a possibilidade de autoconhecimento, sair do individualismo e atravessar o outro e ser uma fortaleza contra a barbárie” (COMPAGNON, 2003, p.36). Recuperando a citação de Compagnon, na epígrafe, pode-se dizer que a literatura livra os sujeitos das forças da alienação e/ou da opressão, além disso, ocupa a história e desocupa os lugares fixos, a cristalização do lugar comum, a fossilização dos sentidos, na medida em que cria novas significâncias no interior das culturas.

### **Construindo histórias: uma alegoria**

*O escritor imaginativo tem, entre muitas outras, a liberdade de poder escolher o seu mundo de representação, de modo que este possa coincidir com as realidades que nos são familiares, ou afastar-se delas o quanto quiser. (FREUD, 1976).*

O historiador britânico Eric Hobsbawm em *A era dos extremos* (1995) aponta a natureza bélica do homem na passagem dos tempos, sempre em torno de “expedições agressivas de potências imperiais ou candidatas a imperiais contra inimigos mais fracos do ultramar [...]” (HOBSBAWM, 1995, p. 25). Entretanto, o pesquisador apresenta o século XX com um tom apocalíptico moldurado por duas grandes e marcantes guerras mundiais, sanguinárias mesmo sem explosões de bombas e canhões:

Em resumo, a catástrofe humana desencadeada pela Segunda Guerra Mundial é quase certamente a maior da história humana. O aspecto não menos importante dessa catástrofe é que a humanidade aprendeu a viver num mundo em que a matança, a tortura e o exílio em massa se tornaram experiências do dia a dia que não mais notamos. (HOBSBAWM, 1995, p. 47).

Observa-se que ao longo da história da humanidade, o homem deixou claro ter uma natural inclinação à agressividade e diante de “circunstâncias favoráveis” as guerras e conflitos ratificaram o potencial humano de produzir e propagar a destruição.

É no rastro da brutalidade das conquistas que se pensa no violento processo de colonização adotado por países europeus a partir do século XV e das grandes expedições. Assim com o propósito de expandirem seus territórios alcançaram as Américas, Ásia, África e Oceania.

Interessa-nos neste momento abordar o não menos violento processo de independência que assolou antigas províncias africanas, em especial Angola que, entre outras colônias portuguesas – Guiné-Bissau e Moçambique, por exemplo, – apresentou um caso diferenciado no movimento de descolonização; isso porque grupos identificados como os filhos da terra lutavam pela libertação da “umbilical dependência” portuguesa, e também entre si, por perderem posições de prestígios até então antes desfrutadas, o que garantia a manutenção da violência e da opressão sobre o povo angolano. Assim, ainda que oficialmente o país tenha se libertado de Portugal em 11 de novembro de 1975, só se viu livre da guerra civil em 2002.

A história de Angola é revisitada com certa frequência por vários escritores que se ocupam em reavaliar o passado do país com vistas de um futuro mais promissor. Entre esses escritores, José Eduardo Agualusa ganha destaque. O escritor nasceu em Huambo, Angola, em 1960. Viveu no Brasil, em Angola e atualmente vive em Portugal. Por ser filho de pai português e mãe brasileira, a pluralidade e o deslocamento compõem sua biografia, permeiam seu discurso literário e deixa transparecer a difícil tarefa de definir sua identidade e assumir sua miscigenação, conforme afirma em entrevista online à Revista Estante: “[...]. Sou um africano cidadão do mundo. África é o meu lugar de origem, a partir do qual olho o resto do mundo.” (ESTANTE, 2017, s/p.).

Desse modo, seu pseudo-estrangeirismo não só traduz um sentido de ser “um estranho no ninho” – como alguém que ocupa um espaço sem preenchê-lo de fato –, como também expõe um grande tema fundador de sua escrita, a saber: o narrar de uma nação e sua conturbada sociedade formada por sujeitos de identidades híbridas e por vezes conflitantes.

Há certa dificuldade em classificar os textos de Agualusa visto que é recorrente, em seus romances e contos, um hibridismo de gêneros literários passando por biografias, romances epistolares, romances históricos e crônicas. Conforme afirma a epígrafe que abre esta seção, o escritor tem a liberdade de criar um mundo com o qual melhor se identifica, dessa forma Agualusa insere elementos históricos – fatos e personagens – que podem ser compreendidos como uma imagem espelhada da narrativa oficial do lugar de onde fala, aqui especificamente, angolana.

Embora seus livros sejam considerados por muitos leitores como verdadeiras teses sobre Angola, o escritor não participa de nenhum projeto de reconstrução política no país, mas também não se furta em colocar seu trabalho na contramão do discurso oficial e atrair a atenção da

sociedade. Desse modo, seu fazer literário ratifica a fala de Freud transcrita na epígrafe supracitada, pois conforme suas palavras em entrevista online concedida a Pedro Durões:

Todos os romances são, de alguma maneira, romances políticos. E num país como Angola, o escritor também não se pode distanciar demasiado, também tem a responsabilidade de criar algum debate. A literatura tem de ter essa ambição, ser capaz de alterar, por pouco que seja, a sociedade. (DURÕES, 2009, s/p.)

Todo bom contista é por excelência um bom memorialista. O contador de histórias pode ter sido testemunha do fato ou ainda sobrevivido a ele. Agualusa reúne essas características ao recontar em seu romance *O vendedor de passados* partes importantes do passado angolano em uma narrativa ágil, articulando um presente fantástico a um passado histórico verdadeiro. O enredo do romance gira em torno de cinco personagens, a saber: Félix Ventura (o inventor de passados); José Buchmann (um cliente de Ventura); Ângela Lúcia (fotógrafa e amada de Félix), Edmundo Barata dos Reis (mendigo e ex-agente do Ministério) e Eulálio, a osga, citada por último, mas responsável por narrar a história. Todos guardam em comum um passado triste e incerto, que vem à tona e vai se entrelaçando de maneira surpreendente. Na verdade, são histórias individuais aparentemente separadas, que vão se entremeando para dar sentido ao que à primeira vista não tem sentido, mas fortalece a ideia de que cada um tem sua própria história, e toda história está inserida em um contexto maior.

Félix Ventura é um sujeito que vive do ofício de inventar passados nobres para uma elite emergente da Angola pós-colonial e pós-guerra. Bem sucedido na função e com uma clientela firme, a vida de Félix Ventura toma um rumo novo e inusitado quando surge um “estrangeiro” em sua porta querendo comprar um passado. O sujeito identifica-se como um fotógrafo nômade especialista em registrar imagens de guerra e sofrimentos e deseja fixar residência no país, mas gostaria de ter um passado mais nobre. O trabalho é feito: “[...] Tinha ali um bilhete de identidade, um passaporte, uma carta de condução, documentos esses em nome de José Buchmann, natural da Chibia, 52 anos, fotógrafo profissional<sup>1</sup>”. (p. 41).

Ao criar um personagem cuja função é recriar o passado dos outros, Agualusa fornece ferramentas para pensar em Ventura como uma autorrepresentação de si: sujeito capaz de criar estórias, usando a sua imaginação construtiva, agindo em alguns casos como um

---

<sup>1</sup> AGUALUSA, José Eduardo. *O vendedor de passados.de passados*. Rio de Janeiro: Griphus, 2004, p. 41. Todas as demais citações do romance foram retiradas dessa edição, passando-se a indicar apenas as páginas correspondentes.



detetive/historiador atrás de fontes, interpretando e dialogando com essas fontes até dar corpo ao seu trabalho. Por esse prisma, observa-se que *O Vendedor de Passado* pode ser lido como uma recriação consciente da historiografia angolana. Na passagem a seguir, o autor se autoapresenta na voz do personagem Félix Ventura em um difícil jogo entre se revelar/esconder, entrelaçando ficção e realidade: “Acho que aquilo que faço é uma forma avançada de literatura – [...] – Também eu crio enredos, invento personagens, mas em vez de os deixar presos dentro de um livro dou-lhes vida, atiro-os para a realidade”. ( p.75).

José Eduardo Agualusa utiliza-se de seu saber histórico e de seu fazer poético para criar, no romance, vidas fragmentadas e histórias individuais, mas que encaixadas umas às outras deixa transparecer, por intermédio de suas personagens, uma grande história. É como afirma J.M. Coetzee, no livro *Elizabeth Costello* (2004):

[...]. O passado é história, e o que é a história senão um relato feito de ar que contamos a nós mesmos? Mesmo assim, existe algo de miraculoso no passado que o futuro não tem. O miraculoso no passado é que conseguimos – sabe Deus como – fazer milhares e milhões de ficções individuais, ficções criadas por seres humanos individuais, tão bem entrelaçadas umas nas outras a ponto de nos dar o que parece ser um passado comum, uma história coletiva. (COETZEE, 2004, p. 45).

É também com o auxílio da leitura de *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção* (1988), de Linda Hutcheon que melhor se compreende a relação entre a história de Angola com a ficção de Agualusa. A autora afirma que, a história pode ser caracterizada como sendo o “registro da realidade do passado” (HUTCHEON, 1991, p. 69) e a literatura, por sua vez, uma manifestação artística capaz de atribuir novos significados a fatos reais. Dessa forma, ao unir os dois domínios surge a “metaficção historiográfica”, ou seja, uma narrativa ficcional permeada por fatos históricos, sem o compromisso de recontá-los, como aconteceu de fato, mas como poderiam ter acontecido, pois “na metaficção historiográfica não há nenhuma pretensão de mimese simplista”. (HUTCHEON, 1991, p. 64).

Para Hutcheon, a metaficção historiográfica é um dos reflexos da pós-modernidade, que pretende, entre outras coisas, contestar e problematizar o passado a partir de questionamentos provenientes do conhecimento histórico. Segundo a autora, a pós-modernidade pode ser caracterizada como um movimento cercado por contestações de prefixos negativos, tais como: “descontinuidade, desmembramento, deslocamento, descentralização, indeterminação e antitotalização” (HUTCHEON, 1991, p.19). Por outro lado, a teórica defende o pós-modernismo

como um fenômeno deliberadamente contraditório, “que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia” (Idem). Nesse sentido, o uso de uma linguagem que privilegia a ambiguidade, a ironia, a indeterminação e o paradoxo são constantes na escrita pós-moderna, assim como questões relacionadas à subjetividade, à individualidade dos sujeitos e aos diversos questionamentos acerca da natureza artística. E é pela perspectiva da metaficção que se pode ler *O Vendedor de Passados*: Agualusa recria o passado angolano não no sentido nostálgico, mas de um modo paródico, irônico e crítico.

Uma das críticas presentes no romance está na profissão do personagem Félix Ventura. Este inventa passados para seus clientes no intuito de individualizar e destacar a história dos fictícios antepassados destes. Esta é uma das estratégias que o autor usa para ironizar a formação da emergente burguesia angolana, somada aos outros “ricos”, mas sem possuir um passado glorioso. Destacamos a seguinte passagem para ilustrar a invenção do passado nobre do personagem Ministro da Panificação e Laticínios:

- Este é o seu avô paterno, Alexandre Torres dos Santos Correia de Sá Benevides, descendente em linha directa de Salvador Correia e Benevides, ilustre carioca que em 1648 libertou Luanda do domínio holandês...
- Salvador Correia?! O gajo que deu o nome ao liceu?
- Esse mesmo.
- Julguei que era um tuga. Algum político lá da metrópole, ou um colono qualquer, por que mudaram então o nome do liceu para Mutu Ya Kevela?
- Porque queriam um herói angolano, suponho, suponho, naquela época precisávamos de heróis como de pão para a boca. Se quiser ainda lhe posso arranjar outro avô. Consigo documentos provando que você descende do próprio Mutu Ya Kevela, de N’Gola Quiluanje, até mesmo da Rainha Ginga. Prefere?
- Não, não, fico com o brasileiro. O gajo era rico?
- Muito rico. Era primo de Estácio de Sá, fundador do Rio de Janeiro... (AGUALUSA, 2004, p. 120).

Talvez o elemento mais estranho do livro seja o narrador, que se configura no corpo de uma espécie de lagartixa (ou osga, forma mais comum entre os angolanos e os portugueses) chamado Eulálio. Aliás, vale lembrar que osgas e albinos são personagens recorrentes nas narrativas de Agualusa. O fato é que o animal sonha, há um total de seis sonhos descritos na narrativa e, nessas viagens oníricas a osga ouve as vozes de seu passado que emergem como espectros, para recontar sua vida anterior de quando pertencia ao mundo dos humanos.

No espaço fantasmagórico dos sonhos, há uma aparente realidade que engana os sentidos, um cenário perturbador em que fragmentos oníricos, de memórias e de ficção articulam-se em favor dos

relatos e das experiências vividas. E nesta seara abstrata encontramos os elementos indissociáveis de uma visão da Modernidade como o lugar privilegiado do uso das máscaras, da presença de simulacros e espelhos, o que vem a potencializar uma realidade inquietante.

Jentsch, citado por Freud no texto “O estranho”, escreve que “ao contar uma história, um dos recursos mais bem-sucedidos para criar facilmente efeitos de estranheza é deixar o leitor na incerteza de que uma determinada figura na história é um ser humano ou um autômato...” (FREUD, 1976, p. 4). Mesmo não sendo a osga um autômato, o estranhamento ainda se configura, pois o animal ri, sonha, filosofa, faz observações, enfim se comporta como um ser humano.

O fato de a osga ocupar um espaço privilegiado – fixada às paredes ou ao teto, vendo o mundo de cabeça para baixo ou de costas – permite-lhe um ponto de vista distanciado, mais objetivo. No entanto, não deixa de estar implicada na narrativa, vendo tudo sem ser vista e, além da relação com Félix Ventura, a osga desenvolve uma ligação de quase “simbiose” com a casa – que se torna uma extensão de seu pequeno corpo e grande testemunha das histórias passadas ali.

Por sua vez, a casa de Félix é descrita como um ser que respira, com coração pulsante e possui um calor uterino, úmido e quente que, se não gera a vida, pelo menos propicia a vida; é a representação do lugar seguro (e ao mesmo tempo estranho) já que possui lugares onde o próprio dono não costuma explorar: “A casa vive. Respira. Ouço-a toda a noite a suspirar [...] O corredor é um túnel fundo, úmido e escuro...” (AGUALUSA, 2004, p. 9). É o lugar onde a vida acontece em meio ao caos angolano.

Assim, nesse jogo de ambivalências segue a história. Histórias feitas de sonhos. Memórias construídas de areia. Literatura para compreender ou para começar a compreender a história ou resgatar memórias.

### **Considerações Finais**

*Um barco cheio de vozes.* (AGUALUSA, 2004).

A epígrafe supracitada é um dos subtítulos apresentados no romance e faz referência à casa do personagem Félix e seus inúmeros livros. Neste momento, o personagem conclui que, embora esteja vazia, a casa se parece com um “velho barco” – antes dinâmico e vivo – e agora ecoando o vazio.

Em um misto de ficção e realidade, José Eduardo Agualusa incita uma revisão do passado de cada indivíduo, a começar pelo do personagem principal, Félix Ventura, um sujeito que desconhece seu passado real e, talvez por isso, compense esse fato criando passados para os outros.

Angola aparece aqui representada pela casa “viva”, as vozes que nela vociferam são como ecos de um passado que não deve ser esquecido, mas constantemente revolvido. Pode-se dizer José Eduardo Agualusa não escreve como forma de protesto, mas seu trabalho reflete experiências de vidas. A essência do seu trabalho promove uma reavaliação histórica estabelecida pelo jogo de lembrança e esquecimento, deixando nos ouvir para além do silêncio das ruínas.

No fundo, toda fonte, seja literária ou não, representa a opinião daquele que narra os fatos. Mesmo um documento oficial narrando certos acontecimentos, a despeito de sua linguagem técnica, necessariamente foi redigido por um indivíduo que, sendo humano, não se furta de transmitir suas impressões pessoais.

Nada que é humano está isento de emoção e de uma perspectiva particular de observação do mundo. Entretanto, em *O vendedor de passados* Agualusa leva o leitor a observar mais que um discurso literário metaficcional (HUTCHEON, 1991), há ainda questionamentos acerca da identidade nacional e de sua construção, assim como o despertar da memória e sua relação com a história. Porque é exatamente pela ironia e humor que se escondem as verdadeiras intenções que levam a profundas reflexões.

## Referências

AGUALUSA, José Eduardo. *O vendedor de passados*. Rio de Janeiro: Gryphus. 2004.

BAUMAN, Z. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de História*. In: Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987.

COETZEE, J.M. O romance na África. In.: Elizabeth Costello: *Oito palestras*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras. 2004, p. 43-67.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: Literatura e Senso Comum*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

DURÕES, Pedro. É preciso mudar o presente, José Eduardo Agualusa. Entrevista, Setembro de 2009. Disponível em < <http://www.mazungue.com/angola/index.php> >. Acesso em: 12 out. 2018.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: *História de uma neurose infantil e outros trabalhos*. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. Vol. 17. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

HALBWACHS, Maurice. *A memória Coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HOBSBAWM, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991*. Trad: Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

REVISTA ESTANTE. José Eduardo Agualusa: O que não tem de ser escrito, não merece ser escrito. Entrevista concedida a Carolina Morais em maio de 2017. Disponível em: <<http://www.revistaestante.fnac.pt/jose-eduardo-agualusa-o-que-nao-tem-de-ser-escrito-nao-merece-ser-escrito/>>. Acesso em 12 out. 2018.

**NUEVAS IDENTIDADES BAJO VIEJAS MIRADAS:  
RECONSTRUYENDO LA HISTORIA EN *EL VENDEDOR DE PASADOS*,  
DE JOSÉ EDUARDO AGUALUSA**

**Resumen:** Este artículo pretende evaluar cómo la constitución de la identidad angoleña es alegóricamente representada en la novela *El Vendedor de Pasado* del escritor José Eduardo Agualusa. Con una fuerte inclinación al humor, pero sin huir de la seriedad histórica el escritor crea una narrativa calcada en la Historia de Angola y desvela algunas consecuencias del difícil período colonial y la guerra civil no país, Agualusa también toma nota de la dominación cultural, el conflicto político económico y portugués con las tradiciones de la tierra angoleña.

**Palabras clave:** Memoria; Angola; Cultura.

## LITERATURA E MEMÓRIA EM LUANDINO VIEIRA E MIA COUTO

Fernanda Maria Diniz da Silva\*

*Recebido em 10/06/2018; aceito em 09/10/2018.*

**Resumo:** Este trabalho analisa os textos “Estória do ladrão e do papagaio”, de José Luandino Vieira, e “O apocalipse privado do tio Geguê”, de Mia Couto, a partir do estudo das representações da memória, entendendo memória como registro do vivido, preservação de imagens e reconstrução da experiência humana. Assim, é de nosso interesse verificar como a memória é trabalhada nas obras dos dois escritores. Para orientação da nossa análise, adotamos o método comparativo e, como fundamentação teórica, as contribuições de Jacques Le Goff, Boaventura de Sousa Santos e Vima Lia Martin.

**Palavras-Chave:** Representação da memória; *Luuanda*; *Cada homem é uma raça*.

### Introdução

Este trabalho analisa os textos “Estória do ladrão e do papagaio”, de José Luandino Vieira, e “O apocalipse privado do tio Geguê”, de Mia Couto, a partir do estudo das representações da memória. Entende-se a memória como registro do vivido, preservação de imagens e reconstrução da experiência humana.

Segundo Jacques Le Goff, no livro *História e Memória* (2003), o conceito de memória se refere a um conjunto de funções psíquicas que permite ao indivíduo atualizar impressões ou informações passadas, ou reinterpretadas como passadas. Além da memória individual, o estudioso francês aborda o conceito de memória coletiva, que é composta pelas lembranças que foram vividas pelo indivíduo ou que lhe foram repassadas, mas que não lhe pertence exclusivamente, uma vez que são entendidas como propriedade de uma comunidade, um grupo. Assim, é de nosso interesse verificar como a memória é trabalhada nas obras de Luandino Vieira e Mia Couto.

Para orientação da nossa análise, o método de procedimento utilizado será o comparativo. Sendo assim, buscaremos subsídios no corpus teórico da literatura comparada, ciência que propicia a visão de interdisciplinaridade necessária à abordagem do texto literário e das confluências

---

\* Pós-Doutoranda em Educação pela Universidade Federal do Ceará. Doutora em Letras pela UFC. Professora da rede estadual de Ensino do Ceará. Integrante do Grupo de Pesquisa Estudos de Residualidade Literária e Cultural (GERLIC – CNPq). É organizadora das publicações periódicas do Grupo Ceará em Letras.

históricas, sociais e culturais aí implicadas, considerando, sobretudo, os estudos desenvolvidos por Tânia Carvalhal (2006). O trabalho terá ainda como fundamentação teórica as contribuições de estudiosos como Boaventura de Sousa Santos (2003) e Vima Lia Martin (2008).

### **Representações da memória em Luandino Vieira e Mia Couto**

*A memória, na qual cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir ao presente e ao futuro. (LE GOFF, 2003, p. 471.)*

Tânia Carvalhal, no texto “Encontros na travessia”, ressalta que a “literatura comparada se interessa, sobretudo por relações, pela literatura e pela cultura em suas relações, pela literatura e cultura como lugares de relação” (CARVALHAL, 2006, p. 71). Nessa perspectiva comparativa, vejamos como se dá a representação da memória na obra de Luandino Vieira e Mia Couto.

José Luandino Vieira, pseudônimo literário de José Vieira Mateus da Graça, nasceu na Vila Nova de Ourém, Angola, em 4 de maio de 1935. Durante a Guerra Colonial, colaborou com a criação da República Popular de Angola. Detido pela PIDE, pela primeira vez em 1959, foi um dos acusados do Processo dos 50, acabando condenado a catorze anos de prisão, em 1961. Grande parte da produção literária de Luandino se dá no cárcere. (LARANJEIRA, 1995, p. 120-121). Entre suas principais produções, podemos destacar *Luuanda*, obra publicada em 1964, composta por três estórias: "Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos", "Estória do ladrão e do papagaio" e "Estória da galinha e do ovo". Trata-se de uma obra que valoriza a linguagem e a cultura do povo angolano.

O livro retrata, em suas três estórias, a vida nos musseques angolanos - bairros pobres de Luanda em que o autor viveu. Nesses textos, o recurso da oralidade recria a linguagem e a vida real a partir do enfoque no cotidiano e na aproximação cultural e linguística do leitor com as personagens.

A estória “Estória do Ladrão e do Papagaio”, aparentemente simples e de tom anedótico, apresenta uma rica estrutura no que se refere à linguagem e ao discurso. O texto aborda o encontro de três africanos na prisão: Xico Futa, Lomelino dos Reis e Garrido Fernandes, bem como o estabelecimento do sentimento de solidariedade entre eles.

Resumidamente, a história apresenta o seguinte enredo: Lomelino dos Reis, nascido em Caboverde, “vivia com a mulher e dois filhos no musseque Sambizanga” (VIERA, 1977, p. 63). Ele é preso por roubar patos. Inicialmente, Dosreis atribui o delito a Garrido Fernandes, jovem “aleijado

de paralisia” e de olhos azuis, que representa a miscigenação racial entre europeus e africanos. O cabo-verdiano, no entanto, se arrepende por ter denunciado injustamente o amigo à polícia. Garrido, por sua vez, impulsionado pelo desejo de vingança, decide roubar o papagaio de Inácia, seu grande amor. Garrido acaba sendo preso e tem de encarar o amigo que o havia traído. Na ocasião, o jovem se revolta, mas é acalmado por Xico Futa, personagem de grande relevância na narrativa, que tinha domínio sobre todos, inclusive sobre a autoridade, representante dos portugueses, dominadores e opressores. O encontro entre os dois é marcado por um misto de vergonha e de arrependimento por parte de Lomelino, mas, ao mesmo tempo, pelo carinho que Garrido ainda cultivava pelo amigo.

De acordo com Vima Lia Martin, em *Literatura e marginalidade* (2008), o texto se divide em seis partes. A primeira parte se inicia com a chegada de Dosreis à prisão e se estende até quando ele é chamado para fora da cela. Essa parte se estrutura principalmente a partir dos diálogos estabelecidos entre Zuzé, Dosreis e Xico Futa.

A segunda parte, por sua vez, é essencialmente polifônica. É constituída por dois momentos distintos: inicia com uma fala proferida por Xico Futa e termina com a narração do encontro entre Garrido Fernandes e Inácia, a moça por quem ele é apaixonado. O encontro impulsionará Garrido a roubar o papagaio Jacó, que pertencia à moça. Vale ressaltar que Inácia é a negra assimilada que, não raramente, se sente superior aos demais. De acordo com Boaventura de Sousa Santos, o assimilado pode ser compreendido como “o protótipo de uma identidade bloqueada, construída sobre uma dupla desidentificação: quanto às raízes africanas, às quais deixa de ter acesso direto, e quanto às opções de vida européia, a que só se tem um acesso muito restrito” (SANTOS, 2003, p. 45). É também nesta parte onde encontramos a “parábola do cajueiro”, que traz a lição ensinada por Futa: é preciso conhecer a raiz ou a origem daquilo que motiva as pessoas e as atitudes.

A terceira parte narra o encontro da pequena quadrilha de capianguistas - Lomelino Dosreis, Garrido Fernandes e João Miguel Via-Rápida - para combinar o roubo dos patos.

Já a quarta parte da narrativa segue os pensamentos e ações de Garrido. Sentindo-se confuso e magoado, Garrido pensa sobre as palavras que Via-Rápida havia dito sobre sua vontade de casar com Inácia. De acordo com o típico malandro, o casamento tinha pontos positivos e negativos, e afirma que “a vida é muito complicada” (VIEIRA, 1977, p. 127).



Na quinta parte, é narrada a prisão de Garrido pela polícia, sua chegada à cadeia e o encontro com Dosreis, mediado por Chico Futa.

Na sexta e última parte, o contador de histórias domina a cena completamente: “Minha estória. Se é bonita, se é feia, os que sabem ler é que dizem” (VIEIRA, 1977, p. 147). No fechamento da narrativa, os personagens – Dosreis, Garrido, Inácia, Zuzé, Via-Rápida e Jacó – são apresentados a partir de uma perspectiva extremamente humanizada que leva em consideração as esferas social e psicológica de suas existências.

É possível perceber que, já no início da narrativa, é apresentado um personagem caboverdiano, caracterizado como um qualquer, alguém sem valor social: “Um tal Lomelino dos Reis, Dosreis para os amigos e ex-Lóló para as pequenas” (VIEIRA, 1977, p. 63). Além disso, o espaço onde se dá a narrativa é caracterizado pela sujeira e pela desorganização: “As pessoas que estão a morar lá dizem é o Sambizanga; a polícia que anda patrulhar lá, quer já é Lixeira mesmo” (VIEIRA, 1977, p. 63).

O registro da memória na obra pode ser observado, por exemplo, na abordagem da exploração do colonizado pelo colonizador que pode ser percebida no fato de os homens brancos engravidarem as mulheres negras e não assumirem as responsabilidades. Assim, Luandino Vieira denuncia em seu livro a opressão sofrida pelos negros e traz importantes reflexões acerca da situação colonial.

Vale destacar ainda a presença da linguagem poética, sobretudo no que se refere à construção de metáforas e de parábolas, recorrentes nas falas de Xico Futa, que comumente conduz os demais personagens à reflexão acerca do seu contexto histórico-social. É possível notar que Xico se relaciona à figura do *griot*. Sobre essa figura, é importante destacar que o estudo histórico da memória coletiva começou a se desenvolver com a investigação oral *griots* da África Ocidental. Os *griots* são especialistas responsáveis pela memória coletiva de suas tribos e comunidades. Eles conhecem as crônicas de seu passado e são respeitados pela comunidade. Assim, segundo Vima Lia Martin, “A memória coletiva de uma sociedade ancorada na tradição oral se perpetua através de relatos que reconstituem acontecimentos ou narrativas e atualizam-se no presente.” (MARTIN, 2008, p. 202). Destarte, a oralidade, enquanto traço importante para o resgate da memória, não se configura apenas como uma forma de comunicação, mas como meio de conservação da sabedoria dos ancestrais, revelando mais uma “atitude diante da realidade e não a ausência de uma habilidade.” (VANSINA, *apud* MARTIN, 1982, p. 157).

Ao focalizar a importância do *griot* para a construção da narrativa, observamos que Xico representa a escrita comprometida de Luandino com o resgate da memória e com os anseios coletivos, o que reforça o desejo de se manter firme diante das adversidades da vida e de se libertar de qualquer amarra que lhe possa ser imposta. A memória aqui representada pela tradição oral visa também o resgate de valores éticos que repercutem no meio coletivo, por meio de normas e comportamentos exigidos pela sociedade em que se inserem.

Na narrativa, a metáfora do Cajueiro representa a própria memória, que guarda a origem de tudo e por isso mesmo não pode ser destruída. A passagem se mostra como um conselho àqueles que podem contribuir com a construção de um futuro melhor para Angola. Observa-se que o desinteresse e a apatia diante do cajueiro e da sua própria realidade em nada ajudam nesse processo. A violência também não é capaz de aniquilar o princípio do pau de cajus, pois ao atear fogo, o que se vê é “tudo fugir para o ar feito muitos fumos, preto, cinzento-escuro, cinzento-rola, cinzento-sujo, branco, cor de marfim” (VIEIRA, 1977, p. 84). Além disso, é possível perceber que as nuances da fumaça gerada pela queima das raízes da árvore podem ser relacionadas às diferentes tonalidades de cores da pele. Sobre essa metáfora, vejamos o que nos explica Martin (2008, p. 2014):

Faz-se, aqui, uma apologia da organização da luta contra o poder colonial pautada na identidade e na união de todo angolano que, independentemente da origem étnica, reivindique liberdade para seu país. A utopia da configuração de uma sociedade plurirracional e sem preconceitos, conformada fundamentalmente por afinidades ideológicas, nos moldes propugnados pelo MPLA, é atestada por Xico Futa.

Outra imagem relevante que se apreende a partir da parábola é a que se refere ao conselho destinado aos angolanos que devem não só olhar para o passado e para o futuro, mas, principalmente, viver o presente de maneira coerente com a sua realidade histórica e social. Nesse sentido, a memória resgata a opressão colonial e impulsiona o povo a refletir sobre a condição colonialista e suas causas, bem como sobre a necessidade de buscar iniciativas assertivas que viabilizem o alcance da tão esperada libertação nacional. Desse modo, pelo que foi brevemente aqui exposto, é possível observar que Luandino Vieira utiliza a arte literária como instrumento de libertação e de fortalecimento da identidade angolana, trazendo à tona também a necessidade de fortalecer laços identitários entre todos os povos que sofreram com o processo de colonização.

Já Mia Couto, cuja obra também demonstra um trabalho apurado com a memória, é biólogo e escritor moçambicano. Foi nomeado diretor da Agência de Informação de Moçambique (AIM) e

formou ligações de correspondentes entre as províncias moçambicanas durante o tempo da guerra de libertação.

Em 1990, Mia Couto publica *Cada homem é uma raça*, livro composto por onze contos. Entre eles está “O apocalipse privado do tio Geguê”, que tem como tema a representação de elementos da história de Moçambique no universo ficcional do conto.

O conflito da história já se inicia, focalizando a representação da memória, quando o tio Geguê traz para casa uma bota, símbolo que remete aos tempos de luta a favor da independência. Ele presenteia o sobrinho que logo depois a joga fora: “Um dia me trouxe uma bota de tropa. Grande, de tamanho sobrado. Olhei aquele calçado solteiro, demorei o pé” (COUTO, 2013, p. 30). Mais adiante: “Pegou na bota e atirou para longe. O estranho então sucedeu: lançada no ar a bota ganhou competência volátil” (COUTO, 2013, p. 31). Assim, nota-se que a bota que outrora simbolizava a luta por dias melhores passou a ser desprezada pelo jovem, o que, de certa forma, revela a apatia que reinava na sociedade da época diante de um contexto político e econômico extremamente frágil.

No decorrer da narrativa, o tio se torna vigilante do local onde viviam. Essa figura, que inspira desconfiança e até mesmo riso, vai passar a agir de maneira oportunista e fria para alcançar vantagens, usando para isso o seu sobrinho: “Eu devia espalhar confusões, divulgar medos. Geguê se implementava, acrescido de farda, promovido de poderes” (COUTO, 2013, p. 39).

Outro ponto de conflito na narrativa é a chegada da bela sobrinha chamada Zabelani. O tio proíbe que o sobrinho se aproxime dela. No entanto, o casal se apaixona e passa a se encontrar. Ao descobrir a desobediência dele, o tio leva a menina embora.

O sobrinho começa então a se dedicar às atividades ilícitas por ordens do tio vigilante, pois sabia que obedecendo às ordens dele, estaria, de alguma forma, garantindo a segurança de Zabelani. É assim que o menino se transforma, juntamente com o tio, em responsável pela desordem e pelo caos: “Aos poucos, por obra minha e do Geguê, nascera uma guerra” (COUTO, 2013, p. 41). Tal passagem lembra o caos que Moçambique enfrentava com a guerra civil, pois, como se sabe, a independência política não foi sinônimo de libertação e de paz.

Durante um mal-entendido, o tio revela onde está Zabelani. O rapaz vai a um encontro que não acontece e descobre que seu tio é o responsável pelo sumiço dela. A narrativa se encerra quando o jovem retorna a casa e atira no tio, conforme se percebe no trecho a seguir:

O tiro me ensurdeceu. Não ouvi, não vi. Se acertei, lhe cortei o fio da vida, isso ainda hoje me duvido. Porque, no momento, meus olhos se encheram de muitas águas, todas que me faltaram em anteriores tristezas. E fugi, correndo dali para nunca mais. (COUTO, 2013, p. 46).

Vale salientar que a palavra “apocalipse”, presente no título do conto, nos remete ao fim do mundo. Era exatamente esse sentimento de destruição e finitude que assolava Moçambique pós-independência. Depois de ter lutado contra o colonizador, a população precisou lutar internamente numa guerra civil que aos poucos aniquilava o país.

Como foi dito anteriormente, um importante símbolo que aparece no conto é a bota, objeto de valor nos tempos de conquista da independência, que chega a ser comparada à pátria amada: “A botifarra estava garantida pela história: tinha percorrido os gloriosos tempos da luta pela independência” (COUTO, 2013, p. 30). No entanto, quando a bota é atirada para longe, é como se o seu valor histórico passasse a ser ignorado.

Desse modo, é possível notar que a luta armada enfrentada por Moçambique está retratada claramente no final do conto, mediante a descrição do caos que reinava em todos os lugares. Contudo, com a morte do tio, uma nova chama de esperança surge, pois, sem querer saber o verdadeiro destino do tio, o sobrinho representa agora o povo que busca a renovação e a construção de uma nova história para Moçambique. É o que se nota na seguinte passagem:

Agora penso: nem me merece a pena saber do destino daquela bala. Porque foi dentro de mim que aconteceu: eu voltava a nascer de mim, revalidava minha antiga orfandade. Ao fim, eu disparava contra todo aquele tempo, matando esse ventre onde, em nós, renascem as falecidas sombras deste velho mundo. (COUTO, 2013, p. 46).

É assim que se observa no conto a realidade de Moçambique independente. Depois de tanto tempo sob o jugo da colonização, a população, dita livre, se viu desorganizada e desestruturada, o que acarretou muitos problemas internos, como uma guerra civil e intensa criminalidade. Nesse contexto, não é de se estranhar a presença de um sentimento de desilusão diante de uma realidade que não corresponde em nada àquela sonhada nos anos de luta por ideais de igualdade: “Tão cedo havia, tão cedo ardia. Entre os mais velhos já se espalhara saudade do antigamente” (COUTO, 2013,

p. 41). Mais adiante: “Foi para isto que lutámos?” (COUTO, 2013, p. 41). Assim, para a maioria da população, a independência não trouxe as mudanças positivas imediatas que eram almejadas.

### Considerações finais

Luandino Vieira publicou *Luuanda* em 1964, onze anos antes de Angola alcançar a independência em relação ao domínio português, ou seja, em plena guerra de libertação. Esse período é historicamente marcado por embates armados contra Portugal em nome da sonhada liberdade. Assim, Luandino escreve em um período em que as forças da nação lutam pela libertação do país da colonização. Desse modo, em “Estórias do ladrão e do papagaio”, o autor desperta o leitor para uma consciência nacional a partir da reflexão sobre o estabelecimento de laços de solidariedade entre três personagens que na verdade simbolizam a necessidade de fortalecimento da identidade dos povos que sofreram com a submissão e a opressão do colonizador. Ademais, ao resgatar a figura do *griot* como importante agente de reconstrução da memória coletiva, Luandino não só valoriza a tradição de seus ancestrais, como também incentiva o resgate e o cultivo de valores éticos fundamentais ao convívio em sociedade e às lutas de libertação.

Mia Couto, por sua vez, publica *Cada homem é uma raça*, em 1990, quinze anos depois que Moçambique tornou-se independente do domínio português. Todavia, é importante salientar que, após dois anos de independência, o país mergulhou em uma intensa guerra civil que durou de 1977 a 1992. Na obra de Mia Couto, a memória se torna viva por meio da valorização das lutas que naquele momento pareciam já esquecidas. Assim, Mia Couto escreve após a declaração de independência de Moçambique, mas em plena crise interna.

Ao final do texto de Mia Couto, o jovem rapaz vai embora e deixa para trás todo aquele contexto de exploração que vivera, o que demonstra a necessidade de recusa àquela situação. Ao chorar, suas lágrimas proporcionam o seu renascimento de forma mais justa e livre, o que também se espera do próprio país.

É importante reforçar que para Tânia Carvalhal, a Literatura Comparada supera a “busca de semelhanças e diferenças para formular indagações que mobilizam amplamente o literário e o cultural”. (CARVALHAL, 2006, p. 78). Desse modo, pretendemos com este refletir sobre questões da própria sociedade por meio do estudo da memória, numa perspectiva interdisciplinar que proporciona relações da literatura com a História, a Sociologia e a Filosofia, por exemplo.

Afinal, conforme Le Goff ( 2003, p. 471), “A memória, na qual cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir ao presente e ao futuro”. Dessa maneira, percebemos que, por meio da arte literária, tanto Luandino Vieira como Mia Couto, embora em contextos espaciais e temporais diferentes, souberam resgatar a memória para construção da história, compreensão do presente e organização do futuro.

## Referências

CARVALHAL, Tânia Franco. Encontros na travessia. In: *Revista Literatura e Sociedade*. Nº 09. São Paulo: USP/FFLCH, 2006, p. 70-81.

COUTO, Mia. *Cada homem é uma raça*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LARANJEIRA, Pires. *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.

MARTIN, Vima Lia. *Literatura e Marginalidade: um estudo sobre João Antônio e Luandino Vieira*. São Paulo: Alameda, 2008.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e interidentidade. In: *Revista Novos Estudos*, nº 66. São Paulo: CEBRAP, 2003.

VIEIRA, José Luandino. *Luuanda*. 6ª. ed. Lisboa: Edições 70, 1977.

## LITERATURE AND MEMORY IN LUANDINO VIEIRA AND MIA COUTO

**Abstract:** This article analyzes the texts “Estória do ladrão e do papagaio”, by José Luandino Vieira and “O apocalipse privado do tio Geguê”, by Mia Couto, from the study of the representations of memory, conceptualizing memory as register of lived events, preservation of images and reconstruction of human experience. This way, our interest intends to verify how the memory is worked in both writers’ works. In order to guide our analysis, we adopted the comparative method and as theoretical basis the contributions of Jacques Le Goff, Boaventura de Sousa Santos and Vima Lia Martin.

**Keywords:** Memory representation; *Luuanda*; *Cada homem é uma raça*.

NACIONALISMO E HIBRIDISMOS IDENTITÁRIOS NO ROMANCE HISTÓRICO  
*MULHERES DE CINZAS, DE MIA COUTO*

Adriano Carlos Moura\*

*Recebido em 28/08/2018; aceito em 09/10/2018.*

**Resumo:** *Mulheres de Cinzas* (2015), primeiro livro da trilogia histórica *Areias do Imperador*, de Mia Couto, é um romance narrado sob a perspectiva de uma jovem moçambicana e de um soldado português alternadamente. Trata-se de romance histórico sobre o período em que o sul de Moçambique era governado por Ngungunyane, último imperador do Estado de Gaza que, no final do século XIX, ameaçava o domínio colonial. Este artigo tem a finalidade de investigar o papel da língua como construção da identidade individual e coletiva numa sociedade em conflito entre colonizados e colonizadores, e a hibridez entre ambos como marca da experiência colonial. Parte-se, inicialmente, dos estudos históricos de Erick Hobsbawm sobre nação, língua e nacionalismo, a partir de 1780, para compreender como a maioria dos países ocidentais construiu esses conceitos. Em seguida, o romance é analisado como narrativa performativa sobre a nação, considerando seu contexto de produção (Moçambique pós-colonial), entendendo o termo “performativo” na acepção concebida por Homi Bhabha e suas reflexões sobre identidade. Nessa perspectiva, a língua é percebida não como um elemento de comunicação apenas, mas também de conflito no espaço lusófono.

**Palavras-chave:** Literatura Moçambicana; Lusofonia; Pós-colonialismo.

### Introdução

A língua portuguesa é falada oficialmente em nove países: Portugal, Brasil, Moçambique, Angola, Guiné-Bissau, Guiné Equatorial, Timor Leste, São Tomé e Príncipe, Cabo Verde. É o quinto idioma mais falado no mundo. Moçambique foi colonizado por portugueses desde 1505, depois anexado ao império luso. O domínio se estendeu até 1975 quando, depois da independência, tornou-se a República Popular de Moçambique. O português permaneceu como língua oficial do país, porém não a única falada. É a segunda língua da nação, onde também se falam as línguas nativas macua, tsonga, sena, dentre outras.

Em várias civilizações e períodos da história, os conceitos de nação e identidade estiveram intimamente ligados ao de língua e é a partir dessa perspectiva que será analisado o romance histórico *As areias do imperador: Mulheres de Cinzas* (2015). No caso do romance do escritor moçambicano Mia Couto não se trata apenas de uma narrativa histórica, mas também de uma

---

\* Professor de Literatura Portuguesa e Africanas de Língua Portuguesa do IFFluminense.

reflexão sobre o papel da língua como elemento essencial para a construção da ideia de nação e da identidade do sujeito, tornando-se, por isso, um dos temas centrais da obra, que não cede ao historicismo dos documentos oficiais sobre a condição de Moçambique no período abordado, ou seja, final do século XIX.

O livro é o primeiro de uma trilogia histórica escrita pelo moçambicano sobre a época em que o Sul de Moçambique era governado por Ngungunyane, o último dos líderes do Estado de Gaza. A história é narrada alternadamente por Imani, jovem nativa que aprendeu português, pertencente à tribo dos VaChopi; e por Germano, sargento português enviado ao vilarejo de Nkokolani para lutar contra o imperador africano que ameaçava a colonização portuguesa.

Os conflitos dos quais os personagens são protagonistas têm origem não apenas na luta dos dois povos pelo domínio do mesmo território, mas também pelo papel que a língua falada por ambos exerce num processo de dominação e exclusão que transcende os limites da conquista meramente territorial, abalando e revelando duas identidades em processo de hibridização.

O conceito de lusofonia é problematizado uma vez que o fato de haver diferentes nações falando português como língua oficial não significa a existência de uma convivência linguística harmônica, pois a referência de padronização da língua permanece sendo a metrópole, que ignora as peculiaridades de cada nação à qual o idioma luso foi imposto e as apropriações e abrogações comuns ao uso que um povo pode fazer de uma língua estrangeira. A escolha de um romance histórico para refletir sobre as relações entre língua, nação e identidade neste estudo, ocorreu pelo fato de a literatura atuar, por vezes, como espelhamento da história, mesmo que, seguindo os passos de Aristóteles, entendamos que o historiador escreve sobre o que aconteceu, e o poeta sobre o que poderia ter acontecido. Mia Couto iniciou sua trilogia depois de uma longa pesquisa documental, mantendo, porém, sua escrita poética, conferindo a seu romance equilíbrio entre o historiográfico e o ficcional.

Inicialmente, realiza-se uma revisão histórica das relações entre os conceitos de língua e nação a partir dos estudos do historiador britânico Eric Hobsbawm, a fim de compreender como nações ocidentais os construíram. Em seguida, procede-se à análise do romance considerando os conflitos identitários dos personagens como resultado dos problemas suscitados pela utilização híbrida das línguas nativas de Moçambique e o português, a partir do caráter performativo de como a nação é narrada.



## Língua e nação/nações

Na abertura do primeiro capítulo do romance *Mulheres de cinzas*, consta a seguinte epígrafe: “A estrada é uma espada. A sua lâmina rasga o corpo da terra. Não tarda que a nossa nação seja um emaranhado de cicatrizes, um mapa feito de tantos golpes que nos orgulharemos mais das feridas que do intacto corpo que ainda conseguirmos salvar”. (COUTO, 2015, p.11).

O vilarejo de Nkokolani era habitado pelos VaChopi, uma nação com sua língua, povo, cultura, religião. Nação ameaçada por dois invasores: o exército de Ngunguniane e o da coroa portuguesa, estando os VaChopi, em sua maioria, lutando ao lado desta última, mais por uma questão de sobrevivência do que por adesão política. O termo “nação” é empregado, neste parágrafo, para se referir especificamente ao povo ao qual pertencia a protagonista do romance, Imani. Mas, se cada vilarejo do território com suas características próprias podia ser concebido como nação, como se classificaria Moçambique? Uma nação resultado de um aglomerado de pequenas nações, cada qual com sua língua e cultura?

Para que se compreenda a pertinência da análise desenvolvida, e para uma tentativa de resposta a essas perguntas, convém convocar os estudos do historiador Eric Hobsbawm sobre nação e língua. Em *Nações e nacionalismo* (2013), o autor escreve que *O Dicionário da Real Academia Espanhola* não empregava as terminologias de Estado, Nação e Língua com as acepções utilizadas modernamente antes da edição de 1884. De acordo com essa edição, “aprendemos que *lengua nacional* é ‘a língua oficial e literária de um país e, à diferença de dialetos e línguas de outras nações, é a língua geralmente falada” (2013, p 27). O português é a língua oficial dos países colonizados por Portugal desde o final do século XV. À exceção do Brasil, onde as línguas nativas (indígenas) são faladas por algumas tribos que ainda preservam sua cultura; em países da África lusófona, o português é falado paralelamente a outras línguas nativas, sendo, porém, a utilizada pelos meios acadêmicos, literários e para a comunicação oficial.

Não se pode, no entanto, referir-se a uma literatura moçambicana impressa consolidada antes do século XX. As primeiras obras literárias publicadas em Moçambique datam do início desse século como *O livro da dor*, de João Albasini. O português era também a língua oficial para comunicação entre colonizador e colonizado com finalidades não estéticas como transações comerciais e operações militares.

O personagem Germano Melo, soldado português enviado a Moçambique como punição por sua postura política antimonárquica, comunica-se com seu superior, o conselheiro José D’Almeida por meio de cartas. É pela missiva que o oficial relata o que se passa em território moçambicano. Na quarta carta de Germano, ele narra a prisão de um comerciante português acusado de traição. No episódio, o cantineiro destaca a importância de falar a língua dos “pretos”:

Queria saber se os nossos negociadores se haviam alguma vez preocupado em aprender alguma dessas línguas. Que ele, Sardinha, falava o dialeto dos cafres porque a vida o tinha feito aprender. Que não era como os outros que estão em África há anos e não sabem uma palavra da língua deles (COUTO, 2015, p.102).

Para o personagem, essa era a vantagem que os ingleses, por exemplo, tinham sobre os portugueses no território, já que os britânicos sentavam ao lado do imperador “Gugunhame” falando com ele e seu povo em zulu. O português defende a utilização de tradutores como política de comunicação em África: “Falar e fazer falar português fazia parte da nossa missão civilizadora” (COUTO, 2015, p.103). Entretanto, o cantineiro considerava ingenuidade acreditar nos tradutores e advertia para o fato de que os portugueses ainda seriam mortos pelas armas que colocavam nas mãos dos cafres e a ordem seria dada em português, língua colocada na boca dos “pretos”.

Nessa carta, verifica-se o papel da língua como condição de sobrevivência em território estrangeiro e, no exemplo referido, também como elemento essencial para o estabelecimento de relações políticas e comerciais. No contexto do romance, expressar-se predominantemente noutra língua, que não a materna, significa traição à pátria, perder a identidade/nação de origem e passar a pertencer ao estrangeiro. Germano questiona o fato de o comerciante, sendo português, ter sido condenado ao fuzilamento por espionagem. Porém obtém a seguinte resposta do oficial Fragata: “— Esse é que é o ponto: o cantineiro já havia muito que não era um dos nossos. Na verdade, ele já era...como dizer?... ele já era um preto, um pouco mais pálido apenas. Era por isso que falava a língua dos cafres” (COUTO, 2015, p. 105).

Sardinha podia ser fuzilado, pois não era mais português e isso se evidenciava pelo fato de se expressar na língua dos cafres e não mais em sua língua materna, o que comprometia, de certo modo, sua identidade nacional na visão de seu superior.

Nos dicionários e enciclopédias pesquisados por Hobsbawm, nação é uma palavra que aparece com diferentes significados: “O agregado de habitantes de uma província, de um país ou de um reino” (HOBSBAWM, 2013, p. 28), definição na qual se enquadra a nação de Imani; “um

Estado ou corpo político que reconhece um centro supremo de governo comum” (HOBSBAWM, 2013, p. 28). Essa definição não se aplica à realidade de Moçambique no século XIX, mas à portuguesa; “o território constituído por esse estado e seus habitantes, considerados como um todo” (HOBSBAWM, 2013, p. 28). Conclui-se que o Estado comum e supremo é central a essas definições nas nações europeias como Portugal e Espanha, por exemplo. Segundo o historiador, no Dicionário da Academia Espanhola, a versão final de nação é encontrada depois de 1925 como “a coletividade de pessoas que têm a mesma origem étnica e, em geral, falam a mesma língua e possuem uma tradição comum” (HOBSBAWM, 2013, p. 28). Os VaChopi poderiam ser considerados nação apenas a partir dessa definição.

Nação estava diretamente ligada à origem, nascimento. Pátria já significou apenas o lugar onde se nasce, sem uma relação direta com descendência. A partir de 1925, é que pátria se define como “nossa própria nação, com a soma total de coisas materiais e imateriais passadas e, presentes e futuras, que gozam de amável lealdade dos patriotas” (HOBSBAWM, 2013, p. 29).

Historicamente, o termo nação foi utilizado para identificar diferentes povos ou famílias de distintos grupos linguísticos, ainda que habitando um mesmo território ou Estado. Moçambique, no período narrado por Mia Couto, era um território com várias nações, sendo os VaChopi uma dessas muitas, se considerarmos, por exemplo, as diferenças linguísticas e as tradições dos povos que habitavam o país. Portanto, até o final do século XIX, o território que modernamente passou a ser chamado de Moçambique não se constituía como uma nação, para Portugal, se forem tomados como critérios, por exemplo, a unidade linguística e a concepção de Estado: “Por um momento pensei que não seria tão mau assim que me raptassem. E me levassem para onde um rei me escolhesse como esposa. Por fim, seria mulher. Enfim, seria mãe. E como rainha e como mãe teria poderes sobre os VaNguni. E traria a paz às nossas nações” (COUTO, 2015, p. 47).

VaNguni era a nação a qual pertencia o imperador Ngungunyane. O trecho acima reflete o desejo da personagem de unificar os povos divididos pela guerra. É importante observar que Imani utiliza o substantivo “nação” no plural. Cada uma possuía sua liderança política, seus códigos religiosos e linguísticos, suas tradições específicas.

Segundo Hobsbawm, o sentido moderno e político de nação é bastante recente. O historiador alude ao *New English Dictionary* que, em 1908, apresentava ao termo um significado ligado à unidade étnica “embora seu uso mais recente indicasse mais a noção de independência e unidade

política” (HOBSBAWM, 2013, p. 31). Acrescenta ainda que na era das revoluções, o conceito de nação estava ligado a algo uno e indivisível, “o corpo de cidadãos cuja soberania coletiva os constituía como um Estado concebido como sua expressão política” (HOBSBAWM, 2013, p.31). Como nação, em sentido independente e “unificado”, somente a partir de 1975 é que Moçambique poderia ser assim considerada. Mesmo depois da independência política, o português permaneceu como língua oficial, convivendo ainda contemporaneamente com as línguas não oficiais e exercendo, de certo modo, função unificadora, já que apesar de imposta, era a língua falada pela maioria.

Ana Mafalda Leite, em *Oralidades e escritas pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas* (2012), chama a atenção para a impossibilidade de, depois do longo processo de colonização, pensar a cultura africana de forma nostálgica na tentativa de recuperação de uma África pré-colonial. A utilização do português como língua literária, por exemplo, era um fator irreversível. Escreve a pesquisadora: “É ainda um princípio nostálgico, idealista e essencialista pensar em termos estáticos na recuperação de uma mundivivência pré-colonial, não levando em conta as transformações sofridas nessas sociedades com o colonialismo, as independências e a modernização” (2012, p. 25).

O tempo da narrativa em *Mulheres de cinzas – século XIX* – distancia-se do da modernização e da independência de Moçambique. O momento histórico ficcionalizado por Mia Couto é caracterizado pelo fato de o território ainda não se constituir como nação no sentido moderno do termo. Imani não pertencia a uma nação moçambicana (no sentido ocidental), mas a nação dos VaChopi; diferente de Germano, oriundo de uma nação já com idioma, território, economia, arte, cultura e política já com mais de cinco séculos de história, contada por via impressa e reconhecida pelos demais países da Europa. Sob a perspectiva histórica do romance, as lutas internas e diferenças culturais entre os moçambicanos fortaleciam ainda mais a influência do colonizador.

De acordo com os estudos de Hobsbawm, a língua nem sempre foi critério para definição da nacionalidade. Na França pós revolução, não era o uso nativo da língua francesa que fazia do cidadão um francês, mas a disposição de adotar a língua francesa atrelada a outros valores como liberdade, leis e características comuns ao povo da França.

Pensar a língua como o único indicador adequado de nacionalidade não se aplica a países africanos como Moçambique, pluriétnico e plurilinguístico. Modernamente, talvez não se aplicaria a

nenhum país. Para os franceses pós-revolução, um dos pré-requisitos para ser aceito como cidadão da França era, além de outros critérios, adotar o idioma.

No que concerne a Moçambique, o nativo deveria adotar o idioma do invasor. Porém, falar a língua nativa era, para os VaChopi que não admitiam render-se à do colonizador, uma questão de pertencimento às raízes culturais e identitárias de seu povo. Falar português era, portanto, deixar de ser africano, como se pode observar no fragmento de um diálogo entre Imani e sua mãe:

— Estou aqui, mãe.

— Você já saiu, filha. Você fala conosco em português, dorme com a cabeça para o poente. E ainda ontem falou da data do seu aniversário. (COUTO, 2015, p. 48).

### **Língua e identidade**

A língua falada cotidianamente ou a que oficialmente se utiliza para fins literários, comerciais ou institucionais não é um artefato natural, mas uma construção cultural que, de acordo com Hobsbawm, resulta de um processo político-ideológico. A imposição do português como língua oficial nos territórios africanos tinha finalidades ideológicas e políticas que envolviam as transações comerciais e a conversão dos nativos ao cristianismo, estando este segundo fator também a serviço do primeiro. Não era parte do projeto português que os africanos fizessem uso literário do idioma, tampouco que este lhes servisse de instrumento de ingresso às escolas fundadas, inicialmente, para atender exclusivamente aos filhos dos portugueses que passaram a se instalar nas colônias.

A literatura impressa em Moçambique teve produção bastante incipiente até os anos vinte do século XX. Contos e poemas foram os gêneros mais praticados no país, assim como em Angola, e com textos de forte apelo oralizante. Essa oralidade está diretamente ligada às tradições dos povos africanos, cuja educação se dava por meio das narrativas dos mais velhos aos mais novos. Era narrando que se ensinava a conhecer a história, as religiões, as regras, era por meio das narrativas orais que o mundo se organizava.

É possível notar, mesmo nos romances publicados pós-independência e com a imprensa já consolidada, a presença da oralidade. Em *Terra sonâmbula* (2008), primeiro romance de Mia Couto, essa oralidade se expressa por meio dos provérbios e contos oriundos da tradição popular que compõem a tessitura da narrativa. Isso tem uma relação com a construção do personagem protagonista Muidinga, que encontra os escritos de Kindzu. Muidinga lê em voz alta para seu companheiro mais velho, Tuhair, as memórias de Kindzu.

Em *Mulheres de Cinzas*, a oralidade não é um recurso que compõe a construção narrativa. Os narradores possuem pleno domínio da língua oficial. O gênero carta utilizado na composição dos capítulos narrados por Germano possui a linguagem escrita como meio de circulação. Além disso, o personagem não se apropria de gêneros da tradição oral para tecer os relatos a seu superior em Portugal.

Mesmo sendo nativa, Imani foi educada num convento por padres portugueses, possibilitando-lhe pleno domínio do idioma. Ela ora se expressa por meio de sua língua materna, ora pela língua oficial, tentando adequar-se às diferentes situações de comunicação e às características de seus interlocutores. Entretanto não conseguia, em alguns momentos, determinar com exatidão em que circunstância utilizar uma ou outra, tornando, às vezes, inútil seu esforço de adequação.

Quando requisitada a falar ao colega de exército de Germano e provocada para que se expressasse em português, Imani se cala: “De repente fiquei muda, varreu-se-me todo o português. E, quando tencionei falar na minha língua natal, enfrentei o vazio. Inesperadamente, não possuía nenhum idioma.” (COUTO, 2015, p. 64). Não possuir idioma para se expressar significava para ela um “não-ser”. A língua, por mais que não fosse o único, talvez nem mesmo o principal elemento de construção de uma identidade, em termos de identificação do sujeito com a nação, era fundamental para o sentimento de pertencimento ao coletivo.

Benedetto Vecchi, em entrevista concedida a Zygmunt Bauman, publicada no livro *Identidade* (2005), atenta para o seguinte fato: “Quando a identidade perde as âncoras sociais que a faziam parecer ‘natural’, predeterminada e inegociável, a ‘identificação’ se torna cada vez mais importante para os indivíduos que buscam desesperadamente um ‘nós’ a que possam pedir acesso” (VECCHI, 2005, p. 30).

A língua pode ser entendida como uma dessas “âncoras” sociais de que fala Vecchi. Dentre outras âncoras, podem-se citar os conceitos de gênero, religião, território; todos herdados inicialmente pelos pais e possivelmente alterados pela interação do sujeito com o mundo. A língua é o principal elemento de comunicação e sem comunicação não há pertencimento, e conseqüentemente a insegurança, ou seja, a falta do “nós”. Assim passa a se sentir a protagonista quando se vê desprovida da capacidade de se comunicar.

O nome da narradora é uma interrogação acerca de sua identidade: “Chamo-me Imani. Este nome que me deram não é um nome. Na minha língua materna ‘Imani’ quer dizer ‘quem

é?””(COUTO, 2015, p. 15). Mais adiante, acrescenta: “Pois foi essa a indagação que me deram como identidade. Como se eu fosse uma sombra sem corpo, a eterna espera de uma resposta.” (COUTO, 2015, p. 15).

Mia Couto expõe, por meio de sua protagonista, uma concepção de identidade como algo em constante construção, resultado de negociações culturais, tendo como consequência um indivíduo sujeito a hibridismos que o impedem de se definir com exatidão. A personagem encontra-se no século XIX, porém sua formação e indagações acerca da identidade são características da concepção de sujeito pós-moderno do filósofo Stuart Hall, ou seja, uma identidade fragmentada.

Germano Melo, porém, mostra-se desde o início como um típico europeu, produto da concepção iluminista de sujeito, unificado, com personalidade construída sob a égide de uma nação colonizadora; mas que também percebe, no decorrer da narrativa, que suas certezas identitárias se fragilizam e são fortemente influenciadas por seu contato com os moçambicanos. Mia Couto faz de um personagem do século XIX o retrato do que viria a ser Portugal quase um século depois. José Ornelas, em *Construção da Identidade e a narrativa contemporânea portuguesa* atenta para o fato de que

Apesar de Portugal ter tido vários encontros com muitas outras culturas ao longo de sua história e, portanto, deve ser visto como uma zona de transição entre culturas, um local de interação cultural, diversas vezes o país ignorou ou minimizou essas experiências de sobreposição (2012, p. 152).

Tal discurso sobre a nação e identidade portuguesas sofreu forte abalo em 1974, quando o país perdeu suas colônias ultramarinas, sendo esse ano considerado por Ornelas um divisor de águas acerca da imagem que Portugal construiu sobre si.

Consoante o pensamento de Ana Mafalda Leite, “A língua oficial tem contribuído, na maioria dos casos, para a realização de uma coesão nacional nestes países pluriétnicos. No que respeita à literatura, ela tem se desenvolvido enquadrada dentro dessa diversidade linguística” (2012, p. 25).

Essa suposta coesão, marca de uma África lusófona pós-independência, não se verifica no contato entre europeus e africanos no presente histórico de *Mulheres de Cinzas*. A língua é motivo de conflito, de fragmentação, de desterritorialização e indagação sobre o “quem sou” na nação e não apenas fator de unificação entre as culturas e indivíduos.

A ideia de pátria/nação, assim como a concepção culturalista de identidade é um processo em construção, aspecto percebido no seguinte excerto do romance:

A italiana está coberta de razão; dentro desta farda não está um soldado. Está um degredado que, apesar de tudo, aceita o encargo de seus deveres. Não tenho, porém, nenhum ensejo de dar a vida por este Portugal mesquinho e envelhecido. Por este Portugal que fez sair de Portugal. A minha pátria é outra e ela está ainda por nascer. (COUTO, 2015, p.36).

É possível verificar na reflexão do personagem a contestação da ideia de que pátria possa ser concebida somente como local de nascença. Assim como a identidade individual, pátria é, para o sujeito, um espaço em construção. Importante notar que a definição de Portugal como uma nação mesquinho e envelhecida denota a visão histórica crítica de Mia Couto acerca do passado do país que colonizou Moçambique. Reflexão pertinente à escrita arguta de um romancista do século XXI, não de um soldado português degredado em Moçambique do século XIX.

Esse fator confere ao romance traços do que Homi Bhabha conceitua como narrativa performativa da nação, opondo-se ao caráter pedagógico predominante. Para o filósofo indo-britânico, o pedagógico, na concepção de povo-nação, pauta-se numa visão histórica originada nos mitos do passado. Para ele, o povo se constrói performativamente na narrativa e no presente enunciativo, inserindo o entre-lugar. Imani e Germano são representações dessa diferenciação não polarizada.

Para Bhabha, “O problema não é simplesmente a individualidade da nação em oposição à alteridade de outras nações. Estamos diante da nação dividida no interior dela própria, articulando a heterogeneidade de sua população” (2013, p.240): “- Finalmente vejo que és africana! Por um momento cheguei a acreditar que eras portuguesa” (COUTO, 2015, p. 159). Essa fala repreensiva de Katini à filha Imani, ao notar que ela dançava ao som da marimba que ele compunha, denota que a personagem, na visão da família, era uma estrangeira não apenas pelo idioma luso que dominava, mas também por uma linguagem não verbal que lhe entranhara a cultura.

Sobre o irmão Mwanatu, depois que este enterrou sua espingarda a pedido da mãe quando estava viva, reflete Imani: “Ele tinha muitas pessoas brigando dentro dele: um cabo e um kabweni, um negro e um branco, um cristão e um pagão. Como tornar-se uma só criatura?” (COUTO, 2015, p. 294).

Além das diversidades resultantes da multiplicidade que marcava os diferentes povos, os moçambicanos tiveram de lidar com signos que os destituíam, às vezes, da condição de africanos, sem conferir-lhes tampouco uma identidade portuguesa.



## Considerações finais

A língua como determinante da identidade nacional do sujeito é um dos temas recorrentes em literaturas de países que viveram a experiência colonial. Na literatura brasileira do início do século XX, no romance *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1915), Lima Barreto questionava, por meio do personagem protagonista, a razão pela qual o tupi, língua dos povos nativos do Brasil, não era a língua oficial. Quaresma, em vários momentos mistura o português à língua indígena para se comunicar com parentes e amigos, fator que provocava estranhamento e rejeição de quem o escutava. No romance *Americanah* (2013), a escritora Chimamanda Ngozi Adichie retrata as dificuldades dos negros nigerianos em condições de imigração nos EUA, tentando adequar o inglês da Nigéria ao sotaque estadunidense.

Lusofonia é um conceito que carrega na composição do próprio signo verbal radicais que remetem à cultura portuguesa como hegemônica, ignorando as idiossincrasias idiomáticas das diversas nações que compõem o chamado espaço lusófono. O padrão linguístico escrito nas ex-colônias ainda reflete bastante o modelo português, excluindo dos círculos acadêmicos e literários aqueles que não o dominam, desconsiderando o reconhecimento das variantes linguísticas como realidade do falante e de muitos textos literários. Apesar disso é notória, nas literaturas produzidas nos países africanos colonizados por Portugal, a mistura de palavras e expressões nativas ao português oficial.

*As areias do imperador: mulheres de cinzas* pode ser lido não apenas como um romance histórico conforme anunciado pelo próprio autor, mas como uma reflexão sobre o papel da língua na constituição da identidade dos sujeitos em territórios onde os idiomas maternos tiveram de ceder espaço à língua imposta pelo colonizador, que não se manteve incólume perante os novos contatos possibilitados pelo convívio colonial. O conflito não é resultado da dificuldade de entendimento do idioma estrangeiro, mas da ideia de que a perda do direito de se expressar na língua da nação onde se nasceu e cresceu implica a rasura de parte da história pessoal e coletiva.

Imani e Germano são exemplos de sujeitos que, apesar de falarem o mesmo idioma, se deparam com a difícil tarefa de se entenderem e superarem as dificuldades e imposições ideológicas que a cultura colonial sujeitou a ambos. Constata-se, no romance, que falar o idioma europeu e habitar um território que era extensão do império não concedia ao africano direitos de cidadão português. Porém, o português que se deixasse afetar pelas características dos considerados subalternos era acusado de traidor da pátria. O romance reafirma o que grande parte da crítica pós-

colonial tem denunciado: a colonização nunca se propôs de fato a um contato civilizatório entre os povos. A exploração e a subjugação sempre foram o único projeto.

## Referências

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

COUTO, Mia. *As areias do imperador: mulheres de cinzas*. São Paulo: Companhia das letras, 2015.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOBSBAWM, Eric. *Nações e nacionalismos desde 1780*. 6. ed. Tradução de Maria Celia Paoli e Anna Maria Quirino. São Paulo: Paz e Terra, 2013.

LEITE, Ana Mafalda. *Oralidade e escritas pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

ORNELAS, José N. Construção da identidade e a narrativa contemporânea portuguesa. In: RITZEL, Maria Luiza (Org.). *Transversais da memória: história e identidade na literatura portuguesa*. Santa Maria: Ed. UFSM, 2012, p.151-174.

## NATIONALISM AND IDENTIARY HIBRIDISMS IN THE HISTORIC NOVEL *AREIAS*

### *DO IMPERADOR: MULHERES DE CINZAS* BY MIA COUTO

**Abstract:** *Mulheres de Cinzas* (2015), the first book in the Mia Couto *Areias do imperador* trilogy, is a novel narrated from the perspective of a young Mozambican woman and a Portuguese soldier alternately. It is a historical novel about the period when southern Mozambique was ruled by Ngungunyane, the last emperor of the Gaza state who, at the end of the nineteenth century, threatened colonial rule. This article is the result of a study of the work, with the purpose of investigating the role of language as the construction of individual and collective identity in a society in conflict between colonized and colonizers, and hybridity between both as a mark of colonial experience. It begins with Erick Hobsbawm's historical studies of nation, language, and nationalism, beginning in 1780, to understand how most Western countries constructed these concepts. Next, the novel is analyzed as a performative narrative about the nation, considering its context of production (postcolonial Mozambique), understanding the term "performative" in the sense conceived by Homi Bhabha and his reflections on identity. In this context, language is perceived not only as an element of communication but also as a conflict in the Lusophone space.

**Keywords:** Mozambican Literature; Lusophony; Post colonialism.

## FICÇÃO, HISTÓRIA E ESCRITA DE RESISTÊNCIA, EM *DUMBA NENGUE. HISTÓRIAS TRÁGICAS DO BANDITISMO*, DE LINA MAGAIA

Alody Costa Casseiro\*  
Algemira De Macêdo Mendes\*\*

Recebido em 30/08/2018; aceito em 08/10/2018.

**Resumo:** Os espaços de Moçambique por muito tempo serviram de palco para o desenrolar de uma guerra civil que perdurou sobre a população moçambicana dois anos após a sua independência, de 1977 até 1992. Tal acontecimento serviu como tema para o desenvolvimento de muitas narrativas literárias, dentre elas a obra *Dumba Nengue: Histórias trágicas do banditismo* (1990), escrita pela moçambicana Lina Magaia. Percebe-se que em *Dumba Nengue* há uma relação entre história e ficção, estando interligados por um elemento em comum, a narrativa. Nesse sentido, este trabalho tem por objetivos: analisar como a referida obra representa a guerra civil moçambicana e evidenciar como a autora constrói, via texto narrativo, o quadro social moçambicano em contexto de guerra. Para isso, tem-se como principais aportes teóricos, conceitos de Bell Hooks (1981), Hutcheon (1991), White (1995), Costa Lima (2006), Leite (2014).

**Palavras-chave:** Narrativa; Violência; Guerra Civil; Moçambique.

### Introdução

Não é de hoje que se estuda a relação existente entre história e ficção. Isso se deve ao fato de a história registrar os acontecimentos do mundo que envolvem o homem em sociedade e sobretudo pela ficção que representa esses acontecimentos por meio do ato criativo do artista. Nesse caso, tanto a história como a ficção significam o passado. Assim acontece na obra *Dumba Nengue: histórias trágicas do banditismo* (1990), escrita por Lina Magaia, que tanto registra como significa a história moçambicana.

*Dumba Nengue: histórias trágicas do banditismo* (1990) é constituída de 22 (vinte e dois) contos que têm por tema a guerra civil em Moçambique, iniciada em 1977, dois anos após o fim da Guerra de Independência desse país, e que perdurou até 1992. Os contos tratam de registros testemunhais cujas histórias traduzem o íntimo de uma guerra, o conflito e os efeitos gerados por ela. A obra de Lina Magaia provoca e desafia o mundo a olhar as cenas da história de um país, ou as

---

\* Aluna do Mestrado Acadêmico em Letras/UESPI.

\*\* Professora do Mestrado Acadêmico em Letras /UESPI/UEMA.

suas formas de representação, que não são noticiadas pela imprensa e nem muito menos registradas pela historiografia mundial.

A ficcionista, nas primeiras palavras de apresentação de sua obra, explica a origem das histórias que compõem *Dumba Nengue* (1990), informando aos seus leitores que os fatos narrados

não são inventados por uma mente doente com gosto pelo macabro. Nem se pretendeu esgotar ou selecionar os aspectos mais dramáticos. Há mais, muito mais. Mas como chegar a eles, se as vítimas são populações analfabetas e sem condições de radiodifusão ou outro meio técnico para informarem sobre o seu dia-a-dia? (MAGAIA, 1990, p.6).

*Dumba Nengue* (1990) nasceu a partir das experiências da autora como militante da Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO), durante o período de guerra. Logo, a autora representa as experiências das vítimas e as que ela presenciou quando combatente da guerra. Nesse caso, os contos apresentam os episódios de violência e de crimes contra a população moçambicana, o que exige uma análise que não se limite apenas aos elementos internos, mas que leve em consideração os fatores externos a ela. A obra de Lina Magaia representa o que Stuart Hall afirmou em *A Questão Multicultural* (2003, p. 56) quando diz que

o movimento que vai da colonização aos tempos pós-coloniais não implica que os problemas do colonialismo foram resolvidos ou sucedidos por uma época livre de conflitos. Ao contrário, o “pós-colonial” marca a passagem de uma configuração ou conjuntura histórica de poder para outra.

Hall (2003) explica que os territórios que estiveram durante séculos sob o domínio do colonizador, ao se tornarem independentes, tendem a passar por um longo período de conflitos, visto que os seus problemas políticos e sociais não se findam quando não estão mais sob o domínio de seus algozes. Percebe-se que são nessas tomadas e mudanças de um poder para o outro que as crises e desestabilizações se intensificam nesses territórios. Esse é o retrato da história de Moçambique, que, após ser declarado país independente, foi tomado por uma grande crise política, tendo como consequência uma guerra com duração de mais de uma década e pela qual, até os dias atuais, sua população se sente atingida.

Desse modo, julgou-se importante propor uma perspectiva analítica de *Dumba Nengue* (1990) em que se objetivasse analisar como a obra representa essa fase de Moçambique, tendo em vista que as narrativas históricas registram os anos de 1977 a 1992 como sendo o período da guerra civil. Sendo isso questionado pelas vozes narrativas que compõem a obra, fez-se necessário evidenciar o

modo com o qual Lina Magaia constrói, via texto narrativo, o quadro social moçambicano em contexto de guerra. Para isso, foram analisados 3 (três) contos; entre os escolhidos estão: “O Jovem Assassino”, “‘Dumba Nengue’ ou as riquezas abandonadas” e “Mamã, os bandidos armados têm pátria?”. Para tanto, dividimos este trabalho em duas seções, sendo elas: “Lina Magaia: para além do combate” e “Entre o Ficcional e o Histórico: narrativas que se cruzam”.

### **Lina Magaia: para além do combate**

A autora Lina Júlia Francisco Magaia nasceu em 1945 na cidade de Lourenço Marques. Quando jovem, frequentou o Núcleo dos Estudantes Secundários Africanos, antes de conseguir uma bolsa de estudos no Instituto Superior de Ciências Econômicas e Financeiras, em Lisboa. Na segunda metade dos anos 1960, Lina Magaia se engajou nas lutas de resistência a favor da independência nacional, sobretudo quando teve conhecimento da prisão de seu irmão Albino Magaia, escritor, assim como a ficcionista. Esse foi um dos motivos pelos quais a autora se juntou à FRELIMO<sup>1</sup>, na região da Tanzânia, fazendo parte do Destacamento Feminino da FPLM e do Comitê Nacional da Associação dos combatentes da Luta de Libertação Nacional, como também da direita da Região de Desenvolvimento Agrário da Manhiça.

Por volta das décadas de 1980 e 1990, Lina Magaia passou a desenvolver maior habilidade com o uso das palavras, demonstrando certa expressividade, colaborando, conseqüentemente, durante muito tempo, com contos, crônicas e reportagens em *O Brado Africano*, *A Voz Africana*, *Diário de Moçambique*, *A Tribuna*, *Notícias* e na revista *Tempo*. Como ficcionista, a autora escreveu *Dumba Nengue. Histórias trágicas do banditismo* (1987), Maputo, *Duplo Massacre em Moçambique. Histórias Trágicas do Banditismo II* (1989), Maputo, e *Delehta* (1994), Maputo.

Além dessas narrativas mencionadas, Lina Magaia teve como última obra *Recordações da Vovó Marta*, publicada em 2011. Enquanto as histórias de *Dumba Nengue*, *Duplo Massacre* e *Delehta* tematizam a guerra de Moçambique, logo após a independência, sua última produção literária narra fragmentos da vida de Marta André Mbocota Guebuza, mãe do Presidente Armando Guebuza, a primeira biografia escrita por ela.

No ano seguinte, com a publicação de sua última obra, *Recordações da Vovó Marta* (2011), Lina Magaia, já com a saúde fragilizada, faleceu aos 66 anos em 27 de julho de 2011. A autora, que

---

<sup>1</sup> A Frente de Libertação de Moçambique, conhecida por FRELIMO, consiste em ser um partido político oficialmente fundado em 1962, tendo como objetivo lutar pela independência de Moçambique do domínio colonial português.

fora encontrada morta em casa, vítima de doenças cardíacas, partiu deixando uma vida marcada por uma trajetória percorrida pelos domínios da escrita, do cinema e, principalmente, pela dedicação às lutas sociais como combatente da libertação de seu país do jugo colonial.

### **Entre o ficcional e o histórico: narrativas que se cruzam**

Há uma parceria entre Literatura e História, duas áreas semelhantes que se ligam por um ponto em comum: a narrativa. Nesse sentido, a História tem seu campo demarcado pelo domínio da realidade, enquanto a Literatura tem o seu apropriando-se dos fatos ocorridos no cotidiano, transpondo-os para o mundo do possível, do imaginário. Surge dessa relação entre realidade e imaginário a ficção, aquilo que, mesmo não sendo real, tem a capacidade de se fazer crer, uma vez que ela toma posse de testemunhos autênticos, que dizem respeito à realidade.

Desse modo, a *mimese* é o resultado do entrecruzamento daquilo que se compreende como sendo real e imaginário, trata-se da “seleção de aspectos da realidade, que desorganiza a representação do mundo, seja porque não é a sua repetição, seja porque não obedece a seus campos de referência. *Seu mecanismo constitutivo é semelhante ao da ficção*” (COSTA LIMA, 2006, p. 291, grifo do autor). Nesse caso, a literatura será compreendida como manifestação da arte que exige técnicas, a capacidade de se realizar o exercício de se fazer a intersecção entre o real e o imaginário por meio da desorganização da representação do mundo.

Hayden White (1992) afirma que durante muito tempo se teve relutância em levar em consideração que as narrativas históricas seriam uma espécie de ficção verbal com conteúdos que, embora tenham sido descobertos, ao passar pelo crivo subjetivo do historiador, também adquirem um carácter inventivo, semelhante ao que acontece na literatura, isso porque a história, assim como a literatura, também é uma representação, mesmo que seja uma narrativa de representações-fontes. Em consonância com as ideias de White, Linda Hutcheon afirma que

a narrativa histórica é construída a partir de dois elementos importantíssimos: os elementos descritos nas narrativas e o tipo de enredo que o historiador escolheu para conferir sentido a seu texto. Este, na função de contador de história pode “silenciar, excluir e eliminar os acontecimentos” do passado, exatamente como os escritores. “Um elemento que nunca pode faltar em nenhum texto histórico ou literário é o elemento ficcional” (HUTCHEON, 1991, p. 143).

Os ditos de Hutcheon permitem que se compreenda que tanto a História, quanto a Literatura se assemelham porque ambos, ao contar suas narrativas, comungam de um mesmo método, resultando em narratividades possíveis de serem verificadas nos discursos historiográficos literários.

Em *Dumba Nengue* observa-se a relação entre a história e a ficção, visto que se trata de uma obra que registra a atmosfera de um contexto político-social da sociedade moçambicana. A história em *Dumba Nengue* (1990) se faz presente não como um registro de carácter historiográfico, tendo em vista que Lina Magaia toma nota de uma versão da história que não é anunciada.

A autora submerge o leitor em um contexto de guerra sem omitir a violência, a dor e o medo vivido pelo povo moçambicano. Ela capta as angústias da guerra, dando voz aos indivíduos marginalizados. Em *Dumba Nengue* (1990), a história da guerra é contada através dos clamores dos sujeitos que não são registrados pela “verdadeira” história da guerra.

As narrativas de *Dumba Nengue* (1990) são desenvolvidas tanto em primeira pessoa como também em terceira, desenvolvidas sob o gênero conto, por meio de construções narrativas lineares. A pesquisadora Ana Mafalda Leite (2014) afirma que os contos foram e continuam sendo a “forma” mais adequada, sendo um instrumento narrativo genuinamente africano. Por isso “é ‘natural’ que o escritor africano use o conto, porque este é o gênero que permite estabelecer a continuidade com as tradições orais” (LEITE, 2014, p. 29). Na obra analisada, há essa continuidade, uma vez que se tratam de narrativas construídas a partir dos relatos das vítimas da guerra.

No conto “O Jovem Assassino”, é possível verificar pelos rastros do narrador a relação entre ouvinte e relator. A história narrada é a de uma mulher cuja casa é invadida durante a madrugada por grupos armados que se opunham à liderança governamental de Moçambique, e, por não encontrarem o seu esposo em casa, sequestram-na.

São muitos os caminhos que eles usam para penetrarem no seio da população a quem intimidam com as suas armas de fogo e armas brancas. *Naquele dia raptaram dentre muitas pessoas uma que depois de conseguir fugir e regressar contou:*

Vivia lá pelos lados de Madzule. O marido trabalha na cidade de Maputo. [...]

Estava só. Arrombaram a porta também porque, diz ela, tremia tanto que não conseguia movimentar-se do sítio onde se refugiou quando ouviu os insultos e batidas na porta da casa [...].

[...] Não escapou. Levaram-na. [...] Numa dada altura fizeram-lhes parar.

Nessa paragem, de repente destaca-se um bandido miúdo, que era franzino e que pediu ao chefe do grupo dos bandidos:

— Chefe, quero matar uma pessoa. Deixa-me escolher.

A resposta do bandido-chefe foi: “Não. Hoje não quero sangue”.

— Chefe, chefe, deixa-me matar uma pessoa. Eu quero. [...] E temia como se fosse possesso. Drogado. Chorava.

Porque era noite, havia mato à volta, nessa confusão alguns conseguiram fugir.

[...] *E aquela pessoa que se viu muito próximo da morte, quando termina esta narrativa, suspira e diz:*

— Não me sai da cabeça a mulher que pariu aquela criança (o bandido que pedia para matar) (MAGAIA, 1990, p. 29-30, grifo nosso).

Observam-se, a partir das inferências textuais presentes nos fragmentos citados, as marcas que revelam a relação entre ouvinte e relator. Lina Magaia transpõe para a ficção o que ela afirma na apresentação de sua obra serem narrativas não inventadas, fruto de relatos os quais ela testemunhou e registrou por meio da ficção. Lina Magaia escreve o modo com o qual as vítimas eram surpreendidas por seus algozes, representando, dessa forma, as cenas que são suprimidas da História “oficial”. Leite (2014) postula que uma das propriedades da literatura é a capacidade construtiva de modelizar o mundo empírico, dando diferentes formas ao representá-lo. Para a pesquisadora,

uma das mais importantes propriedades da literatura e do texto literário é a ficcionalidade, definida como um conjunto de regras que regula as relações entre o mundo instituído pelo texto e o mundo empírico. O texto literário constrói um mundo fictício através do qual modeliza o mundo empírico, representando-o e instituindo uma referencialidade medializada (LEITE, 2014, p. 30).

Nesse caso, através da história narrada em “O Jovem Assassino”, há, por meio da ficcionalidade, a relação entre imaginário e real. Logo, através do ficcional, Lina Magaia traz à tona a atmosfera da guerra, expondo o modo pelo qual a população era abordada nas suas residências, sendo sequestradas, tendo violados os seus pertences e a sua integridade.

O discurso ficcional, além de mudar a forma de se relacionar com o mundo, também modifica a sua relação com a verdade, pois, de acordo com Costa Lima, em *A aguarrás do tempo: estudos sobre a narrativa*, “ele a fantasmagoriza, faz o verossímil perder seu caráter subalterno e assumir o direito de constituir um eixo próprio” (1989, p. 105).

A guerra representada pela autora revela, ao longo das narrativas de *Dumba Nengue* (1990), o universo de cada uma de suas personagens, verificando-se em sua escrita o exercício da mediação, o papel que ela assume ao materializar em sua escrita o exercício do ouvir e contar. Em “O Jovem Assassino”, quando o narrador diz: “Naquele dia raptaram dentre muitas pessoas uma que depois de conseguir fugir e regressar contou:” (MAGAIA, 1990, p. 29), é possível perceber essa mediação. Tendo em vista que a escrita insinua que o sujeito narrador das cenas apresentadas enuncia o que



lhe foi confessado anteriormente. Logo, não só neste conto como nos demais que fazem parte da obra de Lina Magaia, os narradores das histórias retiram “da experiência o que ele conta: sua experiência ou a relatada pelos outros” (BENJAMIN, 1994, p. 201).

Outro conto que também faz parte da obra é “‘Dumba Nengue’ ou as riquezas abandonadas”. Sua história não é composta apenas de uma única narrativa, trata-se de um enredo que possui cinco histórias, embora dispostas em um mesmo corpo textual, independentes uma das outras, mas que compartilham o mesmo tema.

Em uma das histórias de “‘Dumba Nengue’ ou as riquezas abandonadas” está a de um pai que foi assassinado na frente de sua família porque se recusou a matar um de seus bois para servir aos bandidos que invadiram a sua casa:

Não foi de noite. Chegaram Vinham armados com catanas, punhais e alguns deles tinham armas de fogo. Disseram ao dono da casa que tinham fome e queriam comer. [...] O que eles queriam eram carne para assar diretamente na brasa e comer. Matasse então um boi para eles comerem. Explicaram. Ele tinha bois. [...] Teve relutância em matar um boi. Não o escondeu. [...] Assim ditou a sua sentença de morte: “Quem julgava ele que era que se recusava a dar-lhes o que eles queriam?” Os filhos chegaram. A mulher chegou. Na sua presença foi degolado. A cabeça separada do corpo. Com máximo de sadismo imaginável e fez uma cruz que terminava em ponta aguçada e lá pendurou a cabeça do dono da casa (MAGAIA, 1990, p. 81).

Nesse fragmento é possível visualizar os tipos de violência pelas quais a população moçambicana era acometida, violência manifesta de diferentes maneiras, que ia desde a psicológica até a física, levada muitas vezes a níveis extremos, como a que sofrera a personagem dessa história. Lina Magaia consegue aproximar ao máximo suas narrativas das cenas dos traumas vivenciados pelo moçambicano. Tratam-se de imagens que representam o período em que aquela população esteve à mercê do terrorismo imposto pela Resistência Nacional de Moçambique – RENAMO<sup>2</sup>.

Ao expor o modo com o qual se costumava escrever e sobre o que se escrevia durante a guerra em Moçambique, o escritor e professor Nelson Saúte, no ensaio “Escrever e (Sobre)Viver em Moçambique”, publicado em *Moçambique: das palavras escritas* (2008), explica o que era viver cercado por tanta violência:

---

<sup>2</sup> Grupo político que se opunha às ideologias do Governo de Moçambique.

Recordo com alguma nostalgia aqueles fleumáticos anos 80. Os anos 80 foram anos dramáticos. Foi o tempo em que experimentamos a miséria mais abjecta em termos materiais. Onde os homens se despojaram da sua humanidade e se transfiguraram em bestas. Foram os anos da morte, da violência das armas que em humanas mãos serviram para destroçar os mais belos projectos humanos que havia entre nós e reduzir o homem moçambicano à condição de coisa nenhuma (SAÚTE, 2008, p. 224).

Ao relacionar o discurso ficcional de *Dumba Nengue* (1990) com o testemunho de Nelson Saúte, ao explicar como era o contexto da guerra, é possível perceber que Lina Magaia atrai para a sua narrativa a atmosfera do que foram os anos marcados pela fome, violência, miséria etc. Observa-se a proximidade nos ditos de Saúte com as cenas do conto “‘Dumba Nengue’ ou as riquezas abandonadas”, especialmente se comparadas as suas afirmações quando ele diz ter sido aquele período “os anos da morte, da violência das armas que em humanas mãos serviram para destroçar os mais belos projectos humanos que havia entre nós e reduzir o homem moçambicano à condição de coisa nenhuma” com as cenas em que a personagem do referido conto é assassinada na frente de sua família por ter se recusado a matar um de seus animais para dar de comer aos seus algozes.

No entanto, é preciso esclarecer que, mesmo que Lina Magaia tome empréstimo do real, “o centro em torno do qual as narrativas se organizam, o universo fictício, que ela convive, tem seu referente próprio [...] que não apenas se sobrepõe ao histórico, mas interage com ele de várias formas” (LOPES, 2013, p. 100). Nesse caso, a autora de *Dumba Nengue* toma de empréstimo dos acontecimentos históricos aos quais ela é contemporânea e transforma em contos as narrativas que lhes foram compartilhadas. Por meio desse exercício, os elementos típicos do universo criativo vão sendo interpostos aos elementos históricos, o que permite que o enredo de “‘Dumba Nengue’ ou as riquezas abandonadas”, quanto os demais contos que compõem a obra em análise, sejam confundidos “com a História pela ficção” (LOPES, 2013, p. 100).

Para aqueles que não suportam a guerra, a melhor escolha é a de se retirar daquele espaço, provocando o êxodo forçado. Isso é o que acontece com a família da personagem de “‘Dumba Nengue’ ou as riquezas abandonadas”, que, diante do ocorrido, parte em busca de um novo local onde possa se sentir segura. Conforme se testifica logo a seguir:

[...] Fartos, retiraram-se não antes de recomendar novamente:

— Este não pode ser enterrado. Aqui deve ficar até apodrecer para aprender a obedecer.

A família daí fugiu. Os bois, os cabritos, as árvores de frutas, as casas ficaram abandonadas.

E nasce assim Dumba Nengue.

Dumba Nengue é uma vasta zona onde há tudo aquilo que as populações que se refugiaram à beira da Estrada Nacional Número 1 possuíam como bens de subsistências. E chamam-lhe Dumba Nengue porque para poderem comprar capulanas, rádios vestuário diverso, calçado, enfim, para poderem refazer os haveres que lhes foram roubados, queimados, obrigados a abandonar no tempo da colheita das árvores de fruto como o caju, têm que aventurar a essas zonas que abandonaram e que o bandido armado povoa. No ano passado, na altura da apanha castanha, só quem sabia e podia correr logrou apanhar castanha na zona densamente povoada de cajueiros. Os bandidos mataram muitos impedindo-os de recolher uma importante fonte de riqueza. E só quem pôs em prática o “pernas para que vos quero” conseguiu esse bem necessário para comprar roupa, rádio, pilhas e outras coisas necessárias à vida (MAGAIA, 1992, p. 81-82).

As personagens se veem na necessidade de fugir, abandonando tudo aquilo que haviam conquistado ao longo de suas vidas. O que se observa é o que Stuart Hall (2003) denomina por diáspora, mudanças temporárias do local, de residência de um dado sujeito por motivos variados, mas que mantêm o desejo de retorno. Hall atribui à necessidade de mudança “a pobreza, o subdesenvolvimento, a falta de oportunidades” (HALL, 2003, p. 28), mas pode-se atrelar também à violência, conforme se observa no fragmento transcrito. Todo esse contexto social gera o que o narrador nomeia como sendo Dumba Nengue, expressão como o próprio narrador explica ser o ‘pernas para que vos quero’, é o espaço que expelle por conta da presença do bandido, como também é o mesmo que atrai na busca de se extrair dele o mínimo para a sobrevivência.

Em “Mamã, os bandidos armados têm pátria?” da obra *Dumba Nengue* (1990), diferente dos demais contos, em que sempre se tem a história de alguma vítima da guerra, o narrador manifesta o seu grito de resistência, de questionamento dos discursos que são transmitidos para o mundo sobre o que se passa em Moçambique, como pode ser observado a seguir:

Quem escuta a rádio BBC, a Voz da América, a RSA e outras rádios potentes que alcançam o mundo inteiro, ouve pela certa em algumas delas que em Moçambique, Na República Popular de Moçambique há uma guerra civil. Dizem que os resistentes de não sei que RENAMO (que teve muitos outros nomes antes de ser isto) se opõe ao Exército Governamental.

Recentemente, a rádio BBC de Londres falou de uma declaração feita pelo chefe-geral dos bandidos armados em que afirmava possuir zonas sob seu controle na Província da Zambézia.

[...]

E quando ouvi isto, vieram-me à cabeça as pessoas que encontrei regressadas das bases dos bandidos armados e das coisas que contam do que viram e viveram. Pensei:

“Quem me dera encontrar o chefe-geral dos assassinos do povo e fazer-lhe perguntas.” [...] (MAGAIA, 1990, p. 86).

Esses fragmentos transcritos, que dão início ao conto, exemplificam a voz de um narrador que questiona a imagem que os meios de comunicação de massa constroem sobre a guerra que ocorre em Moçambique e divulgam ao mundo. Nesse caso, enquanto o discurso externo ao texto literário afirma serem as ondas de violência e de terror que ocorrem nesse país uma guerra civil, o discurso literário através do narrador de Lina Magaia afirma o contrário. Uma vez que, para ele, uma guerra em que apenas um grupo armado na luta pelo domínio governamental moçambicano ataca crianças, idosos, mulheres indefesas e que destrói famílias que não têm com o que se defender, não pode ser chamada de guerra civil.

Há, nesse caso, o confronto entre dois discursos que se opõem, tendo em vista que cada um narra a partir daquilo que o seu olhar alcança, a partir do seu local de enunciação, construindo, dessa forma, imagens diferentes de um mesmo fato. Percebe-se, a partir dos escritos da ficcionista, que a literatura colabora com o projeto de construir a história de seu país a partir do olhar de dentro, não sendo apenas um fenômeno estético e de valor cultural, mas também um registro da história e de uma visão do mundo. Percebe-se que a representação do real que há em *Dumba Nengue* (1990) se dá a partir de um fazer mimético, que, como explica Costa Lima, ocorre quando se faz a “seleção de aspectos da realidade, que desorganiza a representação de mundo, seja porque não é sua repetição, seja porque não obedece a seus campos de referência” (COSTA LIMA, 2006, p. 291).

No mesmo conto verifica-se ainda que o narrador, além de questionar as imagens que são construídas sobre o que acontece em Moçambique, também se coloca na condição de porta-voz, de emissor dos questionamentos daqueles que são os mais atingidos pelos estilhaços causados pelos confrontos políticos e que resultam em guerra.

Estou a ver que seriam muitas as perguntas que colocaria a esse chefe-geral dos assassinos. Mas ainda que tivesse a cabeça embutida, faria por não esquecer a pergunta que um menino de oito anos fez à mãe: mamã, por que é que os matsanga<sup>3</sup> matam? Os matsanga têm Pátria, mamã?  
Sim, faria por não esquecer de por não esquecer de por esta questão àquele ser que lidera os assassinos de crianças, velhos e mulheres, homens e jovens indefesos: Têm Pátria? Os matsanga tem Pátria? (MAGAIA, 1990, p. 87-88).

Observa-se que, ao apresentar os questionamentos daqueles que representam as vítimas da guerra, o narrador expõe como elas veem os seus algozes, aqueles que, mesmo sendo pertencentes de uma mesma pátria, ainda assim encaram os seus compatriotas como inimigos em prol de uma

---

<sup>3</sup>Grupo armado liderado por André Matade Matsangaissa, um dos primeiros comandantes da Resistência Nacional Moçambicana – RENAMO.

busca incessante pela conquista do poder. Bell Hooks, no ensaio “O olhar oposicional: espectadoras negras”, afirma que “há poder no olhar” (BELL HOOKS, 2017, p. 483). No caso do fragmento analisado, esse poder se manifesta a partir do próprio olhar de dentro, daquele cujo lugar de enunciação provoca e conduz os seus enunciatários a refletir sobre quem são esses que, por conta das suas ações negativas, não são reconhecidos por suas vítimas como pertencentes da mesma pátria.

Bell Hooks explica que “ao olhar corajosamente, declaramos de forma desafiadora: ‘Não vou apenas olhar fixamente. Quero também que meu olhar modifique a realidade’” (BELL HOOKS, 2017, p. 484), ao aplicarmos as concepções da teórica na escrita de Lina Magaia, sobretudo a partir da leitura de *Dumba Nengue* (1990), verifica-se que a autora, ao construir as narrativas de seus contos a partir do seu olhar sobre a guerra em Moçambique, compartilha desse com o seu leitor.

Ao fazer isso, a ficcionista o convida a conhecer cenas da história de Moçambique que os meios de comunicação de massa informam como sendo uma guerra civil, negado pela autora já nas páginas introdutórias de seu livro, ao declarar: “E ouvi dizer que em Moçambique há guerra civil. [...] Em Moçambique não há guerra civil. Em Moçambique há um genocídio praticado por homens armados contra populações indefesas” (MAGAIA, 1990, p. 5). Quando se comparam tais declarações com os enredos dos contos de sua obra, percebe-se, na escrita de Lina Magaia, a materialização do olhar de que Bell Hooks menciona, olhar capaz de provocar as mudanças na realidade daqueles que possam ter acreditado ou que ainda creem que o que ocorreu em Moçambique fora uma guerra civil.

### **Considerações Finais**

Diante do exposto, verifica-se, através da leitura de *Dumba Nengue* (1990), que Lina Magaia constrói os seus contos a partir do exercício em que faz a migração da oralidade para a escrita por meio dos testemunhos daqueles que sobreviveram à violência e à miséria causada pela guerra em Moçambique.

Dessa forma, a ficcionista escreve enredos que traduzem o que foram os anos sangrentos naquele país, compartilhando, a partir dos narradores de seus contos, o contexto social e político da época. Nesse caso, a atmosfera da guerra é materializada em sua obra, isso porque representa o modo pelo qual as vítimas eram abordadas por aqueles a quem ela chama de bandidos, que, como tais, coagem pessoas indefesas, saqueiam suas casas e roubam, não somente os seus pertences,

como também as suas vidas. Através deste exercício, verifica-se a relação entre o imaginário e o real nas narrativas da obra analisada.

Dessa forma, a escrita da autora age como denúncia dos conflitos do seu país, que mesmo sendo noticiados por diferentes meios de comunicação de massa, não demonstravam fidelidade para os moçambicanos, sobretudo para Lina Magaia. A arma sob a qual a autora lança mão revela os efeitos da guerra que, segundo ela, não poderia ser tachada como civil.

## Referências

- BENJAMIN, Walter. O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- COSTA LIMA, Luiz. *História, Ficção, Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- COSTA LIMA, Luiz. *A aguarrás do tempo: estudos sobre a narrativa*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1989.
- HALL, Stuart. A questão multicultural. In: HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 51-100.
- HOKKS, Bell. O olhar oposicional: espectadoras negras. In: BRANDÃO, Izabel; CAVALCANTI, Ildney; COSTA, Cláudia de Lima; LIMA, Ana Cecília Acioli (Org.). *Traduções da Cultura: Perspectivas Críticas Feministas (1970-2010)*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2017.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção: tradução Ricardo Cruz*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades e Escritas nas Literaturas Africanas*. Lisboa: Edições Colibri, 2014.
- LOPES, Maria Suely de Oliveira. *A escrita de Luzilá Gonçalves Ferreira: um estudo de metaficção historiográfica*. 14/08/13. Mestrado em LINGUÍSTICA E LETRAS Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO, Recife: Repositório Institucional da UFPE.
- MAGAIA, Lina. *Dumba Nengue. Histórias trágicas do banditismo*. São Paulo: Ática, 1990.
- SAÚTE, Nelson. Escrever e (Sobre)Viver em Moçambique. In: RIBEIRO, Margarida Calafate; MENESES, Maria Paula (Org.). *Moçambique: das palavras escritas*. Porto: Afrontamento, 2008, p. 223-228.
- WHITE, Hayden. *Meta-história: a imaginação histórica no século XIX*. Trad. José Lourênio de Melo. São Paulo: Edusp, 1992, p. 20-31.

**FICTION, HISTORY AND WRITING OF RESISTANCE, IN *DUMBA NENGUE. TRAGIC STORIES OF THE BANDITISM*, BY LINA MAGAIA**

**Abstract:** Places of Mozambique was a space to civil war for a long time, in which it was suffered by Mozambique population for two years afterwards its independence, from 1977 to 1992. This happening was a theme to a development of several narratives, such as *Dumba Nengue: Double Massacre in Mozambique: Tragic stories of Banditry* (1990), written by Lina Magaia. It was realized in *Dumba Nengue*, there is a relation between History and Fiction, which both are linked by a common element, the narrative. Therefore, this work goals: to analyze how this mentioned piece represents Mozambique civil war and focus on how this specific author build, by narrative and Mozambique social space into the war context. Thus, it was supported by theoretical such as: Bell Hooks (1981), Hutcheon (1991), White (1995), Costa Lima (2006), Leite (2014).

**Keywords:** Narrative; Violence; Civil War; Mozambique.

**O CABELO DOCILIZADO: UMA MAZELA DO NEOCOLONIALISMO EM  
AMERICANAH, DE CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE**

Pamela Raiol Rodrigues\*

*Recebido 20/08/2018; aceito em 18/10/2018.*

**Resumo:** O presente artigo pretende evidenciar no romance *Americanah* (2013), da nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, de qual forma um elemento formador da identidade: o cabelo é docilizado para que a adaptação da protagonista, uma mulher negra, africana e imigrante, possa ocorrer na sociedade americana. Para tanto, utilizamos as ideias de autores pós-coloniais como Aimé Césaire (1955) e Bill Ashcroft et al. (1989) acerca do que foi o colonialismo e como ele se atualiza sob o termo neocolonial. Também discutimos como o romance corrobora a crítica pós-colonial, aqui entendida como as teorias que denunciam os problemas causados pelo colonialismo nas sociedades das ex-colônias. Por fim, acreditamos que a literatura de Adichie funciona como um mecanismo de denúncia do neocolonial e como propulsor do debate acerca de preconceitos advindos da empreitada colonial.

**Palavras-Chave:** Literatura de resistência; Literatura africana; Nigéria.

### **Introdução**

No romance *Americanah* (2013), Chimamanda Ngozi Adichie escreve a história de como uma nigeriana e um nigeriano vivem a imigração, legal e ilegal. A imigração é um tema pertinente pois sabe-se que parte do povo nigeriano deixa seu país natal tentando uma vida melhor fora do país. Vida essa que costuma trazer novas dificuldades para quem já experienciava diversas, tais como a falta de água encanada, as greves nas universidades e a falta recorrente de energia elétrica.

Uma das justificativas para essa investigação consiste na representatividade que a escrita nigeriana tem no contexto cultural atual, principalmente a de uma mulher nigeriana negra, integrante de um grupo minoritário que precisa de mais visibilidade. A empatia a qual a literatura de Chimamanda nos passa é uma lição para qualquer leitor. Ela comenta em um vídeo<sup>1</sup> que a boa literatura tem este poder: fazer com que o ser humano entenda melhor o outro, ainda que tão diferente dele.

---

\* Graduada em Letras - Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Pará.

<sup>1</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=j34wA5CVwqQ>>. Acesso em 30 mar. 2018.



Com este trabalho, objetivamos demonstrar como *Americanah* é um romance de resistência ao colonialismo e às suas mazelas, atualizadas todos os dias em práticas culturais, como, por exemplo, quando uma pessoa latina se vê tratada com certo desprezo em um país de poderio econômico, como os Estados Unidos. Ou, também, o preconceito de raça para com os africanos e seus descendentes vivido até os dias atuais.

Para isso, trouxemos as ideias de Aimé Césaire (1955/1978) acerca do que é o colonialismo e dialogamos com Bill Ashcroft et al. (1989/2002) e o uso feito pelos autores do termo “pós-colonial”. Nessa pesquisa, focamos em analisar um traço significativo da identidade da protagonista: o cabelo. Tal traço precisa se modificar completamente em sua adaptação à sociedade estadunidense, trazendo problemáticas para sua subjetividade e acentuando como a mulher imigrante subalterna tem de enfrentar a atualização do colonialismo em suas vivências fora da África.

A literatura de Adichie procura esclarecer questões pós-coloniais através da arte, suscitando o pensamento crítico do leitor e do estudioso que se debruça sobre suas palavras. As problemáticas presentes em suas narrativas merecem espaço na discussão acadêmica, o que tem sido feito por pesquisadores, tais como Thomas Bonnici (2006), nos últimos anos.

### **A literatura como denúncia do neo(colonialismo)**

Neste trabalho, *Americanah* (2013/2014) é entendido como um romance de resistência e denúncia. Corroborando a crítica pós-colonial, Chimamanda Ngozi Adichie tece uma narrativa na qual os principais pontos são críticas às mazelas causadas pelo colonialismo e por sua atualização: o neocolonialismo<sup>2</sup>. Para a análise, consideramos as concepções de colonialismo baseadas em Aimé Césaire (1955/1978) e Albert Memmi (1957/2007) e, em seguida, procuramos dialogar com as ideias de um pensador da crítica pós-colonial, Stuart Hall (2003).

Para o leitor ainda não familiarizado, apresentamos, antes, uma breve biografia de Chimamanda Ngozi Adichie. Nascida em 1977, em Enugu – Nigéria – África, a quinta filha de seis

---

<sup>2</sup> “O neocolonialismo que significa ‘novo colonialismo’ foi um termo cunhado por KwameNkrumah, o primeiro presidente do Gana e líder expoente do pan-africanismo. [...] sugeriu que, apesar de países como Gana terem alcançado a independência política, os poderes ex-coloniais e as superpotências emergentes, como os Estados Unidos, continuaram a desempenhar um papel decisivo em suas culturas e economias através de novos instrumentos de controle indireto. [...] Na verdade, Nkrumah argumentou que o neocolonialismo era mais insidioso e mais difícil de detectar e resistir do que o controle direto exercido pelo colonialismo clássico. O termo tem sido amplamente utilizado para se referir a todas e quaisquer formas de controle das ex-colônias após a independência política” (ASHCROFT; GRIFFITHS; TIFFIN, 2007, p. 146).

crianças dos pais igbo<sup>3</sup> Grace Ifeoma e James Nwoye Adichie. Nos estudos, por um ano e meio, Chimamanda cursou a faculdade de Medicina na Nigéria, pois era esperado, em sua sociedade, que quando um aluno ia bem durante sua vida escolar, ele se tornasse um médico, mas percebendo que seria uma médica muito infeliz, o que ela conta com humor em um ensaio<sup>4</sup>, dizendo que antes de que algum paciente seu morresse, aos 19 anos, voou para os Estados Unidos. Lá, estudou Comunicação na Universidade de Drexel, na Filadélfia. Depois estudou Ciências Políticas e cursou o mestrado em Estudos Africanos, na Universidade de Yale (2008).

Em 2003 publicou, em Nova York, o seu primeiro livro, o romance *Hibisco roxo*, recebido de forma positiva pela crítica e pelos leitores. *Hibisco roxo* narra a história de uma família de classe alta nigeriana, cujo patriarca é um fundamentalista religioso, causando, por isso, males à sua família. Esse livro é seguido por *Meio sol amarelo* (2006), romance que narra as vidas e lutas dos nigerianos durante a guerra de Biafra<sup>5</sup>. Em 2009, publicou *No seu pescoço*, uma coletânea de contos que chegou ao Brasil em 2017. E, em 2013, publicou seu terceiro romance, *Americanah*, publicado em 2014 no Brasil, tratando de temáticas como a imigração e os preconceitos que permeiam esse movimento.

A autora também é conhecida por seu discurso sobre *O perigo de uma única história* proferido no Technology, Entertainment and Design (TED)<sup>6</sup>, em 2009, e hoje disponível no Youtube<sup>7</sup>. Nele, ela discorre sobre o perigo de ouvir e aceitar a história de um local ou povo contada por uma única pessoa e, ainda pior, contada pelo colonizador. No caso da Nigéria, colonizada por ingleses, é perigoso termos uma versão do que é o país pelos olhos do conquistador. Ela alerta para os estereótipos formados a partir dessas narrativas, salientando que o problema do estereótipo não é ser falso, mas incompleto.

Além da escrita literária, Adichie escreveu livros-manifestos feministas, como o *Sejamos todos feministas*, fruto de sua segunda palestra<sup>8</sup> no TED, cujo mote foi o feminismo. A escrita centralizada na mulher é muito recorrente em seu trabalho; entre suas personagens, há mulheres questionadoras, como

---

<sup>3</sup> Os igbos são um dos maiores grupos étnicos africanos. Habitam o leste, sul e sudeste da Nigéria, além de Camarões e da Guiné Equatorial e falam a língua igbo. Foram um dos povos mais atingidos pelo comércio transatlântico de escravos. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Igbos>>. Acesso em: 04 jun. 2018.

<sup>4</sup> Disponível em: Adichie, Chimamanda Ngozi. "African "Authenticity" and the Biafran Experience." *Transition*, no. 99 (2008): 42-53. <<http://www.jstor.org/stable/20204260>>. Acesso em: 31 mar. 2018.

<sup>5</sup> A Guerra Civil da Nigéria, também Guerra de Biafra que durou de julho de 1967 a janeiro de 1970, foi um conflito político causado pela tentativa de separação das províncias ao Sudeste da Nigéria, como a República autoproclamada do Biafra.

<sup>6</sup> TED (acrônimo de Technology, Entertainment, Design; em português: Tecnologia, Entretenimento, Planejamento) é uma série de conferências realizadas na Europa, na Ásia e nas Américas pela fundação Sapling, dos Estados Unidos, sem fins lucrativos, destinadas à disseminação de ideias – segundo as palavras da própria organização, "ideias que merecem ser disseminadas".

<sup>7</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=D9Ihs241zeg>>. Acesso em: 04 set. 2017.

<sup>8</sup> Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=hg3umXU\\_qWc&t=137s](https://www.youtube.com/watch?v=hg3umXU_qWc&t=137s)>. Acesso em: 30 mar. 2018.

tia Ifeoma, em *Hibisco roxo*. Além de *Sejamos todos feministas* (2014), ela também publicou *Para educar crianças feministas: um manifesto* (2017), entre ensaios em revistas e periódicos.

Bastante ativista e politizada, Chimamanda Adichie afirma se sentir fortalecida pelos direitos humanos, mas sua ficção não é sobre isso. Apesar de ela ser, a seus olhos, apenas uma contadora de histórias, também sabe que, através de suas narrativas, pode inspirar pessoas e iluminar problemas na sociedade. Ela pensa que contar histórias é uma das ações mais poderosas para fazer com que as pessoas entendam algo. Quando alguém conta uma história sobre racismo, por exemplo, Adichie pensa que isso fica com as pessoas, em suas consciências. Na escrita, ela não está pensando "Eu vou escrever sobre racismo, as pessoas vão repensar suas atitudes preconceituosas e então os direitos humanos vão avançar". Mas, se alguém lê seu trabalho e, de alguma forma, isso leva a algum avanço nos direitos humanos, isso a faz feliz<sup>9</sup>. Hoje, a autora divide seu tempo entre a Nigéria e os Estados Unidos, além de viajar pelo mundo com palestras e discursos. Recentemente, em maio de 2018, Chimamanda recebeu o título honorário de Doutora em Letras na 213ª formatura do Bowdoin College, uma universidade do Maine – EUA.

Para finalizar esse tópico, trazemos uma fala de outra grande escritora, a brasileira Conceição Evaristo. Ela enxerga a subjetividade e vivência de um/a autor/a como importante aspecto do texto literário produzido por ele/ela. Pensamos ser notável a projeção da subjetividade de Adichie em todo conjunto de sua obra até o presente momento, corroborando as ideias de Evaristo acerca da autoria (2009, p. 18):

[...] insisto na constatação óbvia de que o texto, com o seu ponto de vista, não é fruto de uma geração espontânea. Ele tem uma autoria, um sujeito, homem ou mulher, que com uma 'subjetividade' própria vai construindo a sua escrita, vai 'inventando, criando' o ponto de vista do texto. Em síntese, quando escrevo, quando invento, quando crio a minha ficção, não me desvinculo de um 'corpo-mulher-negra em vivência' e que por ser esse 'o meu corpo, e não outro', vivi e vivo experiências que um corpo não negro, não mulher, jamais experimenta. As experiências dos homens negros se assemelham muitíssimo às minhas, em muitas situações estão par a par, porém há um instante profundo, perceptível só para nós, negras e mulheres, para o qual nossos companheiros não atinam. Do mesmo modo, penso a nossa condição de mulheres negras em relação às mulheres brancas. Sim, há uma condição que nos une, a de gênero. Há, entretanto, uma outra condição para ambas, o pertencimento racial, que coloca as mulheres brancas em um lugar de superioridade – às vezes, só simbolicamente, reconheço – frente às outras mulheres, não brancas. E desse lugar, muitas vezes, a mulher branca pode e pôde se transformar em opressora, tanto quanto o homem branco. Historicamente, no Brasil, as experiências das mulheres negras se assemelham muito mais às

---

<sup>9</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4XA4H-oyTnY>>. Acesso em: 31 mar. 2018.

experiências de mulheres indígenas. E então, volto a insistir: a sociedade que me cerca, com as perversidades do racismo e do sexismo que enfrento desde criança, somada ao pertencimento a uma determinada classe social, na qual nasci e cresci, e na qual ainda hoje vivem os meus familiares e a grande maioria negra, certamente influenciou e influencia em minha subjetividade. E pergunto: será que o ponto de vista veiculado pelo texto se desvencilha totalmente da subjetividade de seu criador ou criadora?

Por fim, entendemos que o trabalho literário de Adichie pontua problemas de suas vivências como mulher negra imigrante em um país de preconceitos históricos, como os Estados Unidos. Em diversas de suas narrativas, a autora constrói diferentes mulheres vivendo processos de vida que poderiam ser os seus. Certamente, como indaga Conceição Evaristo, seria difícil desvencilhar totalmente o ponto de vista da autora de suas criações.

**“O que é, no seu princípio, a colonização?”<sup>10</sup>**

Antes de fazermos uma leitura crítica do romance de Chimamanda, é necessário pensarmos nas construções históricas coloniais que envolvem o país de origem da protagonista do livro. O colonialismo é um fato social muito debatido até os dias atuais devido sua importância e consequências.

Visto, de um lado, por alguns intelectuais e pela sociedade como um fenômeno que devastou tantos povos e continentes; por outro, vale ressaltar como o colonialismo é *não-visto* por uma parte da intelectualidade ocidental que prefere ignorar a problemática – muitos ainda se utilizando de antigos discursos como os que desculpavam as atrocidades e as viam como uma missão de paz, de cultura e de religião para os então chamados “povos bárbaros”.

Em seu *Discurso sobre o colonialismo* (1955), o poeta e estudioso martinicano Aimé Césaire propõe-se a descrever de forma dura e sem anestésias o que foi a colonização. Para tal propósito, ele clarifica o que ela *não* foi:

Concordemos no que ela não é; nem evangelização, nem empresa filantrópica, nem vontade de recuar as fronteiras da ignorância, da doença, da tirania, nem propagação de Deus, nem extensão do Direito; admitamos, uma vez por todas, sem vontade de fugir às consequências, que o gesto decisivo, aqui, é o do aventureiro e do pirata, do comerciante e do armador, do pesquisador de ouro e do mercador, do apetite e da força, tendo por detrás a sombra projectada, maléfica, de uma forma de civilização que a dado momento da sua história se vê obrigada, internamente, a

---

<sup>10</sup> Questão formulada por Aimé Césaire em seu livro *Discurso sobre o colonialismo*.

alargar à escala mundial a concorrência das suas economias antagônicas (CÉSAIRE, 1978, p. 14-15).

Césaire enxerga a empreitada colonial como extremamente negativa, descreve os colonizadores como os grandes piratas que buscavam as riquezas de outras terras e justificavam suas ações através de razões filantrópicas. Ele continua:

[o] colonizador, para se dar boa consciência se habitua a ver no outro o *animal*, se exercita a tratá-lo como *animal*, tende objectivamente a transformar-se, ele próprio, em *animal*. É esta acção, este ricochete da colonização, que importava assinalar. [...] Falam-se de progresso, de ‘realizações’, de doenças curadas, de níveis de vida elevados acima de si próprios. Eu, eu falo de sociedades esvaziadas de si próprias, de culturas espezinhadas, de instituições minadas, de terras confiscadas, de religiões aniquiladas, de extraordinárias possibilidades suprimidas. Lançam-se à cara factos, estatísticas, quilometragens de estradas, de canais, de caminhos de ferro. Mas eu falo de milhares de homens sacrificados no Congo-Oceano. Falo dos que, no momento em que escrevo, cavam à mão o porto de Abidjan. Falo de milhões de homens arrancados aos seus deuses, à sua terra, aos seus hábitos, à sua vida, à vida, à dança, à sabedoria. Falo de milhões de homens a quem inculcaram sabiamente o medo, o complexo de inferioridade, o tremor, a genuflexão, o desespero, o servilismo (CÉSAIRE, 1978, p. 23-25).

A empresa colonial, como bem descreve Césaire, dizimou um número muito grande de nativos, bem como suas características, suas religiões, danças, culturas, suas vidas. E, atualmente, apesar de as colônias já não existirem politicamente, com a independência dos países, as características das ex-colônias traduzem um neocolonialismo que atualiza a época colonial economicamente, socialmente e politicamente em nossos dias.

Além disso, hoje, “os motivos econômicos da empreitada colonial já foram esclarecidos por todos os historiadores da colonização; ninguém mais acredita na missão cultural e moral, mesmo original, do colonizador” (MEMMI, 2007, p. 37). Na coletânea de contos *No seu pescoço* (2017), Chimamanda Adichie, em “Réplica”, aborda questões acerca de máscaras de metal provenientes do Benin, artefatos de um povo que foi roubado pelos colonizadores, demonstrando, por escrito, como a literatura tem força de denúncia:

Ele lhe contou que os ingleses tinham roubado as máscaras originais no final do século XIX, durante o que chamaram de Expedição Punitiva; contou como os ingleses gostavam de usar palavras como ‘expedição’ e ‘pacificação’ para descrever os atos de matar e roubar. As máscaras – milhares delas, disse Obiora – eram consideradas ‘espólios de guerra’, e eram exibidas em museus do mundo todo (ADICHIE, 2017, p. 32).

Neste trabalho, analisamos um romance em parte ambientado na ex-colônia britânica, Nigéria, o país mais populoso da África, independente desde 1960. Considerando-se a data de independência, trata-se de um país recente, que sofre de problemas sérios, como a constante falta de energia elétrica e de bons índices de desenvolvimento para a população – frutos de sua política dependente de grandes impérios, como os Estados Unidos. Tais questões são retratadas nas notícias atuais e nas páginas dos romances nigerianos contemporâneos.

Outra parte do romance passa-se nos Estados Unidos e na Inglaterra, potências econômicas em contraste com a Nigéria. Marcamos os espaços nos quais o romance é construído, bem como o espaço de onde veio a autora da obra e onde vive parte de seu tempo, por ser necessário não se perder de vista o local no qual a narrativa se escreve, pois os locais dos quais ecoam as falas/escritas são refletidos nas vivências das personagens do romance.

### ***Americanah*: um romance pós-colonial**

Ao lermos *Americanah*, terceiro romance de Chimamanda Ngozi Adichie, traçamos uma análise que pretende trazer à luz os mecanismos utilizados pela autora para denunciar as mazelas do colonialismo ainda presentes nas sociedades contemporâneas. Abordando problemáticas atuais como a diáspora negra, preconceitos de gênero, classe e raça, questões religiosas, corrupção política, entre outros, o trabalho da autora soma-se à crítica pós-colonial – no sentido de que, ao escrever um romance nigeriano/americano rico em detalhes das sociedades que o formam, essa obra é como um tratado etnográfico diaspórico e pós-colonial.

Por exemplo: ‘Você sabe que, se Dike não se vestir direito, eles vão ter um motivo para falar da gente. Se eles estão esfarrapados não tem problema, mas se nós estamos já é outra coisa’ (ADICHIE, 2014, p. 234). O personagem Dike é um rapaz nigeriano que cresceu nos Estados Unidos e, apesar disso, ele precisa se vestir “melhor” do que os americanos, pois tem outra aparência, a de africano. Não lhe é permitido certos “privilégios”, como andar “esfarrapado”; mas aos americanos sim<sup>11</sup>. Aqui tomamos nota de como é, em parte, a vida do imigrante nigeriano na América – conforme o romance denuncia.

---

<sup>11</sup> Nesse momento da narrativa, questiona-se o fato de Dike, por ser africano, não poder escolher se vestir como gosta, pois sofrerá preconceito usando a mesma roupa despojada que um estadunidense “pode” vestir sem passar pelo que Dike passaria.

Como um campo de estudos, os estudos pós-coloniais estão na interseção dos debates sobre raça, colonialismo, gênero, política e linguagem. Por “pós-colonial” não queremos nos referir ao período seguinte à independência das colônias, nesse caso, da Nigéria, ex-colônia britânica. Essa perspectiva cronológica poderia dar a entender que o colonialismo teve um fim temporal e categórico – ideia que, como sabemos, seria ingênua para se defender, principalmente para quem escreve do Brasil.

É necessário, portanto, esclarecer como entendemos o conceito de “pós-colonial”. O livro *The Empire Writes Back*<sup>12</sup> (1989/2002) usa “pós-colonial” para se referir a “toda a cultura afetada pelo processo imperial desde o momento da colonização até o presente” (ASHCROFT; GRIFFITHS; TIFFIN, 2002, p. 2, tradução nossa):

O pós-colonialismo [...] trata dos efeitos da colonização em culturas e sociedades. Como originalmente usado pelos historiadores após a Segunda Guerra Mundial em termos como o estado pós-colonial, ‘pós-colonial’ tinha um significado claramente cronológico, designando o período pós-independência. No entanto, desde o final da década de 1970, o termo foi usado por críticos literários para discutir os vários efeitos culturais da colonização (ASHCROFT; GRIFFITHS; TIFFIN, 2007, p. 168, tradução nossa).

O termo “pós-colonial” foi primeiro usado nos círculos de estudos literários para se referir a interações culturais nas sociedades coloniais. Isso fazia parte de uma tentativa de politizar e focar as preocupações de campos como a Literatura da Commonwealth<sup>13</sup> e o estudo das então chamadas Novas Literaturas em Inglês, iniciadas no final da década de 1960. O termo foi amplamente utilizado para significar a experiência política, linguística e cultural de sociedades que eram ex-colônias europeias (ASHCROFT; GRIFFITHS; TIFFIN, 2007).

O estudo das relações entre colonizado e colonizador deve ser visto como uma relação não simplista, como o binarismo entre o dominado/dominador que muitas vezes foi disseminado. Sobre esse aspecto, temos o trabalho de Albert Memmi, escritor e ensaísta francês nascido na Tunísia. Em seu livro *Retrato do colonizado precedido de retrato do colonizador* (1957/2007), ele reflete sobre a relação entre o colonizado e o colonizador e as subjetividades que existem entre os protagonistas da empreitada colonial, que hoje se atualiza na forma dos preconceitos de raça e classe, por exemplo.

---

<sup>12</sup> Importante obra acerca dos estudos de literaturas pós-coloniais, publicado pela primeira vez em 1989.

<sup>13</sup> “Em geral, as literaturas do antigo Império Britânico e da Commonwealth, incluindo a da Grã-Bretanha. Na prática, no entanto, o termo geralmente foi usado para se referir às literaturas (escritas em inglês) de colônias, ex-colônias (incluindo a Índia) e dependências da Grã-Bretanha, excluindo a literatura da Inglaterra. (O termo às vezes incluiu literaturas escritas em linguagens ‘locais’ e práticas orais, e tem sido usada para incluir as literaturas do País de Gales, Escócia e Irlanda)” (ASHCROFT; GRIFFITHS; TIFFIN, 2007, p. 44-45).

Sabe-se que as culturas do europeu e dos nativos se tornaram híbridas com as experiências de convívio, sem perder de vista que o domínio pertencia ao colonizador. O privilégio era do europeu, mesmo os menores colonizadores eram privilegiados em relação aos colonizados:

Ele [o colonizador] sequer pode decidir evitá-los [os privilégios]: deve viver em constante relação com eles, pois é justamente essa relação que lhe permite a vida que decidiu buscar na colônia; é essa relação que é frutífera, que cria o privilégio. Ele se encontra sobre o prato de uma balança em cujo outro prato está o colonizado. Se seu nível de vida é elevado, é porque o do colonizado é baixo (MEMMI, 2007, p. 41).

Uma das importâncias do pós-colonial, de acordo com o teórico jamaicano Stuart Hall, é ir contra as narrativas binárias. É necessário buscar-se outras narrativas:

No momento ‘pós-colonial’, os movimentos transversais, transnacionais e transculturais, inscritos desde sempre na história da ‘colonização’, mas cuidadosamente obliterados por formas mais binárias de narrativização, têm surgido de distintas formas para perturbar as relações estabelecidas de dominação e resistência inscritas em outras narrativas e formas de vida (HALL, 2003, p. 114).

O pós-colonial se propõe a reconstruir as narrativas contadas de forma binária pelo colonizador, demonstrando como os colonizados participaram mais ativamente dos processos de hibridização de culturas. Sempre lembrando que, ao propor uma cultura sua, a ex-colônia também não pode pretender voltar a ser o que era antes da colonização, pois “sempre existe algo no meio”, que nasceu a partir da colonização, impedindo que os sujeitos colonizados voltem ao estado natural, como aponta Hall (2003, p. 34-35):

Como observou certa vez o romancista Salman Rushdie, ‘o hibridismo, a impureza, a mistura, a transformação que vem de novas e inusitadas combinações dos seres humanos, culturas, ideias, políticas, filmes, canções’ é ‘como a novidade entra no mundo’. Não se quer sugerir aqui que, numa formação sincrética, os elementos diferentes estabelecem uma relação de igualdade uns com os outros. Estes são sempre inscritos diferentemente pelas relações de poder – sobretudo as relações de dependência e subordinação sustentadas pelo próprio colonialismo. Os momentos de independência e pós-colonial, nos quais estas histórias imperiais continuam a ser vivamente retrabalhadas, são necessariamente, portanto, momentos de luta cultural, de revisão e de reapropriação. Contudo, essa reconfiguração não pode ser representada como uma ‘volta ao lugar onde estávamos antes’, já que, como nos lembra Chambers, ‘sempre existe algo no meio’.

Atualmente, podemos dizer que vivemos em um período neocolonial – uma atualização do colonialismo vivido nos dias de hoje – com as nações-potência da globalização, como os Estados Unidos, funcionando como grandes *metrópoles* para as *colônias*: os países subdesenvolvidos. Dito



isso, prosseguimos com o objetivo de demonstrar como Chimamanda Adichie, através de sua escrita/ato político, ressalta as problemáticas causadas pelo colonialismo em seu país natal, a Nigéria; e também como o neocolonialismo afeta imigrantes negros em países como os Estados Unidos.

### Os cabelos e a docilização

“Ifemelu cresceu à sombra do cabelo de sua mãe” (ADICHIE, 2014, p. 49). É dessa maneira que a narrativa da infância se inicia. Ifemelu desejava ser como a mãe, que seu cabelo fosse “como uma coroa de glória” (ADICHIE, 2014, p. 49). Porém, seus cabelos cresciam com relutância e as cabeleireiras diziam que “os fios cortavam que nem faca” (ADICHIE, 2014, p. 49). Notamos, nesse trecho, como o cabelo é importante para a protagonista. Era uma das características marcantes de sua mãe e também era um elemento de seu corpo que a colocava em um “lugar negativo”. Seus cabelos não eram como uma coroa de glória, mas sim cortavam como faca.

No decorrer da narrativa, já nos Estados Unidos, Ifemelu conhece Curt, com quem inicia namoro. Um ponto importante acerca do cabelo na história é quando o namorado, fazendo uso de seus contatos, consegue uma entrevista de emprego para Ifemelu no centro de Baltimore, e a conselheira de empregos da faculdade diz sobre a entrevista:

‘Meu conselho? Tire essas tranças e alise o cabelo. Ninguém fala nessas coisas, mas elas importam. A gente quer que você consiga esse emprego’. Tia Uju havia dito algo parecido no passado e, na época, Ifemelu rira. Agora, sabia que não devia rir. ‘Obrigada’, disse (ADICHIE, 2014, p. 220).

Nota-se através da fala da conselheira que a adaptação aos padrões americanos necessariamente apaga traços identitários africanos. A reflexão que o tempo, as vivências e as observações causam em Ifemelu é ampliada, pois, no começo, fora resistente em relação ao cabelo, quando sua tia Uju comentou que precisaria alisá-lo para ir a uma entrevista. Nessa época, Ifemelu perguntara: “Então não existem métricas de cabelo trançado nos Estados Unidos?”. Todavia, no momento em que fora aconselhada a fazer a mesma coisa, agradeceu o conselho à orientadora – ela entendia que importava. Era algo triste de se compreender, mas compreendia.

A violência do alisamento é descrita não apenas como algo psicológico, mas também corporal; é uma dor física sentida pela protagonista:

Ifemelu sentiu apenas uma leve ardência no começo, mas quando a cabeleireira estava tirando o relaxante enquanto ela mantinha a cabeça apoiada em uma pia de plástico, agulhadas de dor profunda surgiram em diversas partes de seu couro

cabeludo e se refletiram em partes diferentes do corpo, ricocheteando de volta para a cabeça. ‘Arde um pouco’, disse a cabeleireira. ‘Mas olha como está bonito. Uau, menina, você está com um balanço de branca!’ O cabelo de Ifemelu pendia em vez de se manter armado. Estava liso e cintilante, dividido na lateral e virando levemente para dentro na altura do queixo. Não tinha mais cachos. Ela não se reconheceu. Saiu do salão quase de luto; enquanto a cabeleireira alisava as pontas com um ferro, o cheiro de queimado, de algo orgânico morrendo, causou nela uma sensação de perda (ADICHIE, 2014, p. 221).

O filósofo francês Michel Foucault, em *Vigiar e punir* (1975/2014), trabalha o conceito de corpo dócil. Para ele, “é dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado” (2014, p. 134). A partir desse conceito, podemos pensar em como o corpo de Ifemelu foi docilizado pelo modo americano de viver.

Depois do alisamento dos cabelos, a entrevista de emprego foi um sucesso. Ifemelu muda-se para Baltimore e, além disso, a vaga possuía a vantagem de dar entrada nos documentos necessários para regulamentar sua imigração através do *Greencard*.

Não podemos deixar de observar que dificilmente ela conseguiria uma chance como essa sem o namorado Curt. As oportunidades boas estavam relacionadas diretamente aos privilégios quase infundáveis dele, um homem branco, rico e americano. A atualização do colonialismo se dá também em relação a esses privilégios, ele pode ser considerado como o novo “colono”, enquanto Ifemelu é a nova “colonizada”.

Destacamos que outras mulheres imigrantes, sem as chances que Ifemelu conseguiu através de Curt, jamais conseguiriam seu *Greencard* e viveriam na ilegalidade.

\*\*\*

Seguindo a narrativa, um tempo depois do relaxamento, o cabelo de Ifemelu começa a cair. Alertada por Wambui – uma amiga da faculdade –, ela precisa cortá-los para que cresçam naturais, caso não queira ficar sem eles:

‘Relaxar o cabelo é que nem ser preso. Você fica numa jaula. Seu cabelo manda em você. Não foi correr com o Curt hoje porque não quer suar e ficar com o cabelo crespo. Naquela foto em que me mandou, estava com ele coberto no barco. Está sempre lutando para fazer seu cabelo ficar de um jeito que não é o normal dele. Se o deixar natural e cuidar bem dele, vai parar de cair. Posso ajudá-la a cortá-lo agora mesmo. Não precisa pensar muito.’ Wambui parecia tão certa e foi tão convincente que Ifemelu procurou uma tesoura. Wambui cortou seu cabelo, deixando apenas dois dedos, as pontas que haviam crescido desde que ela o relaxara da última vez.

Ifemelu olhou no espelho. Ela estava com os olhos enormes e uma cabeça enorme. Na melhor das hipóteses, parecia um menino; na pior, um inseto. ‘Estou tão feia. Dá até medo.’ ‘Você está linda. Dá para ver muito bem sua estrutura óssea agora. Não está acostumada a se ver assim, só isso. Vai se acostumar’, afirmou Wambui (ADICHIE, 2014, p. 226-227).

Ifemelu só consegue se sentir melhor em relação ao cabelo quando conhece um *site* destinado a discussões sobre cabelo crespo e natural. Nesse espaço, várias mulheres fazem comentários, indicam receitas e se ajudam mutuamente na tarefa de gostar de seus cabelos. No *site* FelizComEnroladoCrespo.com as mulheres apoiavam-se: “Comentar naquele site era como dar testemunho na igreja: suas palavras eram recebidas com um alarido de aprovação, e reviviam” (ADICHIE, 2014, p. 232).

A resistência que Ifemelu demonstra após os maus-tratos do alisamento do cabelo pode ser entendida como um empoderamento da mulher nigeriana que ela representa. Resistir com seu cabelo e com sua identidade africana contra o paradigma esperado é claramente uma forma de corroborar a crítica pós-colonial, a qual pontua as mazelas criadas pelo colonialismo e suas atualizações no mundo globalizado.

Também é importante notar que esse empoderamento de Ifemelu não poderia ser facilmente encontrado em mulheres não possuidoras dos privilégios dela: ser uma estudante universitária, ser uma imigrante legalizada, ter suporte de um namorado branco, rico e americano. Ifemelu conseguiu um trabalho estável depois de muita degradação – sabemos que essa é a exceção, pois, em geral, as mulheres negras, pobres e imigrantes continuarão na subalternidade triplicada: de gênero, de raça e de classe. De acordo com o questionamento de Gayatri Spivak (2010, p. 85): “Pode o subalterno falar? [...] A questão da ‘mulher’ parece ser a mais problemática nesse contexto. Evidentemente, se você é pobre, negra e mulher, está envolvido de três maneiras”.

Ainda sobre cabelo, quando Ifemelu resolve voltar para Nigéria, procura um salão de beleza especializado para trançar as madeixas, visando a viagem de volta. Era a primeira vez que ia ao salão de Mariama, mas tinha certeza de que teria a mesma aparência dos outros que já havia ido:

Ficavam na parte da cidade onde havia muros pichados, prédios cujo interior era escuro e úmido e onde não se via nem uma pessoa branca; tinham letreiros coloridos com nomes como Salão Especializado em Tranças Africanas Aisha ou Fatima, tinham aquecedores que faziam a temperatura subir demais no inverno e aparelhos de ar condicionado que não esfriavam o ar no verão, e estavam repletos de funcionárias francófonas da África Ocidental, sendo que uma delas seria a

proprietária, aquela que falava inglês melhor, atendia o telefone e era respeitada pelas outras. Com frequência havia um bebê amarrado às costas de alguém com um pedaço de pano. Ou uma criança de dois ou três anos dormindo numa canga aberta sobre um sofá puído. Às vezes, crianças um pouco mais velhas passavam no salão. As conversas eram barulhentas e rápidas, em francês, wolof ou mandingo, e quando elas falavam inglês com os clientes era um inglês engraçado e cheio de erros, como se não tivessem se acostumado bem com a língua antes de assumir as gírias dos americanos. As palavras saíam pela metade. Certa vez, na Filadélfia, uma cabeleireira guineana dissera a Ifemelu: ‘Ô tarra, tip si, mutput’. Ela precisou repetir várias vezes antes que Ifemelu compreendesse que queria dizer: ‘Eu tava, tipo assim, muito puta’ (ADICHIE, 2014, p. 16).

Os salões são descritos como lugares nos subúrbios: sujos, com ar condicionado quebrado e funcionários que não dominavam a língua inglesa. Esse é o local destinado ao imigrante sem escolaridade. Ifemelu é recebida pelas cabeleireiras como uma irmã-África, alguém que divide com elas as mazelas de ser invisível para os americanos. Entretanto, durante sua estadia no salão, notamos que elas não são *tão* irmãs assim.

A cabeleireira designada para as tranças de Ifemelu chama-se Aisha e é do Senegal. Ifemelu não simpatiza com ela porque a senegalesa destrata seu cabelo, dizendo que é difícil de pentear e perguntando qual o motivo de não alisar. Quando a cabeleireira pergunta onde Ifemelu mora, a protagonista sente o “prazer perverso” em responder: “Princeton”, adicionando o fato de que tinha uma bolsa. Para Ifemelu, Aisha não saberia o que é uma bolsa e se sentiria intimidada. Essa descrição dos comportamentos de má índole da protagonista acrescenta profundidade à construção de uma personagem complexa, que não é apenas “boazinha”, mas é como uma pessoa real, com vícios e virtudes, sem maniqueísmo.

A questão do cabelo demonstra claramente uma dura forma de atualização do colonialismo. O cabelo afro hoje, inclusive no Brasil, é visto, muitas vezes, como um cabelo “não-profissional”. Os padrões hegemônicos maltratam quem está fora do esperado e essa violência é mental e física. Trazer para a discussão essa problemática é uma forma de contribuir para o debate e não deixar passar despercebidas situações de preconceito relacionadas ao cabelo ou outros traços identitários de todo e qualquer ser humano.

### **Considerações finais**

Quando Ifemelu rompe com a docilização do corpo e volta a usar o cabelo natural, há um descompasso no esperado pelo sistema hegemônico. Através dessa quebra, tem-se o discurso de que é possível inverter situações consideradas como padronizadas e que retiram traços culturais de um

povo, nesse caso, o povo nigeriano. E em relação à mulher: esse romance empodera, mostrando como é possível ascender socialmente.

O empoderamento ocasionado pelo cabelo natural assumido é significativo e funciona como uma mola impulsadora para leitoras de cabelo afro que sintam necessidade de assumir seus cabelos para se sentirem mais livres em seus corpos e suas identidades. Chimamanda Adichie denuncia a existência da imposição de um padrão, fruto do neocolonial, corroborando a crítica pós-colonial e, ao mesmo tempo, demonstra a possibilidade da mudança e quebra da docilidade:

Num dia comum do início da primavera – não havia nenhuma luz especial, nada de significativo aconteceu, e talvez fosse apenas porque o tempo havia transfigurado suas dúvidas, como muitas vezes acontece –, ela enfiou os dedos em seu cabelo, denso, esponjoso e glorioso, e não conseguiu imaginá-lo de outro jeito. Ifemelu simplesmente se apaixonou por seu cabelo (ADICHIE, 2014, p. 232).

A leitura e discussão de *Americanah* mostram-se importantes contra a invisibilidade de grupos minoritários compostos por mulheres, negras, imigrantes, pobres, desempregadas. A literatura, assim como outras artes, exerce influência nas atitudes da sociedade, ampliando debates, dando voz a discursos indispensáveis para auxiliar o indivíduo a reflexões sociais.

Por fim, consideramos importante refletir sobre identidades que não são as hegemônicas. É significativo que tomemos cada vez mais consciência da vastidão do mundo no qual nos inscrevemos como sujeitos e sujeitas, com o intuito de que, futuramente, possamos viver de forma mais respeitosa e harmoniosa em sociedade.

## Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Americanah*. Tradução: Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

\_\_\_\_\_. *No seu pescoço*. Tradução de Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

\_\_\_\_\_. African "Authenticity" and the Biafran Experience. *Transition*, no. 99 (2008): 42-53. <<http://www.jstor.org/stable/20204260>>. Acesso em 31 mar 2018.

ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen. *Post-colonial Studies: the key concepts*. Second edition. London: Routledge, 2007.

\_\_\_\_\_. *The empire writes back: theory and practice in postcolonial literatures*. 2<sup>nd</sup> edition. London: Routledge, 2002.

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

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. In: *Scripta*, Belo Horizonte, vol. 13, no. 25, p. 17-31. 2º sem. 2009.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramallete. 42 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

HALL, Stuart. *Da diáspora. Identidades e mediações culturais*. (Org.). Liv Sovik. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido de retrato do colonizador*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2007.

SPIVAK, Gayatri C. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Almeida, Marcos Feitosa e André Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

### **THE DOCILIZED HAIR: A MAZELA OF NEOCOLONIALISM IN *AMERICANAH*, OF CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE**

**Abstract:** The present article aims to demonstrate in the novel *Americanah* (2013), by the Nigerian Chimamanda Ngozi Adichie, in which form an element that forms the identity: the hair is docilized so that the adaptation of the protagonist, a black, African and immigrant woman, can occur in American society. To do so, we use the ideas of postcolonial authors such as Aimé Césaire (1955) and Bill Ashcroft et al. (1989) on what colonialism was and how it is updated under the neocolonial term. We also discuss how the novel corroborates postcolonial criticism, here understood as the theories that denounce the problems caused by colonialism in the societies of the former colonies. Finally, we believe that Adichie's literature works as a mechanism of denunciation of the neocolonial and as propellant of the debate about prejudices arising from the colonial enterprise.

**Keywords:** Resistance Literature; African Literature; Nigeria.

## LITERATURA INFANTIL EM ESPANHOL NA GUINÉ EQUATORIAL: UM OLHAR MEMORIALÍSTICO E INTERCULTURAL

Luíza Santana Chaves\*

*Recebido em: 31/08/2018; aceito em 30/11/2018.*

**Resumo:** a literatura da Guiné Equatorial vem atraindo cada vez mais os olhares interessados e ávidos de cultura africana dos amantes da língua espanhola. Colocando em evidência a complexidade historiográfica, teórica e crítica da literatura para crianças, faz-se necessário também destacar a vertente infantil como meio difusor de cultura que precisa ser estudado abarcando também a sua diversidade intercultural. Nesse sentido, a produção cultural guiné equatoriana nos presenteou recentemente com uma obra da literatura infantil repleta de sensibilidade ética e fruição estética: o afro-conto *El viaje de ILombe* (2017), escrito por Alejandra Ntutumu e ilustrado por Lydia Mba.

**Palavras-chave:** Literatura Guinéu-equatoriana; Espanhol; Infância; Memória Cultural.

### **Introdução: literatura guiné equatoriana e os contos da tradição oral**

A literatura infantil tem um impacto significativo e amplo do ponto de vista estético (com destaque para a sensibilidade da construção poética das obras) como do ponto de vista ético (tendo em vista seu papel fundador na formação de leitores) no panorama cultural e educativo. É a literatura infantil (seja oral ou escrita) que faz a estreia dos pequenos leitores de textos, vozes e telas no vasto mundo literário que poderá acompanhá-los por toda a vida, quando bem lograda a tarefa formativa de inserção e consolidação do letramento literário.

Colocando em evidência a complexidade historiográfica, teórica e crítica da literatura infantil, faz-se necessário também destacar a literatura para crianças como meio difusor de cultura que precisa ser estudado abarcando a sua diversidade intercultural. Advém dessa constatação, nosso interesse em investigar literaturas infantis de diversas partes do mundo e em diversas línguas-culturas. Para os propósitos deste artigo, destacamos a literatura africana escrita em espanhol para crianças. Segundo N'gom (2003):

La República de Guinea Ecuatorial, país cuya producción cultural nos ocupa aquí, es la única comunidad política y nacional negra del África subsahariana con herencia cultural hispana y, por ende, con una literatura escrita en la lengua de Cervantes. Así lo resaltaba el periodista, ensayista, historiador y novelista

---

\* Doutora em Letras/Estudos Literários na área de concentração Teoria da Literatura e Literatura Comparada, linha de pesquisa Literatura, História e Memória Cultural pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Licenciada em Letras pela UFMG e professora de língua espanhola do Centro Pedagógico da UFMG.

guineoecuadoriano Donato Ndong-Bidyogo, en una de sus intervenciones durante el Primer Congreso de Estudios Africanos en el Mundo Ibérico, celebrado en Madrid en 1991, al decir que la literatura guineana es "la única expresión española en el Africa negra". Esta afirmación del ilustre autor e intelectual guineano destaca, entre otras cosas, el carácter único, al menos de momento, de esa producción cultural. Si bien el francés, el inglés y el portugués se hablan en más de un país africano, Guinea Ecuatorial es, por ahora el único país del continente en tener el castellano como lengua oficial y de transacción, y como vehículo de expresión cultural escrito transétnico o transnacional. (N'GOM, 2003, p. 2).

A “literatura hispano-negro-africana” ou “literatura hispano-africana”, tal como nomeada por N’gom, isto é, a literatura da Guiné Equatorial vem, de fato, atraindo cada vez mais os olhares interessados e ávidos de cultura africana dos amantes da língua espanhola uma vez que permeia uma complexa rede intercultural, expressa por N’gom, como visto como veículo de uma expressão cultural (trans)étnica, híbrida, que participa e, ao mesmo tempo, transcende ao modo europeu de “ler” a poética literária:

La literatura africana escrita en español nace del encuentro de dos tradiciones culturales, la primera, negroafricana y ágrafa, hunde sus raíces en la tradición bantú y se nutre de la oralidad en sus distintas modalidades, y tiene normas expresivas y estéticas más flexibles y pragmáticas. En cuanto a la segunda, europea, importada e impuesta, se basa en la escritura y sus normas rígidas. La literatura africana de expresión castellana parte, pues, de esas premisas, entre otras, a la par que participa de ambas tradiciones culturales en su percepción y representación de la realidad. Asimismo, el proyecto cultural africano nacido en esas circunstancias está marcado por cierta hibridez cultural. Se erige, pues, como el resultado de lo que el crítico canadiense Fernando Lambert (1988), define como *antropofagia cultural*, un fenómeno caracterizado por la fricción de dos proyectos textuales y culturales. El encuentro e interacción, en este caso, se da entre prácticas diferentes: el texto oral africano y el texto escrito español, todo ello marcado por una relación dinámica en el transcurso de la cual el texto africano acabó "devorando" el texto europeo. Por lo cual, y siempre siguiendo a Lambert, quien se refiere a la literatura francófona, pero cuyo análisis es pertinente al tema que nos ocupa: "el texto literario [guineano] producido en estas condiciones particulares, posee características que los criterios de la crítica europea no han conseguido describir de forma satisfactoria porque el modelo europeo no es el único modelo de referencia". (N'GOM, 2003, p. 3).

A produção cultural guiné equatoriana, rica e diversa, nos aporta uma literatura infantil (embora ainda emergente em meio escrito, conforme analisa N’gom em seu estudo sobre a historiografia literária hispano-africana ou afro-espanhola) que lança luz à tradição cultural da oralidade literária das línguas africanas em hibridez com a língua espanhola tal como é falada, narrada e transmitidas pelos guineanos de geração a geração. A literatura oral apresenta para os estudiosos da historiografia literária o desafio da redescoberta da tradição. É uma literatura dinâmica, que produzida com uma poética particular, muitas vezes escapa à catalogação cartesiana



pela qual os críticos e teóricos da literatura tradicional estão acostumados a navegar em relativa zona de conforto. É uma literatura híbrida e itinerante linguisticamente, que para se perpetuar precisa do narrador igualmente errante e peregrino. O pesquisador Otabela Mewolo assinala que a tradição popular e a oralidade da literatura guineana ganhou corpo escrito durante a colonização: “Lo más trascendente es que esta literatura oral que transcribe la sabiduría popular, y que se manifiesta en fábulas, leyendas, mitos, etc. ha favorecido en mayor medida la eclosión de una literatura escrita guineoecuatorial durante la colonización española” (OTABELA MEWOLO, 2009, p. 114). Para Creus (2009, p. 66):

La literatura oral africana es perfectamente circular: se basa –como todas– en la repetición aparentemente incesante y aparentemente inamovible de temas, de estructuras, de recursos, de técnicas e incluso de vocabulario. De ahí la naturalidad – desmentida en Guinea – de su colecta en lengua original.

Muitos dos contos da tradição oral de Guiné Equatorial foram coletados pela escritora Raquel Ilombé em viagens pelo país e recontados no livro *Leyendas Guineanas*, de 1981. Ilombé, para coletar e escrever as lendas de Guiné, “[...] recorrió todo el territorio nacional según ella, ‘en busca de sus raíces’. El libro [está] dedicado ‘a todos los niños guineanos y a los de los cinco continentes’ (N’GOM, 2015, p.776). Na análise de N’gom, a obra de Ilombé “auguraba un futuro muy prometedor para la literatura infantil en Guinea Ecuatorial” (N’GOM, 2015, p. 776), no entanto, para o estudioso não gerou tantos frutos impressos como poderia: “pero no ha sido el caso porque aparte de *Cuentos africanos*, de Paloma del Sol, la literatura infantil y juvenil no parece haber llamado la atención de los escritores guineoecuatorialianos” (N’GOM, 2015, p. 776).

Destacamos ser essa a principal barreira quando se trata de estudar uma literatura cuja estética e poética se funda na oralidade: a escassez de registros escritos (ou materiais, tais como gravações, vídeos, etc.) da literatura oral. Entretanto esses registros não precisam ser meramente transcrições. Como aponta N’gom (2003, p. 5), a oralidade como poética fundadora enriquece e se materializa na liberdade criação dos escritores guineanos, com o multilingüismo oral negroafricano e sua relação com a língua espanhola escrita: “el trabajo de creación propiamente dicho no tardaría en materializarse, ya que durante el proceso de interacción y de transferencia, esos intermediarios descubrirían muy pronto lo que es la autonomía del escritor y su libertad creadora”. Assim, os escritores “empezaron, pues, a transformar los textos originales al insertar elementos de creación personal en los mismos modificándolos de forma sustancial”, sendo “menester resaltar, por otro

lado, que la operación de traducción no deja de ser en sí, y hasta cierto punto, un proceso de manipulación”. N’gom, citando Ndongo-Bidyogo, conclui que:

Con lo cual, pese a seguir apoyándose en esa misma tradición oral, “poco a poco, de modo apenas perceptible, fueron transformando la pura transcripción, la traducción, en formas de creación autónoma, si bien aún ligadas íntimamente a las fuentes originales”. (N’GOM, 2003, p. 5).

Álvarez Méndez (2017) analisa a importância de ser ter em mente, ao adentrar-se no terreno da narrativa guinéu-equatoriana em língua espanhola, o entrelaçamento das questões éticas e estéticas, que desenvolvem uma escrita pungente de resistência cultural, uma vez que “en el ámbito negroafricano la creación literaria, cada vez más dinámica, es un fiel reflejo del sufrimiento histórico potenciado por el proceso de colonización de sus territorios, así como por el neocolonialismo y la actual globalización” (2017, p.32). Álvarez Méndez destaca que:

En el caso específico de la escritura hispano-negroafricana de Guinea Ecuatorial se puede advertir cómo los diferentes períodos vividos —colonial, neonacional o de independencia, y neocolonial—, han afectado al rumbo de su evolución al condicionar la identidad existencial y cultural del pueblo ecuatoguineano y, por ende, la de sus intelectuales y escritores. Los procesos históricos padecidos por la sociedad guineoecuatorial dan lugar a confluencias culturales pero, también y de modo inevitable, a contradicciones vitales y culturales que quedan reflejadas en una escritura comprometida. De este modo, alejándose del concepto occidental del arte por el arte, destaca la función social de su creación literaria, siendo los escritores baluartes de un gran compromiso ético y una responsabilidad intelectual que les conduce ineludiblemente a ser portavoces de la historia colectiva y de la reafirmación de la identidad africana<sup>1</sup>, en muchos casos desde la transterritorialidad o transcontinentalidad causada por el exilio o la migración. Por tales motivos la ficción narrativa está unida a la memoria colectiva y a la historia de su pueblo, e incide tanto en la autonomía y liberación del sujeto como en las posibilidades futuras del país a todos los niveles mediante una literatura consciente de la necesidad de retomar las riendas de su propio destino. (Álvarez Méndez, 2017, p. 32-33).

Nesse sentido, o renomado escritor guinéu-equatoriano Ndongo-Bidyogo destaca a relevância política do seu compromisso ético que o norteia em sua produção estética:

El escritor, sobre todo, es un marginado entre los marginados, es la voz de los sin voz, que en nuestros países constituyen la mayoría de la población. El escritor es un hombre o una mujer que han escogido deliberadamente un oficio ingrato cuya única satisfacción está en la tranquilidad de la conciencia, en saberse algo así como la conciencia moral de la sociedad. En la medida en que un escritor profundiza en ese campo, es cuando llega a producir una obra madura, permanente, universal, que llegue a interesar a gran parte del mundo, hasta alcanzar eso que se llama consagración” (Ndongo-Bidyogo citado por N’gom, 1996, p. 89-90).

Ao se estudar as literaturas da África, o pesquisador precisa se colocar na posição humilde de um ouvinte de vozes ancestrais que muitas vezes não foram registradas ou grafadas. Há que se ter em conta, pois, o vínculo estabelecido entre oralidade e escrita, memória e grafia, não como um obstáculo impossível de ser vencido, mas como tesouro imenso a ser estudado e desvendado. Nesse contexto, este artigo se debruça na apresentação de uma obra literária direcionada à infância que a produção cultural guiné equatoriana nos presenteou recentemente: o afro-conto *El viaje de ILombe* (2017), escrito por Alejandra Ntutumu e ilustrado por Lydia Mba. repleto de sensibilidade ética e fruição estética.

### ***El viaje de ILombe: um afro-conto para crianças de todas as idades***

O livro relata a história de ILombe, uma valente menina de seis anos que, ao ver-se sozinha, após a mãe ir ao rio para recolher comida e não voltar depois de muitos dias, parte em sua busca em meio ao desconhecido bosque. ILombe encontra em sua viagem uma misteriosa anciã que ao ouvir o relato da menina, a informa que sua mãe ficou presa no reino de três ogros Esingong e a presenteia com um passe de mágica com um tambor que aparece em suas mãos e que a protegerá dos males da floresta, já que os ogros se acalmariam com a música.

Na trajetória para salvar a mãe, a menina encontra com diversos personagens encantados, como plantas e animais falantes e se depara com dilemas, medos e perigos: tais como o abandono, a solidão, o medo, o cansaço e a fome. E vai aprendendo diversas lições em suas aventuras. Ao seguir o caminho indicado pela anciã em direção ao reino dos ogros, ILombe depara-se com uma clareira com lindas plantas e senta-se para descansar da longa jornada à sombra de uma enorme árvore Ceiba. Ouve, então, para seu espanto a discussão acalorada entre um pequeno arbusto e a árvore. A árvore reclama da ingratidão do arbusto que não quer mais abrigar-se em sua sombra:

*Mi querido amigo, dijo el Ceiba dirigiéndose al arbusto, me entristece mucho que ya no deseas mi protección. Acaso no te he protegido siempre con mi sombra. ¿Qué te hace ahora desconfiar de mí?*

*No necesito tu ayuda, respondió con soberbia el arbusto alejándose del árbol. Todo lo que tiene es gracias a las plantas que te rodean. Prefiero mi independencia a tu protección.*

Tan enfrascados estaban en la discusión, que no se dieron cuenta de que pronto el cielo cambió del color azul por la gris y de repente una fuerte lluvia empezó a caer en el bosque (...)

ILombe, atemorizada, se abrazó con fuerza al majestuoso Ceiba que con su enorme ramaje protegió la niña y al resto de plantas. Sin embargo, el orgulloso arbusto, que durante la discusión se había alejado del árbol, fue arrastrado por una corriente de

agua (...), espectáculo que el viejo árbol contempló con dolor, pero inmóvil. (NTUTUMU, 2017).

Vemos nessa passagem uma reflexão metafórica sobre a soberba e o orgulho de alguém que não valoriza a sabedoria ancestral e a proteção dada pelas raízes culturais, buscando uma separação (uma “independência” ou isolamento daqueles que nos ajudaram e nos ajudam, uma clara referência à valorização africana pela vida em grupo, em comunidade). Mais adiante, em sua jornada peregrina, a heroína se depara com a fome e é convidada a participar de um banquete com os animais da floresta, sendo uma das vítimas de uma armadilha criada pelo Leopardo Nsé, em uma cena típica da narrativa tradicional das lendas guinéu-equatorianas:

El leopardo habló así a los animales:

*Mi banquete todavía no ha llegado a su fin. Antes de marcharos, adivinad el número de manchas en mi piel u os devorará.*

Desesperados todos empezaron a ver próxima su muerte. La astuta tortuga Etugu se puso rápidamente delante del leopardo.

*¿No sabe, señor leopardo, que únicamente tiene usted dos manchas en todo el cuerpo, la blanca y la negra?*

El sanguinario leopardo Nsé quedó asombrado ante una respuesta tan exacta, sencilla e inesperada. (NTUTUMU, 2017).

Ao encontrar o reino dos três ogros, que desde tempos imemoriais moram nas florestas guinéu-equatorianas, segundo a história, ILombe se depara com um ogro de cada vez. Nem o primeiro (mais baixo que os irmãos ogros) nem o segundo ogro (de altura mediana) sabem do paradeiro da mãe de ILombe e se surpreendem ao ver uma menina tão pequena sozinha na floresta. Ao deparar-se com o terceiro ogro, que era muito maior e mais feroz que seus irmãos, ILombe indaga:

*Vengo de muy lejos señor ogro – le dijo la niña ya por tercera vez. Estoy buscando a mi madre que fue a buscar setas a la desembocadura del río y aún no ha vuelto a casa. Ya he pedido ayuda a tus hermanos, el primer y el segundo ogro, y ellos me han dicho que me dijera a ti. ¿No podría por favor ayudarme?*

Y el tercer ogro sonrió maliciosamente.

*Jajaja. Pequeña no dijo bien lo que dices. Le dijo con astucia. Acércate un poquito más, pue estoy un poco sordo...* (NTUTUMU, 2017).

Quando ILombe, embora com medo, mas determinada a encontrar sua mãe, se aproxima mais do ogro para contar-lhe a história, ela é engolida por ele. O ogro pede a menina que se aproxime de seus lábios, ao que ela, inocentemente atende na esperança de obter ajuda para encontrar a mãe. Neste ponto, a história remete a toda a tradição do continente africano, compartilhada pelo continente europeu (a história de Chapeuzinho Vermelho, João e Maria, Cachinhos dourados e os três ursos, etc.) de narrativas sobre monstros que comem crianças no meio da floresta e que remontam também às metáforas sobre abusos sexuais.

Na escuridão da barriga do ogro, a heroína desesperada grita pedindo ajuda e escuta a voz de sua mãe, que também havia sido tragada pelo monstro. Emocionadas, mãe e filha se abraçam. Depois da emoção do encontro e mais calmas por estarem juntas, elas tratam de pensar em como sairiam da barriga do ogro. Nesse instante, ILombe se recorda do tambor que a bondosa anciã lhe havia dado e começa a tocar música, até que o ogro tenha dor de estômago e comece a ter indigestão. O ogro as vomita. Mesmo do lado de fora, ILombe continua tocando o instrumento e provoca no ogro uma imensa vontade de danças. Os outros dois ogros aparecem e dançam também. Todos começam a comemorar o reencontro das duas e, se infere no conto, as deixam partir, felizes e a salvo. Segundo a guia didática da obra:

*El viaje de ILombe* culmina en el reino de los 3 ogros (Esingong) una característica más del cuento Ecuato Guineano en relación a la aparición de seres supra-naturales que habitan en los bosques (gigantes, fantasmas, espíritus, ogros, brujas y brujos entre otros) y que a su vez se relaciona con los ritos de iniciación a la madurez de las antiguas sociedad de cazadores. En este caso, ILombe se enfrenta y supera el “engullimiento” del ogro malicioso que no puede superar el efecto mágico que tiene el tambor sobre él. De esa manera, ILombe supera la prueba a la que ha sido sometida y se encuentra con su madre, ambas vuelven a nacer fuera ya de la barriga del ogro y todos juntos celebrar el nuevo paso hacia la madurez de la pequeña heroína. (NTUTUMU, *Guía Didáctica*, 2017).

O ogro é muito comum nos contos para crianças na tradição guineana e há muitas versões da história dos três ogros irmãos (um pequeno, um médio e um grande) que aterrorizam uma criança (menina ou menino) que busca a mãe ou o pai em seu reino. A obra *El viaje de ILombe* recupera, assim, diversos elementos da cultura da Guiné Equatorial: a relação de intimidade e estranheza com a natureza (os episódios com as plantas e os animais falantes) e o aspecto sobrenatural das florestas e bosques.

No livro *Cuentos en el Abaá*, Magaz (1987) afirma a existência na tradição narrativa guineana de uma “variedad de cuentos con niños perdidos en el bosque, víctimas de ogros y de monstruos; compartiendo la acción con antílopes, tigres, boas... Su temática suele ser tierna y fantástica, como la imaginación de sus héroes” (MAGAZ, 1987, p.10). Além disso, em sua análise da tradição dos contos guineanos, assinala:

El cuento guineano diferencia las sirenas que habitan el fondo de los mares, de los fantasmas (Esingong) y espíritus, que habitan en lo intrincado de los bosques y en las profundidades de los grandes ríos. Cuando los niños se extravián en el bosque, y son víctima de los ogros (Esingong), es por desobediencia, por trasgredir las prohibiciones o normas de los mayores; también como consecuencia de la orfandad. El río de la vida, en su cotidiano fluir, ha acrecido las narraciones fantásticas guineanas. [...]

Los cuentos guineanos dan asimismo cabida al mundo maravilloso y mágico: los amuletos, talismanes, arcos y escopetas mágicos ... consiguen efectos sobrehumanos. Los brujos y hechiceros suplen con creces el papel de las hadas y los gnomos de los cuentos orientales y europeos.

¿Tiene algún significado para los guineanos el número Tres? ¿Está en la base de su cultura primitiva? Me sorprende el crecido número de cuentos con tres actores principales: *Eran tres hermanos llamados ... Érase un Rey que tenía tres hijos ... En una familia había tres varones ... Eranse una vez los tres géneros... Un trampador y su mujer engendraron tres hijos ... Los tres hijos de Nguema Los tres golosos ... La joven con três novios: Los tres Mbá.* No he pretendido ser exhaustivo; pero quedaría incompleto este párrafo si no anotase, al menos, temas como la amistad, el amor paternomaterno, la orfandad, la gratitud, la hospitalidad, el respeto a los mayores, a los ancianos, la astucia, la avaricia, la envidia, el desagrado, la mentira, el ojo por ojo... En una palabra, un tratado de costumbres, en la novela corta, que es el cuento. [...] (MAGAZ, 1987, p. 10).

Todas esas características são recuperadas por Alejandra Ntutumu no livro *El viaje de Ilombe* (2017), que nos apresenta uma construção narrativa que se configura como uma verdadeira “colcha de retalhos” de referências e recontos dos relatos tradicionais guineanos. Sobre o cenário de Guiné Equatorial, Magaz destaca: “La cultura de Guinea Ecuatorial, acunada en la selva, hunde en ella sus raíces y extiende sus ramas” (MAGAZ, 1987, p.12) e indaga: “¿Fue a la sombra de la alta ceiba o bajo la tejida nipa del abaá donde nacieron los cuentos guineanos?” (MAGAZ, 1987, p. 12). A Ceiba também marca presença majestosa no livro de Alejandra Ntutumu.

Quanto aos protagonistas das histórias tradicionais guineanas, em sua maioria, animais que dialogam e convivem nos bosques com conflitos muito humanos, Magaz destaca o embate emblemático entre a força bruta e a inteligência que em vários dos contos é representado pelo felino Nsé (um tigre ou um leopardo) e a tartaruga Etugu que vivem no conto guineano diversas aventuras:

El protagonismo de los animales en los cuentos es muy diverso, tanto por la frecuencia, como por la cantidad de las intervenciones. La palma se la lleva la Tortuga (EtuguKulu). ¿Será porque esconde en su caparazón el misterio? ¿qué su longevidad le confiere la experiencia, prudencia y astucia que la distinguen? ¿Será que su andar lento y sigiloso cosa con los habitantes del bosque? ¿Será que la naturaleza ha compensado su pequeñez y fealdad con la inteligencia y astucia? Es curioso comprobar cómo la tortuga congenia con todos los animales, incluido el hombre: a todos los engaña con su astucia y vence por su prudencia; y sus juicios, en última instancia, siempre son exitosos; razón por la que unos y otros acuden a ella en demanda de justicia.

El Tigre (Nsé) va de la mano de la Tortuga en aventuras y desventuras; la sigue en popularidad; pero constituye su antítesis: es la fuerza bruta, el ingenuo, el necio, que siempre queda burlado y en ridículo ... ¿Podríamos calificar a la Tortuga y al Tigre como el héroe y el antihéroe del género cuentístico guineano? ¿El triunfo de la razón inteligente y mañosa sobre la fuerza ciega y bruta? Doto, positivo, en la cultura guineana. (MAGAZ, 1987, p.11).

Vemos, uma vez mais, que a narrativa de Alejandra Ntutumu trabalha com diversos aspectos do conto oral da Guiné Equatorial que remetem ao cenário, protagonistas emblemáticos e medos humanos expressos largamente pela tradução popular nos contos orais: a separação materna, a orfandade, os perigos representados por personagens mal-intencionados, a existência de enigmas aparentemente sem solução e sua resolução mediante a ajuda e a sabedoria dos ancestrais e a astúcia inesperada dos mais frágeis e menos favorecidos frente as adversidades. Alejandra Ntutumu, que se define como “afrodescendiente con una vocación, hacer de este mundo un mundo mejor” (site da editora PotoPoto), declara que tem como meta retratar, em sua literatura, a memória africana e afrodescendente esquecida e silenciada, despertando o imaginário infantil para essas narrativas:

Mi propósito es despertar la imaginación de los niños y niñas recuperando los cuentos olvidados de la comunidad afrodescendiente. Mi sueño es que los peques tengan referentes más diversos y dar acceso a los niños y niñas a libros que narren sus historias, con personajes con los que se sientan identificados y que coincidan con sus realidades. (Site da editora PotoPoto. Disponível em: <<https://www.potopoto.es/autores/>>, acesso em 12/11/18).

O nome da editora, criada e dirigida pela autora, é PotoPoto que na língua bantú significa “barro”, remetendo a uma atividade bem prazerosa e corriqueira no cotidiano infantil: ao colocar a mão na massa, se lambuzar e se sujar nas brincadeiras: . O projeto editorial Potopoto nasceu do desejo de “visibilizar los cuentos africanos”:

POTOPOTO es un proyecto impulsado por la asociación Socio-Cultural AfroMurcia en movimiento y un Guineanismo o palabra utilizada únicamente en Guinea Ecuatorial que significa barro. Con esta palabra queremos representar nuestro propósito principal: Que los niños a edades tempranas sean más conscientes de la diversidad cultural, ofrecer otros referentes culturales y promover la diversidad y accesibilidad dentro de la literatura infantil a través del Afro cuentos infantiles ilustrados. ¡Necesitamos libros más diversos! ¿Nos Ensuciamos? (Site da editora PotoPoto. Disponível em: <<https://www.potopoto.es/>>, acesso em 12/11/18).

No site da editora se encontram várias obras infantis africanas online gratuitas para serem disfrutadas por adultos e crianças, o que vai de encontro com o propósito artístico do projeto ressaltado pela ilustradora da obra *El viaje de ILombe*, Lydia Mba:

Quiero que llegue el día en el que pueda encontrar en las librerías y bibliotecas la misma diversidad que veo a la salida de un colegio. Todos los niños deberían estar representados dentro de la literatura infantil y poder identificarse con sus personajes y protagonistas. Por mi parte haré todo lo posible para que esto se haga realidad. (Site da editora Potopoto. Disponível em: <<https://www.potopoto.es/autores/>>, acesso em 12/11/18).



Figura 1: Capa do livro<sup>1</sup>



Figura 2: Diálogo entre Ilombe, o sanguinário leopardo Nsé e a astuta tartaruga Etugu<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Imagem disponível em: <<http://miscuentoscuantan.blogspot.com/2018/01/>>, acesso em 21/04/18.

<sup>2</sup> Imagem disponível em: <<http://miscuentoscuantan.blogspot.com/2018/01/>>, acesso em 21/04/18.





Figura 3: Encontro de Ilombe com o terceiro ogro<sup>3</sup>



Figura 4: Últimas páginas do livro *El viaje de Ilombe*<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Imagem disponível em: <<http://miscuentoscuentan.blogspot.com/2018/01/>>, acesso em 21/04/18.

<sup>4</sup> Imagem disponível em: <<https://www.potopoto.es/producto/el-viaje-de-ilombe/>>, acesso em 21/04/18.

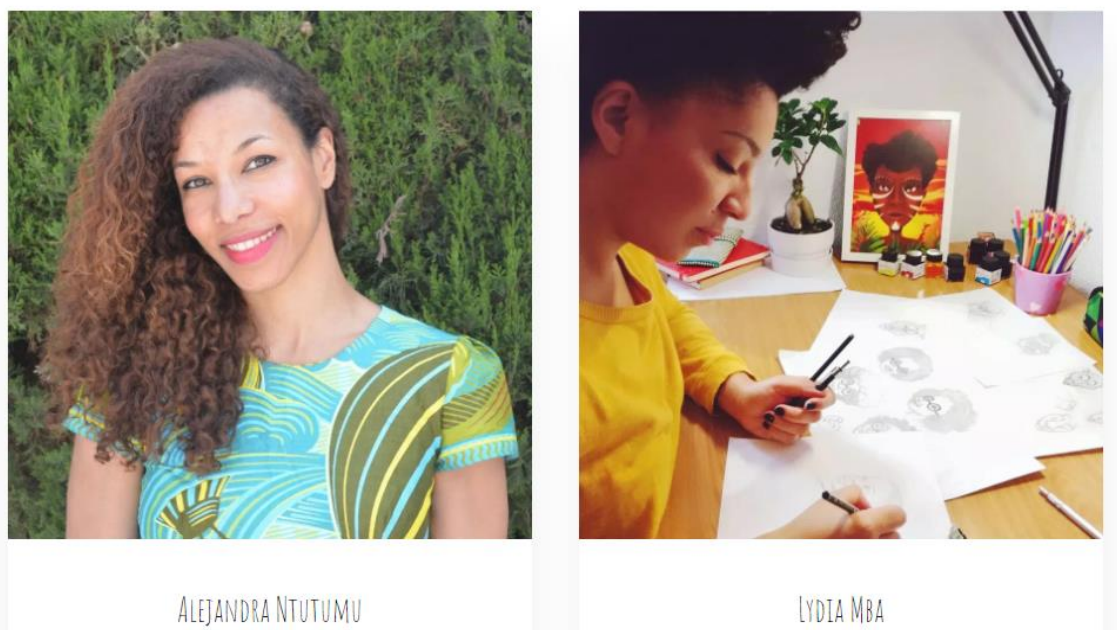


Figura 5: Fotos da escritora Alejandra S. Ntutumu e da ilustradora Lydia Mba<sup>5</sup>

<https://aulaintercultural.org/el-viaje-de-ilombe/>

Início Quiénes somos Materiales Biblioteca Red de Centros Interculturales Actualidad Somos más

## EL VIAJE DE ILOMBE

Autoría: **Alejandra Ntutumu**  
Ilustración: **Lydia Mba**

Año: 2017  
Edad: a partir de los 3 años

**Argumento:** *El viaje de Ilombe* relata la historia de una niña pequeña llamada Ilombe, que vive en Guinea Ecuatorial y que decide ir en busca de su madre cuando esta no regresa a casa. En su viaje, nuestra pequeña pero valiente protagonista vivirá diferentes aventuras. Se encontrará con una anciana misteriosa que le dará un objeto mágico en forma de tambor y le enseñará el mejor camino a seguir. Descubrirá cómo la soberbia es castigada al encontrarse con un majestuoso ceiba que discute acaloradamente con un arbusto. Asistirá a un banquete muy especial con los animales de la selva. Para finalmente, tras un largo camino, afrontar un último reto que la llevará a enfrentarse a sus miedos más profundos en el interior del bosque ecuatoguineano.

Palabras clave: **convivencia, multiculturalidad, capacidad de superación**



Figura 6: Sinopse da obra<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Imagem disponível em: <<http://porfinaafrica.com/2016/12/el-viaje-de-ilombe-un-relato-infantil-para-acercarse-a-guinea-ecuatorial/>>, acesso em 21/04/18.

<sup>6</sup> Imagem disponível em: <<https://aulaintercultural.org/el-viaje-de-ilombe/>>, acesso em 21/04/18.

### Considerações finais: a literatura de Guiné Equatorial no âmbito da literatura mundial

A África hispano-falante bem como sua literatura esteve por muito tempo ausente nas historiografias da literatura em espanhol feitas pelas instituições acadêmicas e pelas agências de difusão cultural. Nesse panorama, há que se destacar o protagonismo da Guiné Equatorial na literatura africana de expressão espanhola como representante de uma literatura ímpar: a poética afro-hispânica e a literatura negro-africana da “Guinea Española”. Cabe ressaltar, entretanto, que “la literatura hispano-africana queda poco estudiada tanto en los círculos literarios hispanos como en las clases. Simple fenómeno de ignorancia y/o de (des)interés, la realidad sigue siendo decepcionante” (LAWO-SUKAM, 2009, p.156). Por isso, concordamos inteiramente com Lawo-Sukam (2009, p.156) quando sinaliza com propriedade que “la Guinea Ecuatorial es el único país de habla española en África y merece la misma consideración que se le ofrece a España y también a los demás países hispanoamericanos (en los anales literarios)”, destacando neste artigo a nossa admiração pela cultura guiné-equatoriana e nossa constatação do crescente interesse pela literatura africana em espanhol em diversos âmbitos culturais e acadêmicos. Segundo N’gom (2003):

La literatura africana de expresión española fue, hasta mediados de los años noventa, la gran ausente del debate crítico y teórico en torno a la literatura africana en general, o a las literaturas hispánicas. Esta situación un tanto fuera de lo común se reflejaba, y sigue reflejándose, y esperemos que por muy poco, en las antologías o historias de las literaturas hispánicas, publicadas tanto en España como en América Latina o en los Estados Unidos de América, en menor medida, durante estas dos últimas décadas. Esos textos y estudios han ignorado y, por ende, excluido sistemáticamente de sus páginas a la literatura africana escrita en lengua española. De la cuarentena de obras generales, consultadas durante el período que va de 1977 a 1993, sólo hemos encontrado dos breves referencias a la literatura africana en español, siendo la excepción, claro está, *Antología de la literatura guineana* publicada por Donato Ndongó en 1984. [...] Afortunadamente, la situación está cambiando, si nos guiamos por la atención que está empezando a recibir dicha producción cultural últimamente. En Estados Unidos dos acontecimientos claves marcaron un hito extremadamente importante en los estudios de la literatura africana en español. El primero es la publicación del número especial monográfico de la revista *Afro-Hispanic Review*, dedicado a literatura africana en español; y por otro, la celebración del Congreso Internacional de literatura y cultura en torno al tema reflexión, "Spain in Africa and Latin America: The Other Face of Literary Hispanism" en la Universidad de Misouri en Columbia en mayo de 1999. En España, el Primer Encuentro de Escritores africanos en Lengua Española, reunido en Murcia del 27 al 29 de noviembre de 2000, seguido días más tarde de las I Jornadas de Literatura Hispanoaficana en Madrid, se sitúan dentro de ese marco de creciente interés por la literatura africana en español. (N’GOM, 2003, p.1).

Afortunadamente, de 2003 para cá, os debates e os estudos sobre a literatura guiné-equatoriana enquanto literatura hispano-africana (ou literatura africana com expressão espanhola) muito se enriqueceram. Este trabalho sobre as heranças interculturais dos contos da tradição oral na literatura infantil contemporânea da Guiné Equatorial, destacando o afro-conto *El viaje de ILombe* (2017), objetiva se somar a esses estudos de modo a dar visibilidade às narrativas e poéticas da África Hispano-falante bem como à riqueza da hibridez de suas escritas castelhanas, com sua marcada sensibilidade e compromisso ético-estético de vozes, ao mesmo tempo, ancestrais e atuais, que visam a recuperação as tradição oral e a recriação artística de todo um acervo intercultural memorialístico para o público infantil (de todas as idades, “por supuesto”).

### Referências Bibliográficas

ÁLVAREZ MÉNDEZ, Natalia. “Líneas éticas y estéticas en la narrativa guineoecuatorial en lengua española”. In: *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*. Número extraordinario 1, 2017.

BOLEKIA BOLEKÁ, Justo. “Panorama de la literatura en español en Guinea Ecuatorial”. In: *Anuario de Instituto Cervantes de 2005 ‘El español en el mundo’*, Madrid, 2005.

CREUS, Jacint. “‘Yo a Vd. lo extraño mucho’: oralidad y literatura en Guinea Ecuatorial”. In: FUNDEGUE. *Palabras: Revista de la cultura y de las ideas*. V.1. Fundación España Guinea Ecuatorial, 2009.

DÍAZ-PINÉS PRIETO, María del Sagrario. “Literatura hispanoaficana de Guinea Ecuatorial: explorando las trayectorias nómades de César A. Mba Abogo.” Trabalho Final de Máster Universitario em Literatura Espanhola e Comparada. Orientadoras: Dra. Marta Sofía López Rodríguez e Dra. Natalia Álvarez Méndez. Departamento de Filología Hispánica y Clásica, Universidad de León, 2014.

FUNDEGUE. *Palabras: Revista de la cultura y de las ideas*. Fundación España Guinea Ecuatorial. 4 volumes. 2009-2012.

LAWO-SUKAM, Alain. “Aproximación a lo ‘real maravilloso’ en la literatura hispano-africana: *El caso de Ekomo*”. In: *Hispania*. Vol. 92, N.1, mar. 2009, pp. 156-166.

MAGAZ, Manuel Fernández. *Cuentos en el Abaá. Cuentos de Guinea Ecuatorial*. Malabo: Centro Cultural Hispano-Guineano, 1987.

NARBONA, Inmaculada Díaz (ed.). *Literaturas hispanoafricanas: realidades y contextos*. Madrid: Editorial Verbum, 2015.

NERIN I ABAD, Gustau. “Entre la realidad y la ficción. Guinea Ecuatorial en la literatura”. In: AA.VV: *Misceláneas guineoecuatorianas. Del estado colonial al estado dictatorial*. Madrid: Ed. Tiempos Próximos, 2001, pp. 121-136.

N’DONGO BIDYOGO, Donato. “Literatura moderna hispanófono en Guinea Ecuatorial”. In: *Afro-Hispanic Review*, Spring 2000, pp. 39-44.

N’GOM, M’bare. “Literatura africana de expresión española”. Em: *Cuadernos Centro de Estudios Africanos*. N.3, 2003.

N’GOM, M’bare. “La literatura africana de expresión castellana: la creación literaria en Guinea Ecuatorial”. In: *Biblioteca Virtual Universal Miguel de Cervantes*. Buenos Aires: Editorial del Cardo, 2010.

N’GON, M’bare. “Sobre la historiografía literaria hispanoaficana”. In: AULLON DE HARO, Pedro (ed.). *Historiografía y Teoría de la Historia del Pensamiento, la Literatura y el Arte*. Madrid: Dykinson, 2015, pp.767-

N’GON, M’bare. "Representaciones de la otredad: experiencia femenina e identidad en ¡Negras somos!" In: *Cuadernos De Literatura* V. XIX N.38, 2015, pp. 119-136.

N’GON, M’baré. “La recuperación de la memoria: creación cultural e identidad nacional en la literatura hispano-negroafricana”. Universidad de Alcalá, 2004.

NTUTUMU, Alejandra. *El viaje de ILombe*. Ilustrado por Lydia Mba. Murcia: PotoPoto, 2017.

NTUTUMU, Alejandra. *El viaje de ILombe*. Audiocuento narrado por el locutor de radio: Juan Carlos. Disponible em: <<https://soundcloud.com/potopoto-afro/el-viaje-de-ilombe-audiocuento-promo-crowdfunding>>, acceso em 12/11/18.

OTABELA MEWOLO, Joseph-Désiré. “Literatura de Guinea Ecuatorial. Sujeto cultural y dictadura: el personaje del abogado en *Los poderes de la tempestad* de Donato Ndongo Bidyogo”. Em: *EPOS*. XIX, UNED, 2003, pp.119-128.

OTABELA MEWOLO, Joseph-Désiré. “La literatura de Guinea Ecuatorial. La madurez”. In: FUNDEGUE. *Palabras: Revista de la cultura y de las ideas*. V.1. Fundación España Guinea Ecuatorial, 2009.

OTABELA MEWOLO, Joseph-Désiré; ONOMO-ABENA, Sosthène. “Literatura emergente en español: literatura de Guinea Ecuatorial”. Ediciones del Orto, 2004.

OTABELA MEWOLO, Joseph-Désiré; ONOMO-ABENA, Sosthène. *Entre Estética y Compromiso: la obra de Donato Ndongo-bidyogo*. Madrid: UNED, 2009.

**LITERATURA INFANTIL EN ESPAÑOL EN GUINÉ ECUATORIAL:  
UNA MIRADA MEMORIALISTA E INTERCULTURAL**

**Resumen:** la literatura de Guinea Ecuatorial viene atrayendo cada vez más las miradas interesadas y ávidas de cultura de los amantes de la lengua española. En cuanto a la complejidad historiográfica, teórica y crítica de la literatura para niños, se hace necesario también destacar la vertiente infantil como medio difusor de cultura que necesita ser estudiado abarcando también su diversidad intercultural. En ese sentido, la producción cultural ecuatoguineana nos ha regalado recientemente una obra de la literatura infantil repleta de sensibilidad ética y fruición estética: el afro cuento *El viaje de ILombe* (2017), escrito por Alejandra Ntutumu e ilustrado por Lydia Mba.

**Palabras clave:** Literatura Ecuatoguineana; Español; Niñez; Memoria Cultural.

## DA CAPADÓCIA AO FEITIÇO: ALTERIDADE, POÉTICA E RELIGIOSIDADE EM *BATUQUE*

Mariana Janaina dos Santos Alves\*

*Recebido em: 12/06/2018; aceito em 09/10/2018.*

**Resumo:** o artigo se compõe a partir dos estudos realizados na tese de doutorado *Tradução cultural, intersemiótica e negritude nos poemas de Bruno de Menezes e de Léopold Sédar Senghor: modernismo na obra Batuque e Éthiopiques*. A abordagem crítica é fundamentada nos aspectos da alteridade, poética e religiosidade empregados nas criações literárias *Louvação do Cavaleiro Jorge e Oração da cabra preta*, ambos poemas do livro *Batuque* de Bruno de Menezes que foi publicado, pela primeira vez, em 1931. Escolhemos, entretanto, para o estudo, os poemas que constam na edição especial que foi lançada em Belém do Pará, no ano de 1966. Na obra, tem-se a alteridade poética exemplificada na produção meneziana com características fundamentais da composição moderna empregada da literatura feita na Amazônia, no início do século passado. Assim, o artigo discorre sobre a religiosidade e o misticismo aliando os postulados da literatura, dos estudos culturais e antropológicos, como vieses complementares.

**Palavras-chave:** Modernismo; Amazônia; Negritude.

### Introdução

Discorrer sobre a obra de Bruno de Menezes é fundamental para que se institua o lugar deste e de outros poetas da Amazônia no eixo da produção literária moderna brasileira. É importante, também, destacar que a crítica literária sobre o modernismo no país, durante muito tempo, tem se inscrito sob a égide da produção de autores que compuseram o cenário artístico que foi conhecido a partir da realização da Semana de Arte Moderna, em 1922, em São Paulo.

Por esse motivo, justamente por se verificar que a produção sobre autores do sul e sudeste é intensamente mencionada pela crítica literária e para expandir as informações sobre o registro do modernismo em outros lugares do Brasil, elevamos, pois, com esta pesquisa, o contexto literário do norte. Pretendemos, dessa forma, evidenciar a importância dessa produção, especialmente, no âmbito da poética, ilustrando-a a partir da escrita de autores da Amazônia. E, assim, acrescentá-los

---

\* Professora de língua e literatura francesa na Universidade Federal do Amapá/Campus Binacional de Oiapoque. Doutoranda em Estudos Literários na Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" - UNESP FCL-Ar. Membro do Núcleo de Pesquisa em Estudos Literários - NUPEL vinculado ao CNPq.

à crítica nacional, para que eles sejam poetas igualmente prestigiados no que concerne à criação literária e a recepção de suas obras.

Neste artigo, trata-se sobre a relevância de mostrar, em contexto nacional, as diversas práticas de alteridade a partir da poética feita do norte do país, que, nos anos 1930, proviam não somente o cenário cultural de uma sociedade que se instaurava, mas, também, mostrava que no outro lado do país existia uma produção literária de valor cultural e histórico.

Os *modernos* na Amazônia agiram de forma contrária aos demais escritores que se baseavam nas vanguardas europeias e tinham essas e outras expressões como fonte de inspiração. Autores como Bruno de Menezes, Dalcídio Jurandir e Inglês de Souza são alguns exemplos de literários que tornaram nacionais as cores existentes na grande floresta da capital decadente da *Belle Époque* e das cidadezinhas colonizadas pelos portugueses. As obras, sejam elas narrativas ou poéticas produzidas por esses e outros autores, mostram temas característicos do local amazônico, tais como, as manifestações culturais e de crença religiosa comuns a essa região do Brasil. Além desses, personagens ilustram narrativas e poemas que representam as pessoas comuns da sociedade marginal, como o homem ribeirinho e os trabalhadores.

Por esse motivo, podemos afirmar que a alteridade é prática recorrente na obra de Bruno de Menezes. E, a partir dessa prática, o autor faz constar, especialmente em seus poemas, uma nova forma de expressão literária que atua como registro eficaz das manifestações culturais dos sujeitos da região amazônica. A *nação* apresentada por Bruno de Menezes está circunscrita em *Batuque*. Com fortes representações, ela preenche o vazio deixado pelo desenraizamento de comunidades e parentescos, transformando esta perda na linguagem da metáfora (BHABHA, 2007, p. 199). A identificação cultural e de interpelação discursiva funciona em nome do “povo” ou da “nação” e os tornam sujeitos imanentes e objetos de uma série de narrativas sociais e literárias. Esta reflexão ocorre na expressão nortista, e é fato que pode ser observada nos poemas escolhidos para este estudo: *Louvação do Cavaleiro Jorge* e *Oração da cabra preta*.

Ambos são textos que transportam, por meio de seus aspectos simbólicos, elementos da cultura afro-brasileira, das práticas religiosas e do misticismo ao universo que compõe a identidade do homem amazônico. A alteridade traz à luz dos leitores, através da escrita dos poemas, um povo, as suas crenças e misticismos. Afirma-se, por esse motivo, que os escritores da *academia do peixe frito*, na Amazônia, apresentam-se como tradutores culturais de sua época, e, por muito tempo,



estiveram fora dos estudos da crítica literária sobre como se instituiu o modernismo brasileiro. Nota-se que não se trata de negar ou desmerecer este ou aquele texto, ou mesmo, o trabalho feito pela crítica sobre esse período de intensa produção intelectual e artística. Mas, sim, dar o reconhecimento aos autores que, em sua maioria, atuaram em diversas frentes de produção literária, frequentemente aliada ao movimento político e intelectual da época.

Esses autores, ao mostrarem poeticamente as singularidades da cultura e da religião, permitiram aos leitores de outrora e da atualidade ver na literatura as movimentações sociais, os diversos dos falares da região e o conhecimento de outros lugares, fictícios, reais, talvez imaginários. Nesse contexto, a literatura vem reforçar a ideia de que a cultura é fonte universal de saberes. Ela existe e se modifica, com o passar do tempo, devido as relações individuais e que se concretizam em um todo, no coletivo. Em cada lugar, há registros particulares da linguagem, das crenças, da organização social e da política. Todas essas informações estão interligadas por um ponto comum: os seres humanos e sua capacidade de criar.

No caso de Bruno de Menezes, autor que faz notar em seus textos que a alteridade é ponto de partida para a sua criação poética. Entendemos que essa produção moderna, e porque não dizer, universal, é um mecanismo que valoriza os elementos culturais locais, para rejeitar, de certa forma, as influências do que vem de fora do país. Assim, ocorre a valorização do que é feito, em termos literários, no território brasileiro.

A resistência tem muitas faces. Com a afirmação de Alfredo Bosi, compreende-se que a recuperação do sentido comunitário perdido (poesia mítica, poesia da natureza); ora a melodia dos afetos em plena defensiva (lirismo de confissão, que data, pelo menos, da prosa ardente de Rousseau); ora a crítica direta ou velada da desordem estabelecida (vertente da sátira, da paródia, do epos revolucionário, da utopia). Nostálgica, crítica ou utópica, a poesia moderna abriu caminho caminhando. O que ela não pôde fazer, o que não está ao alcance da pura ação simbólica, foi criar materialmente o novo mundo e as novas relações sociais, em que o poeta recobre a transparência da visão e o divino poder de nomear (BOSI, 2010, p. 167).

Assim, escolhemos a obra maior de Bruno de Menezes para corroborar na inserção de autores do modernismo no norte do Brasil que permaneceram silenciados, por muito tempo, pela crítica nacional. Objetivamos, ainda, encontrar nos versos a natureza ou a condição do que é do outro e que foi apresentado nos textos por meio da forma poética. Utilizaremos, para tanto, os aspectos da

religiosidade e do misticismo característicos das crenças, sejam elas, da cultura afrodescendente ou de outras vertentes.

## I Na poesia, a crença, a história

Escolheu-se em *Batuque*, na edição publicada no ano de 1966, dois poemas: *Louvação do Cavaleiro Jorge* e *Oração da cabra preta*. Iniciaremos pela leitura de cada um dos textos, sendo o primeiro:

### LOUVAÇÃO do Cavaleiro Jorge

São Jorge foi o príncipe da Capadócia. No ano de 303, tempo de Deocleciano, morreu martirizado. A igreja católica festeja-o no dia 23 de abril. Na corrente dos Xangôs é o grande Ogum, também invocado como cavaleiro Jorge, havendo muitos dos seus devotos, que o louvam, rezando ladainhas, com cânticos sacros e música de atabaques. Êste<sup>1</sup> poema tem sido cantado por ocasião dessas celebrações em muitas ladainhas.

### LOUVAÇÃO

Cavaleiro Jorge  
que martir morreu  
tem lança e espada  
com que combateu

### CANTO

Guerreiro valente  
montou seu cavalo  
matou seu dragão  
fez dele vassalo.

Meu príncipe lindo  
defensor da fé  
em frente da morte  
ficaste de pé.

O Gênio do Mal  
só tú dominaste  
porque meu São Jorge  
com crença lutaste.

O teu capacete  
de prata lavrada  
a tua couraça  
é arma sagrada.

Levando no peito  
a lança a luzir  
meu corpo é fechado  
quem vem me ferir?

---

<sup>1</sup> Na transcrição dos poemas, optou-se em manter a ortografia apresentada na edição citada.

Teu nome na boca  
rezando contigo  
não temo São Jorge  
vencer-me o inimigo.

### BENÇÃO

Meu São Jorge milagroso  
grande santo protetor  
que lutaste com o tihoso  
pela graça do senhor.

No seu cavalo valente  
levando a lança na mão  
São Jorge foi num repente  
que dominou o dragão.

São Jorge sendo um soldado  
lutou em favor da cruz  
pelo sangue derramado  
do nosso pai que é Jesus.

São Jorge hoje está no céu  
tem na lua seu altar  
coberto com branco véo  
quando é noite de luar.

São Jorge nos dê seu manto  
nos olhe por vosso bem  
São Jorge querido Santo  
para sempre e sempre  
Amen!

(MENEZES, 1966, p. 47-50).

Em todos os poemas contidos no livro *Batuque*, verifica-se, no título, que as palavras que fazem alusão ao ato da manifestação da crença estão grafadas em letras maiúsculas, como forma de identificação do ato; ou efeito de louvar. A primeira estrofe contextualiza a figura simbolizada em um santo: São Jorge; um príncipe que viveu na Capadócia, Turquia. No poema, observa-se a determinação temporal, quando se tem a referência ao ano de 303, definido como o *tempo de Deocleciano*. Mesmo se tratando de um poema, há, nesse texto, uma apresentação estrutural, tal como de uma narrativa.

Vejamos de maneira exemplificada.

Personagens são citados: o Cavaleiro Jorge, o dragão e Jesus. O tempo é marcado por características cronológicas, identificado a partir do ano mencionado, mas, também, faz-se notar pela construção sintática que evoca a conjugação verbal dos versos que evidenciam o tempo passado. Devido a este recurso gramatical, as ações são apresentadas de forma concluída, sem outras possibilidades interpretativas. Elas contêm em si o significado de conclusão de uma ideia ou de uma ação descrita na forma poética. O espaço, no qual o leitor é remetido, a partir do preâmbulo apresentado no parágrafo narrativo que antecede as estrofes, a princípio, é a Capadócia. Na sequência poética, o leitor é inserido num contexto descritivo, que denota a apresentação de São Jorge e o que ele pode representar para um devoto, dependendo de sua crença religiosa. O eu lírico no poema pode ser considerado, também, onisciente, pois, percebemos o uso da terceira pessoa, que, naturalmente, é empregado no sentido de contar os fatos que seguem.

Ainda sobre o parágrafo que introduz o poema, percebemos que a forma do texto empregada é a prosa. Ela apresenta explicações, por exemplo, sobre a vida do príncipe, que morreu martirizado. Outras informações são adicionadas, dessa vez, mais vinculadas aos aspectos da religião, a princípio da cristã, pois, se tem a notícia que igreja católica festeja o santo no dia 23 de abril. E, imediatamente após os acréscimos sobre o pertencimento cristão, a apresentação de São Jorge é feita sob a designação que ele recebe na corrente dos Xangôs, na qual, ele é definido pelo poeta como o grande Ogum.

Quanto a representatividade simbólica contida no texto, elevamos o léxico que denota a religiosidade. Observa-se o sentido de crença nas seguintes palavras: devotos, o uso dos verbos louvar e rezar, ladainhas e cânticos, sem obliterar a citação que faz referência à presença de música de atabaques, instrumentos de uso comum nos rituais e nas religiões de origem africana.

Na primeira estrofe, apresenta-se como se fosse a introdução de um louvor o seguinte enunciado “Êste poema tem sido cantado por ocasião dessas celebrações em muitas ladainhas”, no qual, nota-se que ele fora também utilizado nas práticas religiosas em outros contextos, ou seja, este poema deriva de uma manifestação mística que envolve a devoção, pessoas e fé.

Nesse sentido, entendemos que a poesia serve também de instrumento de comunicação entre os sujeitos. Não se sabe se o poeta, por sua vez, cria um lirismo que é tomado pelos outros, e, neste caso, a poesia de Menezes serve às manifestações culturais e religiosas, ou se o poeta, ao integrar

este cenário culturalmente estabelecido, vê-se como parte dele. E, por esse motivo, o autor julga conveniente incorporá-lo ao seu texto.

Independente de qual seja a questão, o próprio texto é um registro desta manifestação que antes de ser religiosa é inserida pela cultura de um povo, e torna-se artística devido ao processo de sensibilização que é o da criação poética. A alteridade constitui-se junto a poética para organizar os elementos em uma composição de caráter místico, histórico e social, pois, o poema coloca em questão aspectos verossimilhantes, recurso característico da escrita moderna.

Bosi (2010) explica que a poesia do mito e do sonho está rente à pura privatividade, mas, pelo discurso articulado, a sua poética deve torna-se pública, universal. Uma coisa é viver subterraneamente a memória dos próprios afetos e configurá-la em imagem, som, ritmo; outra é comunicar a razão da privacidade [...]. Seja como for, os seus grandes mitos funcionais *Sangue, Raça, Terra* não coincidem concretamente com as imagens que os poetas evocam para se refugiar da opressão. E mesmo que coincidam na superfície das letras, não convergem para aquele sentido vivo e encantador que as figuras da infância ou da tradição popular assumem no contexto do poema (BOSI, 2010, p. 176).

Após o parágrafo em prosa que funciona como uma espécie de introdução, percebemos que as palavras grafadas em letras maiúsculas: LOUVAÇÃO, CANTO e BENÇÃO, em termos pragmáticos, estão inscritas no texto no sentido de criar uma linha de expressão que funciona no *corpus* escrito como uma voz que projeta um grito, um clamor. O uso da voz em um tom mais alto do que o comum, por esse motivo, as palavras para melhor representar a entonação, apresentam-se em maiúsculas. A expressão figura no início de cada parte que segue, elas são três, como um anúncio ressignificando a prática religiosa na poesia.

Em LOUVAÇÃO é marcante o uso do verbo no pretérito perfeito. O ritmo do poema, quando ele é lido em voz alta, sonoramente faz lembrar outro texto bem conhecido e que é considerado um dos poemas românticos brasileiros mais importantes *I Juca Pirama* de José de Alencar. Ambos apresentam uma saga e ilustram a figura heroica de um homem guerreiro, que é exaltado pelos seus feitos e coragem. No primeiro, em Alencar, tem-se os guerreiros da tribo tupi, no segundo, o Cavaleiro Jorge. A guerra é simbolizada pelos instrumentos da lança e da espada. Eles reforçam a construção da imagem de mártir do príncipe da Capadócia, na Turquia.

No CANTO, inicia-se com a ilustração do homem valente e seus feitos de guerra. O cavalo registra no poema a dignidade, as origens na realeza. O dragão, figura mítica recorrente nas narrativas da idade média, é o grande antagonista do cavaleiro. O animal fabuloso representa o mal, o inimigo do gênero humano, o demônio que é vencido pela ilustre figura do Cavaleiro Jorge, homem valente que o torna submisso.

O uso da primeira pessoa em discurso lírico, contida no verso “Meu príncipe lindo”, mostra que a voz expressa reconhecimento por meio da alteridade poética, no uso do termo possessivo. O personagem referenciado é um defensor da fé, por acreditar na vitória, e, também, por enfrentar a morte. Metaforicamente, no trecho, é explicitado que o guerreiro não fugiu da batalha, e, sem medo, encontrou-a “de pé”.

Na estrofe seguinte, o dragão que representa um símbolo do mal, é vencido pelo príncipe após uma batalha. Ele o venceu, pois, lutou com as armas e a fé. Nesta parte do poema, tem-se a ressignificação da figura do herói. Esta imagem que se mistura à do santo torna-se real a partir do apontamento que é dado na criação de um duplo: o príncipe e o guerreiro valente.

Adiante, a descrição se delinea a partir dos elementos que mostram a vestimenta bélica, formada por um léxico termos referenciais: capacete de prata, couraça, arma. O princípio do sagrado é usado para defender a honra. O instrumento que mata o dragão, a lança, é brilhante. Atribuindo à descrição uma fonte mágica para a vitória. Ao final da estrofe seguinte, há uma reflexão que mostra ao leitor que o eu lírico se apresenta de maneira onisciente. Podemos ler nos versos “meu corpo é fechado/ quem vem me ferir?”.

A última parte do CANTO mostra uma relação entre poema e crença. Designa-se que não há temor, se há fé. A alteridade é evidente pela enunciação do poeta, pois, na lírica encontramos a informação que no ato de rezar, todas as dificuldades e inimigos podem ser vencidos.

Ao final do poema, onde podemos ler a BENÇÃO, é notório o uso da religiosidade para a composição poética de Bruno de Menezes. A lírica traz um vocativo, de uso direto, que clama pelo São Jorge milagroso, o grande santo protetor. A guerra que torna o príncipe da Capadócia figura ilustre é lembrada no verso que afirma a luta contra o “tinhoso”. Novamente o bem contra o mal é usado como símbolo.

Na segunda estrofe, tem-se o instrumento que dominou o dragão: a lança. E a informação de que São Jorge, sendo um soldado, lutou em favor do cristianismo. Nesse ponto, há uma coincidência entre as práticas religiosas, pois, fica registrado que em ambas Jesus é figura do sagrado.

Ao final do poema, simbolicamente, é descrita a passagem de São Jorge para o outro mundo. E as designações celestiais, tais como, céu, lua, a cor branca, representam esta passagem para a mundo dos mortos. Há, então, uma mudança na estrutura lírica que apresentou personagem herói, vivo, mas que, ao fim do poema, está morto. Acrescentamos que é uma espécie de rogo, aclamação, como podemos ler nos versos “São Jorge nos dê seu manto/ nos olhe por vosso bem”. Enfim, o príncipe torna-se santo.

## II Misticismo, poesia e feitiço

O segundo poema, escolhido para a análise neste artigo, consta na edição de 1966 de *Batuque*. Assim como o primeiro, o texto apresenta, em sua composição, marcas de religiosidade e, na construção poética, evidências da escrita da alteridade na criação de um personagem. Trata-se de um homem, mestre Desidério, um feiticeiro enamorado por uma mulata. Para conquistá-la, ele se vale de investidas místicas, rezas e rituais.

Assim, destacamos que o poema, em caracteres literários, faz alusão ao livro da capa preta chamado *São Cipriano: rezas, orações e esconjuros*, no qual constam orações que foram, por muito tempo, ocultas pela igreja católica. O motivo é que os textos contidos no livro foram considerados orações não auspiciosas, principalmente, devido àquelas dedicadas ao esconjuro e a invocação de entidades que representam o mal, as forças ocultas, que foram extraídas do manuscrito de São Cipriano.

O poema de Bruno de Menezes apresenta, nesse sentido, intertextualidade com a primeira reza do livro, intitulada *Oração da cabra preta milagrosa*. Assim, apresentamos a oração para que se possa observar em quais aspectos ela se assemelha ao poema:

Cabra Preta milagrosa, que pelo monte subiu, trouxe-me Fulano, que de minha mão sumiu. Fulano, assim como o galo canta, o burro rincha, o sino toca e a cabra berra, assim tu hás de andar atrás de mim. Assim como Caifás, Satanás, Ferrabrás e o Maioral do Inferno, que fazem todos dominar, fazei Fulano se dominar, para me trazer cordeiro, preso debaixo do meu pé esquerdo. Fulano, dinheiro na tina e na minha mão não há de faltar; com sede, tu, nem eu, não haveremos de acabar; de tiro e faca, nem tu, nem eu, não há de nos pegar; meus inimigos não hão de me enxergar.

A luta vencerei, com os poderes da Cabra Preta milagrosa. Fulano, com dois eu te vejo, com três eu te prendo, com Caifás, Satanás, Ferrabrás. (REZE-SE ESTA ORAÇÃO COM UMA VELA ACESA E UMA FACA DE PONTA) (LAPLACE, 2014, p.05).

Agora, a leitura do poema meneziano;

#### ORAÇÃO da Cabra Preta

No silêncio fatigado da rua de arrebalde,  
como uma sombra mastigando obí,  
mestre Desidério  
para no meio do caminho.

Noite de sexta-feira soturna avançando.  
Mestre Desidério  
inquieto absorto  
à escuta do primeiro canto de galo

Seu desejo é se embrulhar com a mulata indiferente  
que não sabe se êle tem caruãna e mocó.

Mestre Desidério vai cruzar o rastro dela  
porque viu a garupa carnuda  
o corpo talhado  
a trunfa cheirosa  
da mulata orgulhosa que não gosta de ninguém.

Hora da meia noite.  
O galo solfeja no frio do poleiro.  
É aquele o caminho por onde a mulata passa  
quando volta tarde de cesta no braço  
da cozinha dos patrões.

Mestre Desidério cheio de fé e confiança  
começa a rezar no rastro da criatura:

“Minha Santa Catarina  
Vou embaixo daquele enforcado  
Vou tirar um pedaço de corda  
Pra prender a cabra preta  
Vou tirar três litros de leite  
Pra fazer três queijos  
Pra dividir em quatro pedaços  
- Um pedaço para Caifaz  
Um pedaço pra Satanaz  
Um pedaço para Ferrabraz  
Um pedaço pra Sua infância  
(Sua infância é a mulata).  
Turumbamba<sup>2</sup> no campo

---

<sup>2</sup> Situação na qual várias pessoas discutem e/ou batem-se corpo a corpo; rolo, pega para capar, tempo-quente.



Trinco fecha trinco abre  
Cachorro preto ladra  
Gato preto mia  
Pato preto aparece  
Cobra preta anda  
Galo preto já cantou  
- Assim como trinco fecha  
E trinco abre  
Quero que o coração  
Dessa desgraçada (é a mulata)  
Não tenha mais sossego  
Enquanto ela não for minha  
Que ela fique cheia de coceira  
Pra não gozar nem ser feliz  
Com outro homem que não seja eu”.

Com fé e “atuado” mestre Desidério  
chama por três vezes Ave-Maria  
Santa Bárbara São Longuinho  
São Cosme São Damião.

Depois vai embora fumando liamba.

No silêncio fatigado da rua de arrebalde,  
três sextas-feiras seguidas no mês,  
a sombra mastigando obí  
à hora da meia-noite,  
continua a cruzar o rastro da mulher  
no meio do caminho por onde ela passa.

... E agora quando ela volta da cozinha dos ricos  
mestre Desidério fumando descansado,  
está à espera do quentinho dela  
como se fosse sua companheira  
para ambos gozarem o fastio do amor...

(MENEZES, 1966, p.51-54).

Em *Oração da cabra preta*, a lírica se compõe a partir das ações de conquista de um personagem misterioso, chamado *mestre Desidério*. Ele pratica feitiço de oração para seduzir uma mulher aparentemente desinteressada por ele. O poema, na segunda parte, é livremente adaptado da oração de São Cipriano. Para este estudo, encontramos o texto de Urbain Laplace publicado em 2014, com as orações do livro católico.

No início do poema, pode-se ler a apresentação de mestre Desidério que se encontra na rua de Arrebalde, o espaço é descrito como um lugar silencioso. A forma do corpo humano de mestre Desidério é comparada a uma sombra. No texto, tem-se a ação descrita pelo homem que mastiga *obí*, que é um fruto de origem africana de uso imprescindível nos rituais de Candomblé, o qual, sem

ele, nenhuma obrigação é feita. Assim, compreendemos que, no momento em que o texto inicia, mestre Desidério já demonstra desejo pela mulher que ele apenas viu passando na rua. Na descrição, pode-se perceber que ele não a conhece, como podemos comprovar com o verso “Seu desejo é se embrulhar com a mulata indiferente/ Que não sabe se ele tem caruanã e mocó”.

O poema começa com uma narração descritiva. Mesmo se tratando de um texto poético, as marcas que evidenciam os fatos que são contados podem ser lidas como uma cena. Percebe-se que o interesse do homem pela mulher que passa vai além do desejo amoroso. E se constitui de uma sensação carnal, que é confirmada pelas alusões feitas à forma física feminina. Eis os versos que ilustram essa informação “Porque viu a garupa carnuda/ O corpo talhado/A trunfa cheirosa”. O desejo de mestre Desidério é de cruzar o caminho da mulata que não gosta de ninguém.

Após a aparição da mulher negra, provavelmente, cozinheira ou empregada em serviços domésticos, desencadeia-se uma sequência de versos que mostram um ritual que será seguido. O tempo, característica da estrutura narrativa, é descrito de forma evidente no poema: em horas da meia noite, momento em que a mulata volta do trabalho, certamente, da cozinha dos patrões. Mestre Desidério, ao vê-la, segue seu rastro e reza a oração da cabra preta para enfeitiçá-la de amor:

Minha Santa Catarina  
Vou embaixo daquele enforcado  
Vou tirar um pedaço de corda  
Pra prender a cabra preta  
Vou tirar três litros de leite  
Pra fazer três queijos  
Pra dividir em quatro pedaços  
- Um pedaço para Caifaz  
Um pedaço pra Satanaz  
Um pedaço para Ferrabraz  
Um pedaço pra sua infância  
(Sua infância é a mulata).  
Turumbamba no campo  
Trinco fecha trinco abre  
Cachorro preto ladra  
Gato preto mia  
Pato preto aparece  
Cobra preta anda  
Galo preto já cantou  
- Assim como trinco fecha  
E trinco abre  
Quero que o coração  
Dessa desgraçada (é a mulata)  
Não tenha mais sossego  
Enquanto ela não for minha

Que ela fique cheia de coceira  
Pra não gozar nem ser feliz  
Com outro homem que não seja eu

(MENEZES, 1966, p.53).

De fato, nesse trecho do poema, a intertextualidade com a oração de São Cipriano é evidente. A sonoridade composta pela disposição das palavras no verso faz com que o leitor compreenda o poema como se realmente ele pudesse ouvir ou ter a sensação de presenciar uma reza. Se compararmos os dois textos, a oração e o poema feito a partir da primeira, observamos que pragmatismo e as instruções que são dadas são recorrentes em ambos. No segundo, outros elementos não figuram como a vela acesa e a faca de ponta, apenas a voz de mestre Desidério consta a realização da reza. O único elemento que remete ao ritual religioso é o ato de mastigar a fruta obí.

Na última parte do poema, como recurso de escrita moderna, o poeta cria nos versos uma forma específica, com a métrica indefinida, organizada em versos brancos, sem rima, que narram a conclusão do feitiço. Após a oração, o leitor tem a informação que mestre Desidério está “atuado”, ou seja, está incorporado e clama, em oração, por três santos: São Longuinho, São Cosme e São Damião, e sai fumando liamba<sup>3</sup>. O ritual realizado pelo personagem para conquistar a mulher desejada se repete por três sextas feiras, ou seja, no texto há consecutividade na ação que culmina no enlace do casal. Ao final da leitura, compreende-se que mestre Desidério concretizou o objetivo que era conquistar a mulata, pois, ele, à noite, espera pela companhia “no quentinho dela”.

## Conclusão

Bhabha (2007) afirma que o estudo da literatura mundial poderia ser o estudo do modo pelo qual as culturas se reconhecem através de suas projeções de alteridade. Ou seja, é preciso tomar como referência um ponto de manifestação cultural, seja a expressão artística de modo geral, tal como a música, a literatura, ou mesmo outros elementos que favorecem a aproximação das pessoas, como a culinária, o artesanato, os elementos que permitem ao indivíduo compartilhar suas vivências e particularidades.

A expressão cultural dá-se, ainda, por meio do uso da língua. As traduções, sejam elas linguísticas ou culturais, são projeções de alteridade. O experimento da criação literária, a partir da

---

<sup>3</sup> Maconha, cannabis sativa.

poética, por exemplo, pode desvelar sentidos, mostrar pontos essenciais da manifestação intelectual e social de um povo, em determinada época.

Se a literatura é este meio de compartilhamento cultural que transcende o tempo e o espaço, uma vez que o fato de um livro ser publicado em determinado lugar e período, não significa dizer que esta literatura esteja presa a uma inscrição temporal, muito pelo contrário, a literatura torna-se um registro de algo que ficou substanciado pelo tempo graças aos seus criadores. E os autores, a partir de um movimento de integração que envolve a língua e outros processos de criação, inclusive, a poética, podem conspirar para que a obra esteja para além de um objeto estético, e torne-se, também, uma forma.

Nesse sentido, a criação literária tem função diversa, pois, não deixa de se construir em meio a signos, símbolos e expressões objetivas que jamais serão totalmente encontradas pelo leitor no ato de descobrir o texto. Tão pouco, essa tarefa será cumprida pela crítica, que não deixa de ser também uma outra qualidade de “leitor”.

Resta para a teoria crítica, atualmente no Brasil, fazer notar que, para além das obras já estabelecidas pelos anos e as publicações recorrentes, existem outros autores que produziram de forma quantitativamente relevante e com qualidade, assim como àqueles que estão, de certa forma, no cânone do Modernismo brasileiro. Vemos assim a tarefa do crítico como um movimento contrário, uma alteridade que diante das instituições políticas, intelectuais e sociais que insistem em organizar todas as opiniões como se elas fossem restritas a “um” local. O papel atual da literatura não está em cumprir somente a escrita nesta ou naquela língua, mas, cada vez mais, ela existe como forma de expressão cultural, de resistência, desenhando, assim, a identidade de um povo.

A literatura serve como fonte de todas as formas de compartilhamento, na qual a alteridade pode ser uma condição discursiva. Nesse sentido, o sujeito, na sua individualidade, é também leitor de seu próprio mundo e de outras épocas, que, talvez, ele nem tenha vivido, mas que, por meio da criação literária, ele se permitiu o conhecimento.

A escrita compõe o discurso que pode ser expresso, por exemplo, na poesia que trata da religiosidade sob vários aspectos, e cada um deles tem um senso representativo. O simbólico, o sacro, o profano se misturam. A resultante está contida na expressão poética, que se edifica no lirismo derivado

da experiência humana variante. A perspectiva pode ser subversiva, imoral ou metafórica, mas isso não importa. O que permanece deve ser transcendido, a obra. A alteridade é o recurso.

### Referências

BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. 4ª reimpressão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. 8ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

MENEZES, B. *Batuque: Poemas*. 5ª Ed. Belém-Pará: Família Bruno de Menezes, 1966.

URBAIN, L. *São Cipriano: rezas, orações e esconjuros extraídos de seu manuscrito original*. São Paulo: Editora Luzeiro limitada, 2014. Disponível em << <https://pt.scribd.com/document/212618880/Urbain-Laplace-Sao-Cipriano-O-Legitimo-Capa-Preta-Rezas-Oracoes-E-Esconjuros-Extraidos-De-Seu-Manuscrito-Original> >> Acesso em 10 dez. 2017.

## DE LA CAPPADOCE A LA SORCELLERIE : ALTERITE, POETIQUE ET RELIGIOSITE DANS *BATUQUE*

**Résumé:** l'article se compose a partir des études prises dans la thèse de doctorat *Traduction culturelle, intersemiotique et négritude dans les poèmes de Bruno de Menezes et Léopold Sédar Senghor: modernisme dans l'oeuvre Batuque et Éthiopiennes*. L'approche critique est fondée sur les aspects de l'altérité, poétique, puis, religiosité, employés dans les créations littéraires *Louvação do Cavaleiro Jorge* et *Oração da cabra preta*, tous les deux poèmes du livre *Batuque* de Bruno de Menezes ce qu'a été publié, par la première fois, en 1931. On a choisi, cependant, pour cet étude, les poèmes qui comptent dans l'édition spéciale celle qu'a été publié à Belém au Pará, en 1966. Dans cette oeuvre, on trouve l'altérité poétique exemplaire dans la production de Menezes avec les caracteres fondamentaux de la composition moderne faite dans la littérature amazonienne, au début du siècle dernier. Ainsi, l'article argumente sur la religiosité, puis le mysticisme avec les théories de la littérature, des études culturelles et anthropologiques, pour les compléter.

**Mots-clés:** Modernisme; Amazonie; Négritude.

## TOPOFOBIA: A REPRESENTAÇÃO DOS ESPAÇOS OPRESSIVOS EM *AMADA*, DE TONI MORRISON

Wellington Neves Vieira\*

Roberto Henrique Seidel\*\*

*Recebido em 04/07/2018; aceito em 09/10/2018.*

**Resumo:** O objetivo desta pesquisa é identificar as representações dos espaços opressivos na obra *Amada*, de Toni Morrison, a partir de uma percepção sobre o espaço, demonstra a relação dos espaços ocupados pelos personagens negros, na transmissão de sentimentos de topofobia. A metodologia empregada é de caráter teórico, qualitativo-descritivo. Na intenção de esquematizar a pesquisa literária por meio de análises explicativas, descritivas e exploratórias, adentra-se o campo da Geografia Humanista como base de sustentação do estudo. Discute-se a Geografia Humanista do ponto de vista espacial. Por fim, averigua-se a relação dos personagens com os espaços opressivos. Constatou-se ao final da pesquisa que as análises dos espaços que foram feitas no romance “Amada” transmitem a revitalização de um passado à procura de dar voz a uma nova realidade histórica, o que poderá ser compreendido como a constituição de um espaço para uma “alteridade” que desafia e resiste ao discurso dominante.

**Palavras-chave:** Geografia humanista; Alteridade; Literatura afro-americana.

### Introdução

De caráter interdisciplinar esta pesquisa traz uma reflexão para realidade dos negros norte-americanos situados no romance *Amada* de Toni Morrison e uma possibilidade de revisão da percepção das ações do ser humano consigo mesmo e com o espaço vivido. Partindo do bom senso de que a literatura pode ser um forte veículo para as conquistas de espaços discursivos, o objetivo desta pesquisa é identificar as representações dos espaços opressivos na obra *Amada* de Toni Morrison, a partir de uma percepção sobre o espaço, demonstrando o envolvimento dos espaços ocupados pelos personagens negros, na transmissão de sentimentos de topofobia.

A metodologia empregada é de caráter teórico, qualitativo-descritivo. Na intenção de esquematizar a pesquisa literária através de análises explicativas, descritivas e exploratórias, o presente estudo motiva questões como segue: seria- a geografia humanista uma abordagem que abre

---

\* Professor da Faculdade Sete de Setembro-FASETTE e da secretaria de Educação do Estado de Alagoas.

\*\* Professor Adjunto da Universidade do Estado da Bahia- UNEB.

caminhos para examinar como o espaço tem sido usada por Toni Morrison para discutir questões de opressões raciais e de gêneros em diversos contextos culturais, críticos e disciplinares?

Nesse contexto, parece que a obra morrisoniana entra com um corpus muito importante, vez que a autora mostra, minuciosamente, a mulher, o homem e a luta, ou seja, o espaço e toda sua complexidade mediados pelas problemáticas de gênero, raça e história. Narra-se, em *Amada*, a história de fuga da escrava Sethe e suas atitudes conflitantes para com o espaço, como resultado da violência que vivencia enquanto escravizada no Sul do país.

Nesse sentido, busca-se, no primeiro tópico, conceitos da Geografia Humanista para compreender os sentimentos de topofobia dados aos espaços físicos sobre a relação humana, cuja finalidade é fazer entender as várias simbologias sociais e étnicas representadas na obra *Amada* de Toni Morrison. No segundo tópico, parte-se para conhecer a obra e seus personagens. No terceiro e último tópico, analisa-se a relação dos personagens com os espaços opressivos do romance em questão, que envolve o conceito de topofobia.

Ao relacionar a teoria da Geografia Humanista à narrativa afro-americana, este estudo pretende contribuir para os estudos morrisonianos, porque propõe uma nova visão para abordagem da obra *Amada*, crítica já afadigada por inúmeras análises literárias, e ao mesmo tempo por trazer uma reflexão para a percepção do espaço, bem como as ações do ser humano consigo mesmo.

## **1 Percepção do espaço**

A análise do espaço sobre a relação humana torna-se cada vez mais importante nos estudos literários, pois a literatura representa estilos e modos de produções de vida de determinadas comunidades, assim são apresentados os espaços e os lugares característicos de cada povo, que, por sua vez, exprimi suas peculiaridades culturais. Estas são vivenciadas nesse espaço e este pode despertar, para determinados indivíduos, diferentes sentimentos, o que, inevitavelmente, ocorre em *Amada*. Para compreender o desenvolvimento de sentimento no espaço, o teórico Milton Santos (2006, p. 39) na obra *A natureza do espaço* compreende o espaço como “conjunto indissociável, solidário e também contraditório, de sistemas de objetos e sistemas de ações, não considerados isoladamente”.

Percebe-se, nessa ótica, que o senso de espaço mencionado pelo teórico é talvez o conceito mais geral do espaço que abriga seres vivos e sua complexa relação com os elementos que estão ao

redor, bem como o relacionamento entre as pessoas e suas configurações espaciais, cujas ações conjuntas constituem a relação homem-espaço, a identidade local, o sentimento de pertencimento de amor ao espaço, mas pode também revelar aversão a esse espaço, que representa os aspectos da autoidentidade que envolve o ser humano no espaço no qual está inserido “num processo de apropriação ou desapropriação que se acentua e torna-se cada vez mais um processo social e geral” (MORAES; COSTA 1999, p. 87). Isso implica a constituição dos significados sociais e pessoais referentes ao espaço.

Contudo, é preciso frisar que essa dinamicidade significativa do espaço é caracterizada por cada indivíduo que constitui os próprios sentimentos e percepções do espaço por meio das relações sociais que o qualifica e o singulariza. Esse “processo espacial tem uma dimensão aparente, visível [...] marcada pela heterogeneidade dos lugares” (CARLOS, 2001, p. 65). É de notar que as ações dos seres humanos em relação à vida nos espaços refletem, necessariamente, variações comportamentais individuais marcadas pelo entrosamento da vida em sociedade. Ainda Carlos (2001, p. 65) argumenta que:

Todavia, o processo de reprodução espacial se articula ao plano da reprodução da vida, o que significa levar em consideração o ponto de vista do habitante, para quem o espaço se reproduz enquanto lugar onde se desenrola a vida em todas suas dimensões – o habitar e tudo que ele implica e/ou revela.

Como se pode perceber, o nódulo explicativo central a respeito das reproduções do espaço é sustentado nas redes de produção social que envolvem a vivência humana de forma peculiar, abrangendo afetos próprios que conectam amplas percepções do lugar. Visto que o espaço se representa como lugar por meio desse mecanismo, é preciso salientar que existem diferenças entre espaços e lugares. Para Yi-Fu Tuan: “As ideias de espaço e lugar não podem ser definidas uma sem a outra” (1983, p. 6). É perceptível que um está contido no outro, sendo que o melhor entendimento para essa fusão se centra na compreensão de que o espaço abrange uma dimensão maior e, dentro dessa extensão, encontra-se outra menor, que pode ser denominada como lugar. É sabido que tanto o espaço como o lugar se apresentam de modo diferenciado

Sobre essa caracterização, Tuan (1983, p. 6) argumenta que:

Na experiência, o significado de espaço frequentemente se funde com o de lugar. O espaço é mais abstrato do que o lugar. O que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor. [...] A partir da segurança e estabilidade do lugar estamos cientes da amplitude, da liberdade e da ameaça do espaço, e vice-versa. Além disso, se pensamos no espaço



como algo que permite movimento, então lugar é pausa; cada pausa no movimento torna possível que localização se transforme em lugar.

Nessa vertente de raciocínio, observa-se, então, que o espaço existe num plano subjetivo e simbólico que o caracteriza como abstrato; já o lugar é construído à medida que o homem nas relações sociais desenvolve o sentimento de apropriação. Ainda se percebe que a liberdade só é alcançada a partir da segurança que o indivíduo tem do lugar ou suposto benefício que o espaço pode oferecer. De todo modo, é preciso salientar que esse espaço só se manifesta como lugar a partir da percepção de cada sujeito que nele se movimenta, tornando possível seu surgimento.

Ainda nessa complexa rede de diferenciações entre o espaço e o lugar, constata-se que o espaço sempre permanecerá vivo, enquanto o lugar poderá ser destruído, reconstruído sob outra forma ou talvez nunca encontrado. Como exemplificam alguns versos do poeta inglês John Clare intitulado “Natal” e citado por Raymond Williams no livro *O campo e a cidade: na história e na literatura* (2011, p. 235), nota-se a ausência do lugar e a presença subjetiva do espaço expressa no poema:

Terra natal que cada vez mais amo! [...]  
E tudo aquilo que pertence a ela –  
Um velho mourão, ou pedra singela,  
Verde de limo – me faz desejar  
Que tudo fique sempre onde está;  
E dói-me ver que as coisas mais queridas  
De seu lugar já foram removidas  
Tudo isso não é mais; e, como o meu,  
O teu orgulho de viver morreu<sup>1</sup>

Em primeira instância, averigua-se o saudosismo do eu poético com relação à terra natal, de um lado, e a boa lembrança e o desejo do lugar permanecer como antes, do outro lado, bem como a angústia de saber que o lugar não mais existe, pois foi destruído pela industrialização inglesa. Assim, pode-se afirmar que o espaço ainda existe, ele é representado no poema e, portanto, é atemporal; já o lugar, caracterizado pelo local, em que o eu-poético manifesta os sentimentos, não existe mais.

Percebe-se, então, que o lugar se transforma e o espaço não: “Lugar é segurança e o espaço liberdade: estamos ligados ao primeiro e desejamos o outro”<sup>2</sup> (TUAN, 1983, p. 3). Como observado, um é o fio condutor do outro, o lugar expressa uma relação mais íntima na qual o sujeito

---

<sup>1</sup> Original: “Dear native spot! Which length of time endears [...] Nay e’en a post, old standard, or stone/ Moss’d o’er by age, and branded as her own/Would in my mind a strong attachment gain,/ A fond desire that they might there remain;/ And all old favourites, fond taste approves,/ Griev’d me at heart to witness their removes. But now, alas! Those scenes exist no more;/ the pride of life with thee, like mine is o’er.”

<sup>2</sup> Não há um consenso de conceitos entre os teóricos a respeito de lugar e espaço, logo, nessa pesquisa segue-se o pensamento de Tuan (1983) devido sua contextualização com a presente investigação.

ali se sente seguro. O espaço abrange o todo guiando o sujeito na libertação dos sentimentos para a constituição dos lugares. Conforme Edward Helph (1979, p. 17-8):

Os lugares que conhecemos e gostamos são todos lugares únicos e suas particularidades são determinadas por suas paisagens e espaços individuais e por nosso cuidado e responsabilidade, ou ainda, pelo nosso desgosto, por eles. Se conhecemos lugares com afeição profunda e genealógica, ou como pontos de parada numa passagem através do mundo, eles são colocados à parte porque significam algo para nós e são os centros a partir dos quais olhamos, metaforicamente pelo menos, através dos espaços e para as paisagens.

O espaço é uma característica relevante no romance *Amada*, a escritora Toni Morrison conduz para uma apreciação alegórica do que esses espaços significam para as personagens, numa complexa rede de simbologias que evocam amor, ódio, tristeza, medo, mas também segurança ao lugar. Morrison revela em *Amada* uma inegável realidade afro-americana, por isso o espaço em sua obra está relacionado aos modos de reprodução da vida das personagens, que despertam os mais variados sentimentos, como topofilia e topofobia. Esses termos foram empregados por Yi-Fu Tuan na Geografia Humanista, nos livros *Topofilia* (1980) e *Paisagem do medo* (2005), com a finalidade de descrever os sentimentos do indivíduo em relação ao espaço/lugar. Logo, a ecocrítica se apropria desses termos para melhor perceber os sentimentos dos sujeitos para com o espaço de atuação.

Assim, sentir o lugar envolve uma diversidade de emoções e classificações de valores que se pode desenvolver também de modo traumatizante, num sistema denominado por Tuan como topofobia, é compreendido como aversão ao local, “à paisagem do medo” (1980, p. 6). De acordo com Amorim Filho (2000), “a topofobia se constitui em medo ou aversão por alguma paisagem ou lugar”. Como se pode notar, as manifestações de sentimentos ao espaço são expressas de várias formas: se, de um lado, há o espaço da felicidade, do outro, apresenta-se a dor. Será nessas dualidades sentimentais que encontramos no dicionário eletrônico Aurélio (2010) a etimologia desses termos todos eles são palavras gregas: “tópos = lugar, filia se origina de “filos” = amigo, e do verbo “filein” = amar, gostar, beijar”, então é compreendido como Amor a terra. Fóbos = medo”. Para expressar o medo ao lugar. Essas ações são apresentadas de modo subjetivo dependendo das reações de cada indivíduo.

Yi-Fu Tuan (2005, p. 13) menciona que “o medo ao espaço pode estar ligado à fantasia, à historicidade e a lendas que determinados espaços carregam”. Com efeito, essa perspectiva pode ser expressa a partir dos constructos culturais que anunciam formas próprias de crenças, ritos e

fantasias, desse modo, a topofobia poderá ser representada por lugares como cavernas, casas abandonadas, terrenos baldios, estradas escuras, locais onde aconteceram cenas de massacres, etc.

Tendo por base o conceito de topofobia, podem-se compreender as atitudes e comportamentos das personagens da obra *Amada*, de Toni Morrison. O olhar primeiro na narrativa é direcionado para a casa cinzenta e branca, nº 124, situada na Rua Bluestone, inegavelmente uma arquitetura que reifica o passado das personagens levando-as ao aprisionamento.

Nesse ambiente, Sethe e Denver estão aprisionadas em uma memória persistente que se recusa a libertá-las. Era Sweet Home (Doce Lar), ironicamente assim chamado, um lugar que só evocava lembranças dolorosas para aqueles que lá habitaram; nesse lugar, observa-se claramente o sentimento topofóbico.

O romance também faz referências ao espaço figurativo para falar das memórias, emoções e, às vezes, da ideologia. Coração de Paul D, por exemplo, é espacialmente configurada como “uma lata de tabaco alojada em seu peito”, em que suas memórias traumáticas são colocados de modo que “nada neste mundo poderia erguê-la aberta” (MORRISON, 1987, p. 113 *tradução nossa*).

Sethe vê a memória como espaço cheio de tristeza ou lacunas (que ela chama de “espaço vazio” [p. 95, *tradução nossa*]). E, finalmente, o medo do *whitefolk* e o desejo de poder sobre seus escravos são metaforizados como uma selva de sua criação (p. 198-9). Nesse contexto, verifica-se que a representação do lugar na memória das personagens em *Amada* é de caráter topofóbico, transmitido demasiadamente como o local do medo, dor e ódio, devido aos inúmeros massacres a que foram submetidos. Por essa perspectiva, será feita uma análise mais minuciosa no próximo tópico no qual serão averiguados os espaços de opressão focando no sentimento de topofobia.

De um lado, são expressas as funções espaciais metaforicamente empregadas na narrativa, do outro lado, o conhecido espaço, principalmente o lugar, circunscrito e material, que possibilita cartografar os significados sociais e psicológicos presentes nas personagens. Além disso, o interesse maior está na análise do espaço como dimensão para registrar os traumas como subsídio para o desenvolvimento de uma política de resistência racial. É importante também considerar a casa 124 da Bluestone não apenas como um aprisionamento de um passado teimoso, destrutivo, mas como um lugar restrito cujo assombramento tem a ver com o modo como os habitantes negociam com o

espaço vivido, sobre o qual as memórias passadas são ativadas. Para Abreu (2011, p. 28-9), esse mecanismo se dá:

[...] através da recuperação das memórias coletivas que sobraram do passado (elas materializadas no espaço ou em documentos) e da preocupação constante em registrar as memórias coletivas que ainda estão vivas no cotidiano atual da cidade (muitas das quais certamente fadadas ao desaparecimento) que podemos resgatar muito do passado, eternizar o presente, e garantir às gerações futuras um lastro importante para a sua identidade.

Baseado nessa experiência, a personagem Sethe, em *Amada*, está inserida nesse processo. Isso é importante como momento crítico, em que traços da memória coletiva e da identidade negra convergem dentro para um mesmo lugar no espaço. A memória traumática, nesse sentido, é algo que perpetuamente perturba a psique das personagens, torna-se sintomática e visível.

O trauma no lugar em que o negro está inserido é um aspecto importante para o estudo da memória em *Amada*, embora seja preciso frisar que a memória não é objeto deste estudo, mas, sim, faz parte das análises espaciais presentes no romance; ou seja, a lembrança das personagens é ativada e, por meio dela, analisam-se os espaços nos quais as personagens estão inseridas.

As imagens espacialmente capturadas em *Amada* estabelecem uma conexão entre o habitante, espaço e história social, o que será visto mais adiante, no próximo tópico.

Tratou-se até aqui de expor o entendimento a respeito do lugar/espaço, bem como os sentimentos do sujeito para com o lugar situado em determinado tempo-espaço, mencionado por Tuan (1980), como topofobia, breves argumentações foram feitas sobre a obra *Amada* para mostrar que o sentimento, topofobia se faz presente na obra, que serão analisados mais detalhadamente a seguir.

## **2 Conhecendo o romance *Amada***

Em *Amada*, Morrison propõe a árdua problemática da condição dos escravos e seus descendentes e, em especial, da mulher negra nos Estados Unidos retratada no século XIX. As dores da escravidão recém-abolida ainda não estavam completamente extintas, seus vestígios eram explícitos, como a cicatriz em forma de árvore nas costas de Sethe que mostra os sinais da flagelação, quando era açoitada na fazenda em que trabalhava, chamada Sweet Home.

O romance é composto por três longas narrativas em 28 capítulos, abordando os costumes religiosos e culturais, a luta das mulheres negras pela liberdade, mostrando a cruel realidade que viveram após a Guerra Civil norte-americana.

No desenvolvimento da obra, além de detalhar as memórias que atormentam a mãe por ter assassinado a filha, a autora aborda com riqueza de detalhes as opressões sofridas pelas mulheres negras da época, as violências físicas e sexuais a que eram submetidas e as diferenças de classe entre brancos e negros.

## 2.1 Principais personagens

**Sethe** – protagonista do romance, é a incorporação da própria Margareth Garner, foi escrava na Sweet Home e, no tempo presente da história, vive com a filha caçula de 18 anos, Denver, em uma casa completamente assustadora e perturbada, no nº 124 da Bluestone Road.

**Denver** – filha mais nova de Sethe, adora o fantasma, pois acredita que é o espírito da irmã mais velha.

**Baby Suggs** – sogra de Sethe. Também foi escrava em Sweet Home, mas tem a liberdade comprada pelo filho Halle e é levada pelo antigo dono para morar em Cincinnati, Ohio. É muito querida e, junto com outros ex-escravos, pratica louvores a Deus junto à natureza. Morre algum tempo depois da morte da neta **Amada** e da fuga dos outros dois netos.

**Paul D** – escravo fugitivo da Sweet Home. Chega ao nº 124 das Bluestone Road para rever Baby Suggs e Sethe, por quem sempre foi apaixonado. Primeiro, tenta exorcizar o fantasma do bebê da casa, contudo, este retorna em formato de uma jovem de quase 18 anos. Para afastar Paul D da casa e da vida de Sethe, com quem está tentando ser feliz, o fantasma de **Amada** o seduz e, com isso, faz com que ele se sinta culpado e vá embora.

**Amada** – fantasma da filha assassinada por Sethe, que retorna como uma jovem de 18 anos para controlar a casa e dominar Sethe, forçando-a a lembrar o passado que sempre tentou esquecer. Com a volta de Amada, a vida de Sethe começa a correr perigo, pois, para fugir da culpa que carrega por ter matado a filha, passa a fazer todas as vontades do fantasma.

Vale ressaltar que a construção da narrativa da vida das personagens em *Amada* acontece de forma não linear, não tem pontos firmes de espaço e tempo, há a presença de diferentes vozes que

compõem fragmentos de memória, histórias vivenciadas e recontadas algum tempo depois. Constroem-se e reconstróem-se acontecimentos do passado com pontos obscuros e incompreensíveis nos fatos das trajetórias das personagens.

A narrativa de *Amada* é contada no presente por um narrador em terceira pessoa. Quando o narrador intercala os *flashbacks* contados pelas personagens, a narrativa passa a ser em primeira pessoa. Os relatos e as lembranças do passado na fazenda Sweet Home e a violência da escravidão são revelados aos poucos e de forma dolorosa pelas personagens.

Ao analisar a constituição da narrativa, Morrison dá mais ênfase às circunstâncias de opressões, violências sexuais e intercepções do negro no espaço social. Junto desse sofrimento, a escritora envolve também todo o cenário natural do ambiente no qual os afros sobreviviam: “[...] lá estava a Sweet Home rolando, rolando diante de seus olhos, e, embora não houvesse uma única folha naquela fazenda que não lhe desse ganas de gritar” (MORRISON, 1987, p. 14). Como se pode observar, atrelados à aflição, a escritora introduz elementos ambientais, tanto no espaço geográfico como no corpo dos negros, como já citado aqui, tendo como exemplo a árvore nas costas de Sethe. Analisa-se no próximo tópico a dinâmica do espaço topocídio e topofobia.

### **3 Topofobia: a representação dos espaços opressivos em *Amada***

O espaço primeiro apresentado na narrativa é descrito como um local estranho, de acontecimentos inesperados e assustadores. “O 124 era rancoroso. Cheio de um veneno de bebê. As mulheres da casa sabiam e sabiam também as crianças. Durante anos, cada um lidou com o rancor de seu próprio jeito, mas, em 1873, Sethe e sua filha Denver foram suas únicas vítimas” (MORRISON, 2007, p. 17).

Como se pode notar, o espaço que aloja Sethe e sua “família” era cercado de ódio de um bebê, como já visto no tópico anterior, a filha mais velha que Sethe matou para não vê-la ser escrava. A trágica ação ocorreu quando Sethe estava prestes a ser resgatada pelo antigo dono, e agora, no tempo presente da narrativa, o fantasma de sua pequena filha não a deixava em paz apavorando a todos na casa, conseqüentemente, o fantasma consegue expulsar os outros dois filhos homens de Sethe, Howard e Buglar, por meio de eventos aterrorizantes:

[...] assim que o simples olhar no espelho o estilhaçava (foi esse o sinal para Buglar); assim que as marcas de duas mãozinhas apareceram no bolo (esse foi o de Howard). Nenhum dos dois rapazes esperou para ver mais; outro caldeirão de

ervilhas fumegando amontoadas pelo chão; biscoitos esfarelados e espalhados numa linha junto ao batente da porta. Não esperaram nem por um dos períodos de alívio: as semanas, meses mesmo, em que nada acontecia. [...] no pico do inverno, deixaram a avó, Baby Suggs; Sethe, a mãe; e a irmãzinha pequena, Denver, completamente sozinhas na casa cinza e branca da rua Bluestone (MORRISON, 2007, p. 17-8).

É notável a presença do fantasma em todas as extensões da casa, os garotos Howard e Buglar não suportaram mais viver num espaço de inquietações, desencantos e tantos desequilíbrios, está-se diante de uma casa desordenada, sem controle espiritual, em que todas as coisas são retiradas do devido lugar, até mesmo alguns moradores são forçados a deixar o espaço da assustadora 124. Pode-se relacionar também esse fato ao deslocamento dos negros sequestrados do próprio espaço africano por meio de ações violentas e espalhados pela América como areia movediça.

Além do mais, a citação acima mostra o início de uma narrativa complexa de falas e pensamentos desconexos entre as personagens, cabendo ao leitor juntar as peças e montar o quebra-cabeça, para, então, compreender os acontecimentos. As estações do ano têm muito a dizer em cada espaço, pois o inverno é época de tempestades, nevoeiro e fortes chuvas. Para Foster (2010, p. 169), “[...] As estações têm cada uma emoções apropriadas [...] o inverno transmite raiva e ódio”.

O ódio do bebê se faz presente em torno da casa 124 justamente no inverno, período em que os filhos homens de Sethe, Howard e Buglar, resolveram sair de casa. Nesse episódio, relaciona-se o inverno a um momento de conturbações, aflições e dificuldades enfrentadas pela família. Para Foster (2010, p. 171), “o inverno transmite ressentimento e morte”. Nada na escrita feminina de Morrison é colocado por acaso, sempre há uma conexão vinculada nas situações expressas na narrativa, até mesmo na cor cinzenta e branca da casa, as quais revelam tributos de significações, transmitindo dúvidas, invisibilidades e enigmas a ser desvendados no espaço da narrativa.

As interpretações simbólicas são relativizadas, no entanto há possibilidades de interpretações nas cores cinza e a branca que nessa perspectiva revelam, também, a dualidade do mundo real com o espiritual, essa ecoespiritualidade presente na obra é fruto de um passado traumatizante: “A cor cinzenta ou gris, composta, em partes iguais de preto e de branco, designaria, na simbologia cristã, a ressurreição dos mortos” (PORTAL apud CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 248).

Nessa perspectiva, compreende-se que não é por acaso que a 124 ganha a cor cinza e branca, a casa é uma espécie de portal entre o espaço físico e espiritual por meio do qual o espírito de Amada

tenta reativar os dois mundos com atitudes desagradáveis, em que a paz dificilmente reina naquele lar. Essa realidade é demonstrada na narrativa por um:

Inverno em Ohio que era especialmente duro para quem tinha apetite por cor. O céu só provia drama e contar com um horizonte de Cincinnati como alegria principal da vida era mesmo temerário. Então, Sethe e a menina Denver faziam [...] faziam o que a casa permitia. Juntas tratavam uma inútil batalha contra o comportamento daquele lugar; contra penicos virados, tapas no traseiro e rajadas de ar viciado. Porque elas entendiam a fonte da infâmia tão bem quanto conheciam a fonte de luz (MORRISON, 2007, p. 18).

Como se pode notar, a desconcertante situação ainda permanece no inverno, as personagens labutam contra as forças sobrenaturais, e, nessa tentativa de organizar e harmonizar o local de convívio, vive-se em uma zona desconfortável de angústias, inquietações e ansiedades em atingir momentos de paz.

Sethe, a todo custo, tenta encontrar uma solução, um meio para escapar da perseguição do espírito da filha Amada, não obstante, a linha de fuga de Sethe só ocorre com a chegada de Paul D, amigo de Sethe e ex-escravo da Sweet Home, que consegue expulsar o fantasma da casa.

O encontro com Paul D abre caminhos para ativar os espaços que estavam adormecidos em Sethe, lugares que trazem à tona um passado massacrante da escravidão que ainda permanece presente nas memórias das personagens.

Os relatos e as lembranças do passado na fazenda Sweet Home e a violência da escravidão são revelados aos poucos e de forma dolorosa pelas personagens. O espaço da escravidão era mascarado conforme segue a citação:

[...] lá estava a Sweet Home rolando, rolando diante de seus olhos, e, embora não houvesse uma única folha naquela fazenda que não lhe desse ganas de gritar, Sweet Home desenrolava-se diante dela numa beleza desavergonhada. Nunca parecia tão terrível como de fato era, o que fazia Sethe se perguntar se o inferno não seria um lugar bonito também. Fogo e enxofre, sim, mas escondidos em bosques rendilhados. Rapazes pendurados nos sicômoros mais lindos do mundo. Sentia vergonha de lembrar das maravilhosas árvores sussurrantes mais do que os rapazes (MORRISON, 2007, p. 21)

A Sweet Home é a representação da paisagem do medo, ironicamente colocada pela autora como Lar Doce Lar, um espaço que se mostra um simulacro de um lugar belo e, por isso, harmonioso, uma falsa imagem que atormentou muitos negros. As árduas lembranças do local eram



revividas de forma completamente chocante entre as personagens, lembrar fatos passados era viver para o cenário do trauma, que, dificilmente, será apagado de suas mentes.

Portanto, a Sweet Home era vista por todos que passavam por lá como um local massacrante. Ou seja, esse lugar, o qual averiguamos na narrativa, é o espaço da subalternização, aflição, horror, escravidão. Ódio ou topofobia que Sethe expressa a Denver ao falar e descrever a Sweet Home como o espaço da opressão, lugar que impregnou dores nos herdeiros da escravidão:

Lá onde eu estava antes de vir para cá, aquele lugar é de verdade. Não vai sumir nunca. Mesmo que a fazenda inteira – cada árvore, cada haste de grama dela morra. A imagem ainda está lá, e mais, se você for lá – você que nunca esteve lá –, se você for lá e ficar no lugar onde era, vai acontecer tudo de novo; vai estar ali para você, esperando você. Então, Denver, você não pode ir lá nunca. Nunca. Porque mesmo agora que está tudo acabado – acabado e encerrado –, vai estar sempre lá esperando você. Foi por isso que eu tive de tirar todos os meus filhos de lá (MORRISON, 2007, p. 61).

O espaço presente em *Amada* faz um papel bastante específico no decorrer da obra, o ambiente sulista sempre foi conhecido como o lugar da opressão em que os escravos eram aprisionados e nunca libertos. Na obra, fica claro que a moradia se fundia com o local do trabalho e o local do trabalho se fundia com a moradia.

Para Yi-Fu Tuan (2005), o processo de temer o espaço pode estar ligado à historicidade e às lendas que determinados espaços carregam, no caso da Sweet Home, o medo se formula pela amarga condição a que os negros eram submetidos tendo os filhos separados e espancados, filhas e esposas estupradas e violentadas de diversas formas.

Desse modo, o trauma aos espaços da Sweet Home segue uma teia rizomática transmitida de geração a geração. Nessa sintonia, o espaço era dominado por homens brancos cuja potência estava nas armas em punhos. Paul D caracterizava os opressores como:

Homens pequenos, homens grandes também, todos eles eram capazes de quebrar em dois como um graveto se quisessem. Homens que ele sabia que tinham a virilidade era nas armas e nem tinham vergonha de admitir que sem armas até a raposa ria deles. E esses “homens” que faziam até as raposas darem risadas podiam [...] impedir você de ouvir os pombos ou de gostar do luar (MORRISON, 2007, p. 220).

Assim, há um sul dominado por pessoas brancas, proprietárias das fazendas, as quais ditam o modo de como o espaço ao redor deve ser ocupado, explorado, enfim, utilizado para atender às necessidades de caráter financeiro. A floresta, os campos, os pântanos, ou seja, todos os elementos

da natureza foram reservados para os modos de produção capitalista: “Os escravos e seus descendentes viveram como exilados proibidos de desenvolver qualquer relação de livre escolha com a terra e o lugar onde trabalharam e viveram” (WALTER, 2009, p. 117).

Nesses espaços, os escravos trabalhavam dia após dia, considerados, assim, como mercadorias, numa representatividade do poder sobre o corpo e o desejo do outro, que por consequência desperta o sentimento de estraneidade espacial “Homens e mulheres eram deslocados como peças de xadrez” (MORRISON, 2007, p. 43), de forma extremamente desumana num processo sobre o qual:

Cada homem se curvava e esperava. O primeiro pegava a ponta e passava pela argola no ferro de sua perna. Endireitava-se, então, afastava-se um pouco e entregava a ponta da corrente para o prisioneiro seguinte, que fazia a mesma coisa. À medida que a corrente avançava, cada homem se punha no lugar do outro, a fila de homens virada para o outro lado, de frente para as caixas das quais tinham saído. Ninguém falava com o outro. Pelo menos não com palavras. Os olhos tinham de dizer o que havia a dizer: “Me ajude esta manhã; estou mal”; “Eu aguento”; “Homem novo”; “Firme agora, firme” [...] De vez em quando, um homem ajoelhado escolhia um tiro na cabeça como o preço, talvez por levar um pedaço de prepúcio com ele para Jesus (MORRISON, 2007, p. 151).

Como se pode ver, o medo acompanha as vítimas da escravidão, as quais levavam consigo, a cada dia, a incerteza de um dia sem esperança de vida prolongada. Ao mesmo tempo, essa condição torna a narrativa singular pelo modo como a construção da escrita morrisoniana imprime o retrato do ser humano como “dominante” e “dominador”. Por essa ótica, Toni Morrison reconta, literalmente, uma verdade no ambiente dos brancos dominadores, evidenciando o sistema de produção escravista e capitalista da época que bloqueiam o sentimento de pertencimento dos negros norte-americanos ao lugar.

Nesse contexto, Paul D refletia: “Ouvir aqueles pombos em Alfred, Georgia, e não ter nem o direito nem a permissão de fruir daquilo porque naquele lugar a neblina, os pombos, a luz do sol, a terra cor de cobre, a lua – tudo pertencia aos homens que tinham armas” (MORRISON, 2007, p. 220). Compreende-se que Paul D assim como os demais não tinham a permissão de apreciar a natureza que circunda o espaço, a não ser “escolher as menores estrelas do céu para serem suas” (MORRISON, 2007, p. 220).

Nota-se que o negro pouco pertencia ao espaço, todos os elementos lhes eram negados, por essa razão se tornava cada vez mais difícil sentir os verdadeiros prazeres do espaço ao redor: “Desta

alienação resulta a não-inscrição numa história, numa cultura e num lugar vividos e percebidos como não-lugar, não-história e não cultura” (WALTER, 2009, p. 117). É por meio dessa percepção que, nesse momento, evidencia-se, no discurso literário de Morrison, a condição de objeto do negro, uma invisibilidade no espaço estadunidense, trajetórias essas legitimadas pelo reflexo da sociedade “brancocêntrica” (CORREIA, 2010).

Desse modo, não existia outro sentimento em Paul D a não ser aversão a esses espaços. Em torno de todos os comportamentos de Paul D, “uma resposta possível é que de algum modo todos eles se referem à maneira pela qual os seres humanos respondem ao seu ambiente físico – a percepção que dele têm e o valor que nele colocam” (TUAN, 1983, p. 2).

A percepção de Paul D ao local é lamentável, o desenvolvimento de seu sentimento transmite a ausência total de valorização e reconhecimento humano. O mesmo acontece com Sethe em conversa com Paul D, quando relembra do dia em que foi açoitada:

Me seguraram no chão e tiraram meu leite. Foi para isso que entraram lá. [...]. O professor fez um deles abrir minhas costas e, quando a pele cicatrizou, tomou a forma de uma árvore. Ela continua aqui. – Usaram o açoite em você? – E tiraram meu leite. – Surraram você grávida? – E tiraram meu leite! (MORRISON 2007, p. 35).

Dessa forma, percebe-se que a personagem, ao relatar esses acontecimentos para Paul D, mergulha em memórias passadas, descreve a intrincada condição em que viviam as mulheres afro-americanas, esses tipos de violação eram constantes no corpo das mulheres negras, as quais eram tratadas como objetos sem valor. Observa-se que os espaços dos negros nos Estados Unidos em sua ocupação eram comandados pelos homens brancos, os negros não podiam viver em paz em sua residência nem adentrar em determinadas ruas, bares, restaurantes e lojas.

Os espaços opressivos ainda continuam presos na mente de Sethe, pois, ao explicar o que é memorização para a filha Denver, ativa novamente os cenários topofóbicos nos quais:

Algumas coisas se vão. Passam. Outras simplesmente ficam. Eu costumava pensar que era minha lembrança (re-memory). Você sabe. Algumas coisas a gente esquece, outras jamais. Mas não é bem assim. Os lugares continuam ali. Se uma casa é incendiada, ela some; mas o lugar, a imagem dele, permanece, e não só em minha lembrança (re-memory), mas lá fora, no mundo (MORRISON 2007, p. 50).

Observa-se que a paisagem da dor, dos horrores e do medo ainda continua na mente dos herdeiros da escravidão. A citação acima traduz do invisível para o visível as imagens da precária condição do negro que permanece no imaginário social. Ainda compreende-se que o espaço que é

expresso no presente é conhecido como topocídio, que extingue o lugar, e, ao mesmo tempo, é responsável por constituir o espaço topofóbico no passado: quando Sethe relembra o estado de demolição do espaço, este, por sua vez, se apresenta de modo traumatizante.

Expuseram-se, nessa análise literária, os espaços da topofobia descritos na narrativa. Na verdade, são os espaços do medo e da opressão sobre os quais a maior parte das personagens viveu e relembra experiências traumáticas.

Neste estudo, focou-se esse olhar, mais especificamente, nos espaços ocupados e vividos por Sethe e Paul D por ser os únicos sobreviventes no tempo presente da narrativa.

### **Considerações finais**

A teoria da Geografia Humanista de linha tuaniana foi promissora nessa pesquisa para permitir analisar a dinâmica do espaço, tendo sido vistos conceitos e sentimentos dados a esses espaços, às extensões, variações sentimentais, a depender de cada condição do espaço vivido entre os personagens.

Como resultado, as análises dos espaços feitas no romance *Amada* transmitem a revitalização de um passado à procura de dar voz a uma nova realidade histórica, o que poderá ser compreendido como a constituição de um espaço para a “Alteridade” que desafia e resiste ao discurso dominante.

Por meio do processo de rememoração, a personagem Sethe conduz o leitor para uma fase de verificação do espaço de resistência, compreendida como atuações políticas, de modo a atender as necessidades específicas, culturais da comunidade. Esses espaços são discursivos, revolucionários e estabelecem novas visões sociais e regras de comportamento militante. Serve para impulsionar as lutas pela descentralização de poder e elencar uma liberdade de movimentos revolucionários ocupando o espaço de atuação.

É o local das sociedades afetadas pelas classes ascendentes, das inquietações sociais, políticas, econômicas que são consequências do próprio percurso histórico. E esses espaços surgem quando se discute o tipo de sociedade, as injustiças sociais, a tentativa de reconstruir uma sociedade na qual todos possam viver em um espaço social sem preconceitos de cor, raças, religiões e tudo que envolva a exclusão social.

Nota-se por meio deste estudo a relevância desses elementos naturais na geografia norte-americana, como, por exemplo, o envolvimento peculiar do negro com seu espaço de atuação, descrevendo as inúmeras simbologias que rodeia a cultura afro-americana. Assim, sendo, Morrison injeta uma visão de mundo que aborda os aspectos de uma política de resistência racial, de harmonização e globalização por um pensamento de atuação moral, político e ético, cuja principal intenção é fazer sucumbir às forças dominantes.

Desse modo, espera-se que esta pesquisa possa contribuir para os estudos de narrativas afrodescendentes, principalmente para aqueles que se interessam pelas narrativas de autoria feminina negra.

### Referências

ABREU, Maurício. Sobre a memória das cidades. In: CARLOS, Ana Fani Alessandri; SOUZA, Marcelo Lopes de; SPOSITO, Maria Encarnação Beltrão (orgs.). *A produção do espaço urbano: agentes e processos, escalas e desafios*. São Paulo: Contexto, 2011.

AMORIM FILHO, Osvaldo Bueno. Topofilia, topofobia e topocídio em Minas Gerais. In: *Percepção ambiental. A experiência brasileira*. São Paulo: Studio Nobel, 1996.

CARLOS, Ana Fani Alexandri. *Espaço tempo na metrópole: A fragmentação na vida cotidiana*. São Paulo: Contexto, 2001.

CORREIA, Severino do Ramo. *Quilombhoje: um tambor expressando as vozes literárias negras*. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) – Departamento de Letras e Artes. Universidade Federal da Paraíba. Campina Grande, 2010. Disponível em <<http://pos-graduação.Ascom.uepb.edu.br/ppgli/download/dissertações/Dissertações2010/Severino.pdf>> Acesso em 05 jan 2014.

CHEVALIER, Jean; GUEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva/Raul de Sá Barbosa/Angela Melim/Lúcia Melim. Rio de Janeiro; José Olympio, 2006.

FOSTER, Thomas C. *Para ler literatura como um professor*. Trad. Frederico Dentello. São Paulo: Lua de Papel, 2010.

MORAES, Antonio Carlos Robert; COSTA, Wanderley Messias da. *Geografia crítica: a valorização do espaço*. 4ª ed. São Paulo: Hucitec, 1999.

MORRISON, Toni. *Beloved*. São Paulo: Nova Cultura, 1987. Trad. Evelyn Kay Massaro.

\_\_\_\_\_. *Amada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. Trad. José Rubens Siqueira.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. 4ª ed. São Paulo: Edusp, 2006.

TUAN, Yi-Fu. *A paisagem do medo*. Trad. Livia de Oliveira. São Paulo: Edusp, 2005.

\_\_\_\_\_. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Trad. Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1983.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade na história e na literatura*. São Paulo: Schwarz Ltda., 2011.

WALTER, Roland. *Afro-América: diálogos literários na diáspora negra das Américas*. São Paulo: Coleção Letras/Bagaço, 2009.

**TOPOPHOBIA: THE REPRESENTATION OF OPPRESSIVE SPACES IN *BELOVED*,  
BY TONI MORRISON**

**Abstract:** The objective of this research is to identify the representations of space oppressive in the novel *Beloved*, by Toni Morrison from a perception of the space, showing the relationship between the spaces occupied by the black characters, in conveying feelings of topophobia. The methodology is theoretical, qualitative-descriptive. Intending to design the literary research through explanatory, descriptive and exploratory analyzes, the field of Humanistic Geography is used as basis to the study, which discusses Humanistic Geography terms of space and the relationship of Black Americans with these space. It was found at the end of the research that analyzes the spaces that were made in the novel “Beloved”, transmits the revitalization of a past for giving voice to a new historical reality, which may be understood as the creation of a space for an “alterity” that challenges and resists to the dominant discourse.

**Keywords:** Humanistic Geography; Alterity; African American Literature.

## **ARTIGOS VÁRIOS**

## O VÍCIO ARISTOTÉLICO EM A DEMANDA DO SANTO GRAAL

Paulo Roberto Sodré\*

Vanessa Anecchini Schimid\*\*

*Recebido em 03/08/2018; aceito em 09/10/2018.*

**Resumo:** considerando que as ideias sobre ética de Aristóteles foram, por vezes, apropriadas em forma de glosa cristianizada por autores medievais, investiga traços da concepção de vícios e de virtudes, à luz dos ensinamentos do estagirita, na construção do personagem Galvam em *A demanda do Santo Graal*, novela de cavalaria traduzida para o português no século XIII, a partir de um manuscrito francês perdido. O foco da análise sobre Galvam se justifica pelo fato de ser ele um cavaleiro cujo destaque na novela é notório por seus atos de vilania, sem, contudo, abranger todos os conceitos propostos por Aristóteles, em sua *Ética a Nicômaco*. Discute, a partir de alguns episódios da novela, como as ações viciosas do personagem se opõem às proposições aristotélicas de virtude. Tais análises se darão a fim de corroborar os estudos sobre a ideia de que o ato virtuoso ou vicioso compreende a vontade do agente, que, portanto, é livre para deliberar a respeito de suas ações.

**Palavras-chave:** Narrativa medieval portuguesa; Ética aristotélica; Estudo de personagem; Galvam.

*A demanda do Santo Graal* (2005)<sup>1</sup> se insere na intitulada “Matéria de Bretanha”<sup>2</sup>, conjunto de poemas narrativos e novelas que têm em comum o tema das aventuras de Artur e de seus cavaleiros destemidos. É possível, como pensam alguns críticos, que nenhuma outra produção de textos literários tenha sido tão difundida na Idade Média (MEGALE, 1988, p. 1). A novela é uma tradução anônima portuguesa, de cerca de 1245, de um manuscrito francês perdido. Apoiada em aspectos contextuais de origens diversas – como as cruzadas, a cortesia amorosa, a ascensão da cavalaria a partir de Carlos Magno, bem como a voga do neoceltismo com a conquista normanda em 1066 (MONGELLI, 1992, p. 63), a *Demanda* trata da chegada do esperado “sergente de Jesu Christo”, Galaaz, e da busca dos cavaleiros da cortesã Távola Redonda pelo cálice sagrado: o Graal, cuja aparição miraculosa no dia de Pentecostes indica a necessidade de os homens, isto é, os cavaleiros do amor deixarem suas práticas mundanas.

---

\* Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo, Professor Universidade Federal do Espírito Santo – UFES.

\*\* Mestre em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo – UFES.

<sup>1</sup> As notas referentes à *Demanda* indicarão, a partir de agora, apenas a sigla DSG e o número da página.

<sup>2</sup> Cf. o estudo clássico de Manoel Rodrigues Lapa a respeito (1981, p. 239-291).



O sistema cavaleiresco da narrativa, como analisa Heitor Megale, passa a ser motivado não mais por desígnios cortesês da *fin'amors* – ou amor cortês, motivação central dos romances e novelas cavaleirescas –, mas superiores, espirituais (1992, p. 38). A força da cavalaria agora residia no exagero dos seus corajosos, fantásticos e enigmáticos objetivos, e os elementos que estruturam a novela são, desse modo, alegóricos. Buscando produzir efeitos moralizantes, a obra desempenha uma função ineludivelmente pedagógica; assim, como afirma José Carlos Miranda (1996, p. 92), “A cavalaria é tomada integralmente como metáfora da humanidade, constituindo cada cavaleiro um tipo específico de conjunções de vícios e virtudes”.

Ancorando-a em seu contexto medieval, depreendemos da obra uma característica cooptada da realidade que, não raro, serviu como matéria-prima para as novelas de cavalaria: a questão dos vícios e das virtudes, um dos temas mais frequentes na literatura e na filosofia medievais (COSTA, 2001). Partindo dessa afirmação, compreendemos que a configuração do personagem medieval encontra pontos de contato com a realidade, cuja representação não é unívoca, visto que, segundo Roger Chartier (1991, p. 183), “a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos [...] a partir de suas posições e entendendo o mundo como eles queriam ou gostariam que fosse”. Em outras palavras, realidade e ficção fizeram parte de uma via de mão dupla, pois, se o mundo ficcional não era, por assim dizer, o espelho perfeito da realidade, configurava, ao menos, a representação do que se pretendia ser e, sobretudo, do que se regularia como modelo de valores e comportamentos. Desse modo, pode-se observar, na composição dos personagens da *Demanda*, o exemplo de vício e de virtude que a corte europeia ocidental cristã pretendia garantir na época. Galaaz, modelo de castidade, e Galvam, modelo de arrogância, ilustram-na.

A despeito de a localização temporal da obra produzida por Aristóteles<sup>3</sup> diferir-se do período da Idade Média, compreendemos que as ideias do filósofo tiveram reverberações no medievo, também no que se refere ao tema dos vícios e das virtudes – a saber, no séc. XII, Pedro Abelardo, cuja obra *Ética* ou *Conhece-te a ti mesmo* foi pautada nos princípios aristotélicos (DRUMMOND, 2014, p. 50). Segundo José D’Assunção Barros (2011, p. 43), “É bastante conhecido o diálogo de textos medievais de diversas origens com as obras de Aristóteles”.

Considerando, portanto, que as ideias do estagirista foram, por vezes, apropriadas em forma de glosa cristianizada por autores medievais, buscaremos encontrar traços da concepção de vícios e

---

<sup>3</sup> O filósofo Aristóteles, como se sabe, nasceu em 384 a. C., em Estagira (McLEISH, 1998, p. 9).

de virtudes, à luz dos ensinamentos de Aristóteles, na construção do personagem na *Demanda*. Embora haja vários personagens que desempenham o exercício ético positivo (virtudes) e negativo (vícios), propomos incidir o foco da análise sobre Galvam, cavaleiro cujo destaque na novela é notório por seus atos de vilania, sem, contudo, abranger todos os conceitos propostos por Aristóteles, em sua obra *Ética a Nicômaco* (2002)<sup>4</sup>. Buscaremos ilustrar, a partir de alguns episódios da novela, como as ações viciosas do personagem se opõem às proposições aristotélicas de virtude. Tais análises se darão a fim de corroborar os estudos sobre a ideia de que o ato virtuoso ou vicioso compreende a vontade do agente, que, portanto, é livre para deliberar a respeito de suas ações.

Nesse sentido, com vistas a observar as confluências entre a teoria de Aristóteles e a configuração do personagem elegido, debruçar-nos-emos, sobretudo, no estudo da virtude ética ou moral postulada na *Ética a Nicômaco*. A análise será pautada nos estudos críticos de Priscila Tesch Spinelli, Ana Rosa Luz e Denis Silveira a respeito da ética aristotélica, bem como, à luz dos estudos de Lênia Marcia Mongelli e Heitor Megale sobre a *Demanda*.

## 1 As definições de vício e virtude na *Ética a Nicômaco*

Atravessada por uma investigação a respeito das ações humanas, a *Ética a Nicômaco* procura definir as atividades do homem que o levam à *eudamonia*, isto é, à felicidade; para alcançá-la, “precisamos viver racionalmente, e viver racionalmente significa viver segundo a virtude” (SILVEIRA, 2000, p. 3). Ao discorrer sobre os modos de vida que contemplam a *eudamonia*, Aristóteles determina que cada ser deve chegar à sua forma plena, alcançando sua função própria com perfeição, pois, “em geral, para todas as coisas que têm uma função ou atividade, o bem e o bem feito são pensados como residindo na função” (EN I 1097b 26-27). Depreende-se, portanto, que, a fim de alcançar a felicidade, cada ser deve canalizar suas funções próprias de modo a convergi-las à perfeição, uma vez que “o homem feliz vive bem e age bem visto que definimos a felicidade como uma espécie de boa vida e boa ação” (EN I 1098b 21-22). Ainda sobre cada ser exercer sua função própria, Aristóteles assegura que,

Pois, da [25] mesma maneira como para um flautista, um escultor ou um artista, e em geral para tudo que tem uma função ou atividade, considera-se que o bem e a perfeição residem na função, com o homem, se ele tem uma função, seria aplicável o mesmo critério (EN I 1097b 25-29).

---

<sup>4</sup> Utilizaremos a abreviatura EN para referenciar a obra, seguida da indicação do livro, do capítulo e da linha.

Portanto, ao homem, com vistas à felicidade, cumpre exercer sua função principal: a razão, ou seja, para Aristóteles “o bem para o ser humano deverá consistir, principalmente, em uma atividade do elemento racional presente em nós” (SPINELLI, 2007, p. 22).

Intentando compreender a função própria do homem, cuja elucidação é fundamental para desvelar o lugar de onde partem as virtudes (*aretê*), ele concebe três funções da alma, divididas entre irracionais e racionais. Desprovidas de razão, são as funções que compreendem: 1. a parte vegetativa, correspondente à nutrição e a outras atividades fisiológicas – com a qual compartilham as plantas e animais; 2. a parte emotiva, de que se originam as paixões, os desejos e as emoções. Já a função proveniente da razão, refere-se à característica que é própria ao ser humano, este, quando é virtuoso, age conforme a razão, pois, “o exercício virtuoso da função própria de um ser torna-o bom porque o torna excelente na sua espécie, esse mesmo exercício consistirá no fim e bem próprios para o ser” (SPINELLI, 2007, p. 38).

Ao concentrarmos nossa atenção em determinadas partes da alma, cujas características estão relacionadas ao comportamento virtuoso do homem, ou seja, nas partes emotiva e racional, avultam dois tipos de virtudes: morais ou éticas (irracionais) e dianoéticas ou intelectuais (racionais). Sem nos furtar de abordar ambas, sobretudo no que tange à *phronesis* (sabedoria prática da parte racional), cumpre ressaltar que em nosso interesse recaí, prioritariamente, a função emotiva, uma vez que ela é a que acomoda as virtudes morais, as quais contemplam os vícios e as virtudes. Muito embora irracional, a parte emotiva poderá sofrer interferência da razão, especialmente da *phronesis*, quando, a partir de então, a virtude natural passa a atuar como virtude própria, ou seja, “A prudência ou virtude intelectual da parte prática aperfeiçoa a virtude moral no interior da qual opera a apreensão de razões” (ZINGANO, 2009, p. 402).

Como vimos, dada a importância da parte racional, para o bom exercício da parte emotiva, não é possível negligenciá-la, pois ela interfere diretamente na escolha do indivíduo. A propósito da relação entre os tipos de virtudes mencionadas, Aristóteles postula que: “A sabedoria prática também está ligada ao caráter virtuoso e este à sabedoria prática, visto que os princípios desta são conformes às virtudes morais e a retidão moral são conformes à sabedoria prática” (EN X 8 1178a16-19). A partir da explicação na passagem mencionada, Ana Luz (2015, p. 84) afirma que: “As virtudes intelectuais, principalmente no que se refere à *phronesis*, estão intimamente ligadas às virtudes morais. Visto que para praticar ações virtuosas o homem precisa deliberar acerca delas, escolhendo ou não praticar determinada ação”.

Sobre o elo entre os dois tipos de virtude, Marco Zingano (2007, p. 397-402) também esclarece:

Pode-se imaginar que Aristóteles teria procedido do seguinte modo: para que alguém receba o título de prudente, ele precisa previamente possuir todas as virtudes morais. Necessariamente, a prudência pertenceria a quem já possuísse o conjunto das virtudes morais [...] A prudência ou virtude intelectual da parte prática aperfeiçoa a virtude moral no interior da qual opera a apreensão das razões.

Compreendido, pois, que é através da ação deliberada que o homem opta entre a boa ou a má ação, inclinamo-nos em direção à compreensão das virtudes morais. Ao abordar a virtude moral, que corresponde a “disposições de espíritos louváveis” (EN I 1103a), depreendemos, como ponto mais relevante sobre a proposta aristotélica, que se trata de encontrar a justa medida ou mediana (EN II 1107a), sendo o excesso ou a falta considerados vícios. Trata-se de compreender que a virtude deverá mirar o meio-termo, isto é, a justa medida, sem, contudo, estabelecer previamente o *locus* central das ações, pois, é a partir das circunstâncias que se buscará a mediana. Desse modo,

É preciso atentar para o *ser humano* para determinar o que deve ser tomado como meio-termo, porém não como pretenderia algum subjetivista ou relativista. A virtude será sempre virtude e uma mediana com relação a todo e qualquer ser humano; o que pode acontecer é que, em função das particularidades de uma situação, a ação correspondente a essa mediana seja diferente. Mas isso não é subjetivismo ou relativismo e, sim, adequação às circunstâncias (SPINELLI, 2007, p. 72).

A esse princípio, Aristóteles acrescenta que, ao contrário do caráter imanente da parte vegetativa da alma, a virtude moral é adquirida pelo hábito, isto é, pelo costume (*éthos*). É, portanto, passível de ser modificada, como bem nos lembra o estagirita na seguinte passagem sobre aquilo que, ao contrário, não se altera:

Por exemplo, a pedra, que por natureza se move para baixo, não pode ser habituada a mover-se para cima, ainda que alguém tente habituá-la jogando-a dez mil vezes para cima; tampouco o fogo pode ser habituado a mover-se para baixo, nem qualquer outra coisa que por natureza se comporta de certa maneira pode ser habituada a comportar-se de maneira diferente (EN, II, 1103a, 19-24).

Nessa perspectiva, acerca da apreensão do modo de ser ético através do hábito, Denis Silveira (2000, p.14) explica que:

As virtudes éticas derivam do costume. Realizando gradualmente atos justos, tornamo-nos justos, ou seja, adquirimos a virtude da justiça, e ela permanece em nós de forma estável como um *habitus*, que contribuirá sucessivamente para realizarmos atos justos.

Do ponto de vista metodológico, é comum em Aristóteles, com vistas a fazer seu leitor assimilar um determinado conceito, cooptá-lo a entender o seu oposto. Desse modo, “para compreender o que é justo, propõe ver o que se chama injusto” (BODUËS, 2004, p. 77). Na esteira desse método, buscaremos, por vezes, o contrário das virtudes, a fim de analisar como ele é desempenhado pelo personagem eleito para este estudo, Galvam. Vale lembrar, contudo, que os vícios se acomodam não somente na chave de oposição da virtude, mas também nos seus extremos: no excesso ou na ausência.

Antes de iniciarmos a análise do personagem da *Demanda*, destacamos a seguinte passagem, que ilustra os pontos principais acerca do nosso interesse do que foi exposto até o momento sobre as virtudes:

A virtude é, então, [1107a] uma disposição de caráter relacionada com a escolha das ações e paixões, e consiste numa mediana, isto é, a mediana relativa a nós, que é determinada por um princípio racional próprio do homem dotado de sabedoria prática. É um meio-termo entre dois vícios, um por excesso e outro por falta, pois nos vícios ou há [5] falta ou há excesso daquilo que é conveniente no que concerne às ações e às paixões, ao passo que a virtude escolhe o meio termo (EN, II 1107a 1-8).

## 2 Galvam e as escolhas morais

Pautando-nos no próprio conceito de *mimesis*<sup>5</sup> aristotélica, tão caro à Literatura, aplicaremos os estudos das ações humanas feitos pelo filósofo às atitudes do personagem Galvam ao longo da novela. Se remontarmos aos textos que pertencem à “Matéria de Bretanha”, engendrados em versos inicialmente, e que antecedem a prosa da *Demanda*, Galvam percorre um caminho de glória até chegar à posição de antagonista nesta novela. Seu destaque, entretanto, é desde sempre evidente: “Galván es, desde el primer momento, el modelo del caballero cortés en la narrativa artúrica” (ALVAR, 1997, p. 124). Do mesmo modo, em nota de rodapé da edição espanhola de *Erec e Enid*, de Chrétien de Troyes, Carlos Alvar (1982, p. 55) destaca a representatividade do cavaleiro:

*Galván*: (v. 299) el mejor de los caballeros y sobrino de Artús. Es primogénito de Lot y Enna; nieto de Uterpandragón e Yguerna. El nombre de Galván es un derivado e através del epíteto Gwallt-a(d)vwyn, atribuído a Gwrvan (Cfr. Loomis, *Arthurian Tradition*, pp. 146-155). Por su directa vinculación con Artús, es uno de los personajes principales en la literatura artúrica y aparece en casi todas las obras posteriores (vid. G. D. West, *French Arthurian Verse Romances*, pp. 71-72). Siempre se le denomina «mi señor Galván», pues era el possible herdero de Artús.

De início, prestigiada e benevolente, a identidade de Galvam é posta em relevo nas histórias artúricas, seja por sua condição de sobrinho e herdeiro do rei Artur, portanto de linhagem nobre,

---

<sup>5</sup> Para saber mais sobre o conceito aristotélico de *mimesis*, cf. *A poética*, de Aristóteles (2000, p.18).

seja pelas suas qualidades de cavaleiro exemplar. Contudo, na cristianizada *Demanda* – em que o mito do graal, de origem pagã, é transformado em cálice com o qual José de Arimatéia teria recolhido o sangue de Cristo crucificado<sup>6</sup> –, essa identidade é tornada perversa e vil.

Principiada a narrativa em véspera e no dia de Pentecostes, quando Galaaz assume o papel de “sergente de Jesu Christo”, tornando menores todos os grandes cavaleiros da Távola Redonda, inclusive seu pai, Lancelot, o “melhor cavaleiro do mundo”, e os cavaleiros de Artur são beneficiados com a aparição do Santo Graal, o que os inspira a busca-lo de volta para o reino de Logres, deflagra-se iniciando-se assim a longa demanda. Após episódios marcantes, como o do cavaleiro de Iriãs que se mata e expele fogo pelos narizes e o do “padram de mármore que está metuda ãa espada”, além da aparição do vaso sagrado, o que se segue são os atos vis de Galvam, que atravessam toda a novela, os quais têm como estopim, por assim dizer, a desobediência ao rei e à donzela *laida*.

Por meio do recurso de entrelaçamento, muito utilizado nos romances medievais, no qual o narrador deixa de falar de um personagem em um momento e o retoma em outro (ZINK, 2003, p. 78), Galvam, a cada vez que aparece, é identificado por seus desvios de caráter que demonstram progressivamente sua personalidade negativa: “Assim como os milagres de Galaaz o aparentavam cada vez mais a Cristo, os erros de Galvão aproximavam-no progressivamente de Satanás” (MONGELLI, 1995, p. 138). Da perspectiva de nossa análise, sob o prisma da filosofia ética de Aristóteles, seus atos o tornam um homem desprovido de virtudes morais.

As primeiras menções a Galvam ocorrem desde o capítulo inicial. Ele está conversando à janela com Lancelot, quando a donzela de Amida, filha do rei Peles e mãe de Galaaz, adentra o palácio de Artur em busca de Lancelot (DSG, 2005, p. 19). No capítulo 12, percebe-se ainda o virtuoso Galvam, quando seu tio lhe solicita que retire do padrão de mármore a espada que Lancelot não havia conseguido. Modesto, Galvam obedece a Artur, mas ressalvando que se seu amigo e melhor cavaleiro não lograra êxito, ele seguramente tampouco o alcançaria (DSG, 2005, p. 26-27). Mais adiante, quando todos regozijavam da ledice da aparição do Graal e de “comer do seu santo celeiro” (DSG, 2005, p. 36), fiel, corajosa e generosamente, Galvam se propõe a busca-lo, de

---

<sup>6</sup> O *tópos* da busca de um objeto sagrado, o Graal, tem sua divulgação iniciada por Chrétien de Troyes, em *Percival ou o romance do Graal*, escrito aproximadamente em 1182, na França cortesã. Desde então, um processo crescente de cristianização desse tópico, de proveniência provavelmente celta, começa a ser observado nas obras de seus seguidores e de outros escritores do medievo europeu, entre eles Robert de Boron e Wolfram von Eschenbach.

maneira a garantir a seu tio e rei Artur e, por conseguinte, a seu reino e súditos a benesse do vaso maravilhoso:

Porque, quanto em mim é, prometo ora a Deus e a toda cavalaria que, de manhã, se me Deus quiser atender, entrarei na demanda do Santo Graal, assi que a manterrei ão ano e ão dia, pela ventura, mais. E ainda mais digo: que já mais nom tornarei aa corte, por cousa que avenha *ante que* melhor e mais a meu prazer veja o que ora vi. Mas se nam puder seer, tornarei-me entam (DSG, 2005, p. 36).

O intuito deriva de um homem nobre que deseja para si e para seus companheiros a graça recebida pelo Graal. Embora o narrador não relacione uma reação à outra, talvez Galvam pretendesse superar a frustração de não ter, a pedido do rei, retirado do padrão a espada misteriosa. Assim, como sobrinho e possível herdeiro do rei, cabia-lhe a iniciativa de buscar o que ele compreendeu ser a garantia da bonança para o reino de Camelot. Desse modo, foi compreendida sua intenção de maneira que todos os cavaleiros de Artur concordaram com ele e juraram a mesma demanda.

Apesar da boa intenção, Galvam acabou por *matar e escarnecer* Artur (“— Vós me havedes morto e *escarnido* [...]” [DSG, 2005, p. 37]), pois lhe causou involuntariamente imensa tristeza e amargura, já que estaria a partir de então despojado da “companha da Távola Redonda” que tanto amava. Arrependido, Galvam no entanto não podia voltar atrás, pois tanto ele como os outros cavaleiros haviam jurado a busca pelo vaso sagrado: “A esto que el-rei disse nom soube Galvam que respondesse, ca bem sabia que dizia verdade, e fezera-se de *grado* afora, se podesse, mais nom podia polos outros que prometerom já assi como ele [...]” (DSG, 2005, p. 37-38). Essa tensão entre os dois se acirra quando a donzela *laida* apresenta ao rei uma espada que indicará, com sangue ao ser tocada, aquele que causará grandes danos na demanda, Galvam: “[...] sei verdadeiramente que se i vai que fará tam gram dano nos cavaleiros que aqui som que todo seu linhagem nom poderá cobrar” (DSG, 2005, p. 39). Deriva daí o rogo do rei Artur para que seu sobrinho não siga a demanda; o rei, mediante o risco dos desmandos pronunciados pela donzela, teme a tragédia de seu reino. A súplica é, no entanto, em vão, pois Galvam, receoso de ser preterido e desonrado, inflamado de despeito e de soberba, ignora o pedido do rei e o presságio da donzela e parte rumo à busca pelo Graal:

— Eu creoo, disse el-rei, o que vejo. E por em vos defendo de todo em todo que nom vades esta carreira.

— Senhor, disse el, *semelha-me que nom catades i minha honra mas meu mal e minha vergonça, ca, se eu i nom vou, som perjurado e desleal*; dêis i, nom me devia a teer niũ por cavaleiro (DSG, 2005, p. 39, grifos nossos).

Em que pesem as virtudes observadas no comportamento de Galvam, depreendemos das passagens mencionadas dois vícios postulados por Aristóteles. Trata-se de vícios por excesso, pois, “Todas as virtudes morais contém nelas mesmas o seu contrário [...]. Aristóteles define cada virtude moral sempre em oposição aos seus extremos ou vícios. Estando de um lado o vício referente à sua deficiência e de outro ao seu excesso” (LUZ, 2015, p. 84).

Com efeito, ao ignorar o alerta da donzela e a ordem do rei e ao partir com ira para a demanda (“quando lhe dera já Dom Galvam a espada e que viu que se partira já dali com sanha” [DSG, 2005, p. 40]), Galvam traz à tona sua escolha pela vaidade e pela ambição (“semelha-me que nom catades i minha honra mas meu mal e minha vergonça”), ambas são extremidades do meio-termo. Segundo Aristóteles, os polos entre o meio-termo do respeito próprio são a modéstia e a vaidade, já no que se refere à honra seus extremos são a ambição e a completa desambição (EN, II, 1107b).

Cabe a Galvam deliberar sobre suas ações, as quais o tornarão virtuoso (se obedecesse ao tio e, sobretudo, ao rei e considerasse a evidência do presságio do sangue na espada da donzela *laida*) ou vicioso. A propósito dos vícios e das virtudes relacionados à vontade e à liberdade de escolha do agente, Priscila Tesch Spinelli (2007, p. 64), pautando-se nas proposições de Aristóteles sobre o tema, elucida que

Aristóteles caracteriza a virtude como uma disposição relacionada à escolha (1106b36). Ora, a escolha deliberada é o que resulta do ato de pesar razões a respeito do qual dentre alternativas possíveis para o agente é a melhor a ser adotada. Escolher deliberadamente “a” é ter razões para adotá-la recusando, pelo menos, “não a”. Sendo assim, a escolha está conectada à razão e, por isso, está presente na determinação da diferença específica da disposição em que consiste a virtude.

Na esteira desse pensamento está o estudo de Narcisa Ferreira Lima Rocha (2009, p. 27), observado na seguinte passagem:

O exercício da virtude diz respeito aos meios, logo, a virtude está no poder de escolha da pessoa. Em outras palavras, é possível escolher entre a virtude e o vício, porque se depende do indivíduo o agir, também depende dele o não agir. Depende, certamente, da consciência do homem praticar atos nobres ou vis, ou então, depende deste ser virtuoso ou vicioso.

O cavaleiro Galvam, tornando-se vilão por seus atos, subverte todo e qualquer princípio moral, em que pesam, além da desobediência a seu senhor, as traições e, em extremo, os assassinatos de seus companheiros Lamorante (“Como a donzela *laida* disse a Galvam que se tornasse, ca muito mal faria em aquela demanda”) [DSG, 2005, p. 47], Patrides (“Como Galvam



talhou a cabeça a Patrides, sobrinho de Bandemaguz”) [DSG, 2005, p. 109], Ivam (“Como Galvam matou Ivam o Bastardo” [DSG, 2005, p. 123], Rei Bandemaguz (“Como Galvam chagou rei Bandemaguz a morte”) [DSG, 2005, p. 218] Erec (“Como Galvam chagou Erec a morte”) [DSG, 2005, p. 261], entre outros.

No que tange à dimensão ética do conceito de amizade, Aristóteles dedica o livro VIII e IX a sua investigação. Para ele, ao lado da justiça, a amizade é uma das mais importantes virtudes: “quando os homens são amigos, não necessitam de justiça, ao passo que os justos necessitam também da amizade; e considera-se que a mais genuína forma de justiça é uma espécie de amizade” (EN VIII 1155a 28-30). Tendo em vista o teor teleológico de sua obra *Ética a Nicômaco*, no qual o fim é a felicidade, a amizade está definitivamente atrelada à vida do homem que pretende ser feliz. Desse modo, o desenlace afetivo das relações de Galvam intensifica, através de sua deficiência moral, a infelicidade da sua trajetória.

Emergem das atitudes de Galvam traições a todos os companheiros de Camalot e, por extensão, a seu rei. Vemos, no entanto, que a despeito de sua perversidade, sua personalidade não vem a lume com nitidez face aos outros cavaleiros. É, pois, através de uma espécie de máscara social que Galvam se refugia, ou seja, sua linhagem nobre o coloca acima de qualquer suspeita, haja vista seus crimes que, por vezes, ficam encobertos.

A propósito da dissimulação parcial de seu caráter, remetemos à veracidade mencionada como uma virtude por Aristóteles. Desse modo, “Com referência à verdade, o intermediário é a pessoa veraz, e o meio-termo podemos chamar de veracidade” (EN II 1108a 20-21). As mentiras de Galvam, não raro, aparecem em outras ocasiões como na passagem em que “invoca cínica e mentirosamente as normas da Távola Redonda para se recusar a bater-se com Estor de Mares, quando na verdade a coragem do contendor; e por último incita Artur à guerra, contribuindo decisivamente para a destruição do reino de Logres” (MONGELLI, 1995, p. 138). Neste ponto, irrompe outra característica negativa do cavaleiro: a covardia, cujo meio termo é a coragem (EN II 1107b).

À semelhança das passagens mencionadas, a mentira e a covardia vêm à tona no episódio 36 (“Como Persival perguntou Galvam se matara seu padre e seus irmãos e ele negou”). Quando buscavam aventuras, Galvam e Persival se encontram; o segundo, que ouvira sobre a morte dos irmãos e de seu pai, comenta sobre terem tido eles como assassino o cavaleiro vilão e pergunta ao primeiro a respeito do crime, mas Galvam antecipou o questionamento: “foi tam espantado que nom

soube que fizesse [...] se lho encobrisse por pavor, nunca nenhum homem oeria a falar que lho por mal nom tevesse” (DSG, 2005, p. 192). Assim, revelou o narrador que “Galvam, que houve todo pavor daquelo que Persival dizia aquilo por provar se descobriria sua maldade e sua deslealdade [...]” (p. 192). Por medo, então, mentiu a Persival: “— Ai, dom Persival! vosso padre e vossos irmãos que eu amei de grande amor, que nom havia i tal por que eu nom metesse o corpo nem aventura de morte por salvar sua *vida*? E ja mais i nom pensedes!” (p. 192).

A respeito da verdade, compreendendo-a como contrário da mentira e/ou da falsidade, encontramos em *Caracteres*, de Teofrasto – aluno de Aristóteles – sua definição sobre o agente que dissimula ou inventa fatos a seu favor; com a ressalva, no entanto, de que se refere à configuração do caráter de personagens. Trata-se dos atributos que Teofrasto confere a “El Falso”. Sobre tal característica ele define: “la falsedad se diría que es, por dar una definición general, una simulación de acciones y palabras para lo malo” (2010, p. 51). Observamos, portanto, que a definição do autor está em perfeita confluência com as características de Galvam, cujos atos almejam dissimular e encobrir a verdade em seu favor.

Dos vários desafetos do traiçoeiro sobrinho de Artur, Palamedes ocupa importante lugar em sua lista de inimigos. Em uma de suas justas, são pelas lamúrias do cavaleiro pagão que mais um vício de Galvam vem à baila:

— Tornade, cavaleiro, ca vos *nom* [175, d] iredes assi, ca nom é mui gram bondade d’armas de ã cavaleiro derribar outro; mas ao ferir das espadas se conecem os bõs.

E Palamades, respondeu com sanha:

— Dom Galvam, *porque* sodes tam vilão e tam invejoso? Nom *havedes* prez e sodes ã dos cortes do mundo? [...]

[...] — P’a Santa Maria, disse Galvam, vós sodes ã dos homens do mundo que eu mais desamo. Ca vós errastes tanto a mim e a meus parentes e meus amigos per que seede seguro que eu me prenderei vingança tanto que veja sazom (DSG, 2005, p. 418-419).

No diálogo entre os cavaleiros, encontramos a queixa de Palamades por ser desafiado por um cavaleiro tão vilão e invejoso. Da resposta de Galvam emerge seu desejo de vingança. Sobre paixões como a inveja, que alimentam o vício, Aristóteles revela:

[...] nem toda ação ou paixão admite um meio-termo, pois al-[10]gumas entre elas têm nomes que já em si mesmos implicam maldade, como, por exemplo, o despeito, o despudor, a inveja, e, no âmbito das ações, o adultério, o roubo, o assassinato [...] Nelas nunca será possível haver retidão, mas tão somente o erro (EN, II, 1107a 10-15).

Sobre sentimentos como a inveja, ele também define: “e estas disposições se relacionam ao sofrimento e ao pra-[1108 b]zer que sentimos diante da boa ou má fortuna de nossos semelhantes” (EN II 1108b 36-37).

As ideias Aristotélicas tiveram extensa reverberação no medievo, cujas premissas a respeito dos vícios e virtudes foram discutidas por São Tomás de Aquino em seu *Comentário sobre a Ética a Nicômaco*. Nela, encontramos a vingança relacionada ao sentimento da ira, a exemplo da passagem mencionada anteriormente, protagonizada pelos personagens Galvam e Palamades. São Tomás de Aquino (2001, p. 13) afirma:

Na fortaleza que é pela ira, os homens parecem operar por eleição e pretender algum fim, que é a punição daquele contra quem se iram. Porém, não obstante isso, aqueles que por causa disso operam com fortaleza, podem ser chamados de lutadores, mas não de fortes. E isto porque não operam por causa do bem, e nem conduzidos pela razão, mas por causa da paixão, por causa da qual apetezem a vingança.

A essa altura, não restam dúvidas de que Galvam não mantém as virtudes morais com que ficou conhecido nos romances cortesês e no início da *Demanda*, principalmente, se respaldarmos nossa análise na perspectiva que Marco Zingano (2007) nos apresenta sobre a tese da conexão das virtudes segundo a doutrina clássica, compartilhada, por exemplo, por Cícero. Trata-se de defender que quem tem uma virtude tem todas, assim como o seu contrário também é verdadeiro, isto é, “se deves reconhecer que uma só virtude não está à tua disposição, não terás nenhuma” (TUSCULANAS II 13, apud ZINGANO, p. 393).

Há, no entanto, outras passagens que endossam nosso olhar sobre os infortúnios do antagonista Galvam, a exemplo das passagens finais da novela, quando é descoberta a traição da rainha Genevra com Lancelot, que antecede a ruína do Reino de Logres. Os capítulos finais do livro narram sobre o cerco feito pelo rei e seus cavaleiros na iminência de atacar Lancelot. O amante da rainha, por sua vez, pede a uma donzela que comunique ao rei sua intenção de paz. Assim que é revelada a tentativa de trégua do cavaleiro, mediada pela donzela, Galvam precipita-se em incitar o sentimento de vingança em seu tio, que após concordar com seu sobrinho, partirá para o combate (DSG, 2005, p. 481-482). As artimanhas para convencer o rei sobre a vingança contra Lancelot podem ser observadas na passagem 661 (“Como el-rei prometeu a Galvam que nunca haveria paz com Lancelot”):

— Senhor, senhor, vós estades em *hora* de vingardes vossa vergonha e o gram dano que prestes de vossos sobrinhos per Lancelot. E *havedes* poder e força de fazerdes o que fiiades no coração dentro em Camalot, de confunderdes e tornades a niente s linhagem de rei Bam que per as soberva e per as gram desmesura vos fizeram tam gram mal e tam gram dano que já mais nom poderá ser vingado se per Deus nom. E esto vos digo porque se ora fezéssedes paz estando em *hora* de vos vingardes, vós e vossa linhagem, que vo-lo tiiiriam a mal o vossos e os estranhos (DSG, 2005, p. 481).

O episódio seguinte revela o combate em que Artur, consciente de que nada podia fazer em sua honra, lamenta a Galvam: “Matastes-mi, que me fezestes aqui vñir, ca os dentro nom dam nada por nós” (DSG, 2005, p. 483). A despeito de sua sede por vingança e, por conseguinte, de seu empenho em vencer seu adversário, Galvam não escapa de ser fatalmente ferido por Lancelot.

Não se pode dizer, a partir das análises, que o cavaleiro vilão não possui plena consciência dos seus atos; se assim fosse, as manifestações de vergonha ou medo por parte dele, em seguida às atitudes condenáveis, não viriam à superfície. Temos, pois, um personagem cômico de seu comportamento e que escolhe agir como tal. A esse propósito, Spinelli explica sobre os atos conscientes dos homens cujas características se assemelham às de Galvam, segundo à concepção socrática: “O perverso age mal deliberadamente, sabendo que o que ele faz é errado; no entanto, ele deseja essas coisas, aprendeu a amá-las. Ele foge do que é bom e persegue o que é mau não porque desconhece o bem” (SPINELLI, 2007, p.146).

A trajetória de Galvam é fortemente marcada por seus atos que privilegiam o seu próprio prazer e sua sede por matança. Percebemos, por vezes, que, embora a ira e a vingança sejam predominantemente as motivações para as ações do cavaleiro, elas não são as únicas razões pelas quais ele age de modo vil; ao contrário, observamos atitudes pífidas sem nenhum propósito, apenas pelo desejo de matar, a exemplo do episódio 269 (“Como Galvam chagou rei Bandemaguz a morte”) [DSG, 2005, p. 218] e do episódio 344 (“Como Galvam chagou Erec a morte”) [DSG, 2005, p. 261]. Além disso, identificamos, em vários episódios em que Galvam apresenta postura arrogante, excesso denominado por Aristóteles como jactância, assim como a chocarrice, cujo desrespeito é o principal excedente. Tais vícios podem ser encontrados facilmente na atuação do cavaleiro ao longo na narrativa, a propósito do episódio 44 (“Como Galvam se salvou e como a donzela disse que alguns a criiam, que a nom criiam”), no qual o cavaleiro desrespeita o aviso da donzela *laida*, tal como do episódio 558 (“Como Galvam desfiou Palamades”), em que Galvam expõe sua arrogância ao ignorar o conselho de Palamedes sobre se concentrar no propósito da busca pelo Graal em vez de caçar a Besta Ladradora.

Assim como outros cavaleiros depararam-se, ao longo da *Demanda*, com situações que lhes suscitaram ódio ou sentimento de vingança, é Galvam o escolhido pelo(s) autor(es)-tradutor(es) para dar vazão a suas vontades de caráter pérfido. Necessário se faz, portanto, por em evidência a consciência dos atos cometidos pelo personagem, tornando-o responsável por eles. Conforme observa Spinelli (2007, p. 61),

[...] é preciso lembrar que a virtude do caráter é uma qualidade de um ser racional. O que permite que digamos que nossas ações são livres e sustentamos que, por isso, somos responsáveis por elas, é o fato de sermos racionais. [...] É possível, assim, afirmar, que, sob diversos aspectos, após adquirir uma certa disposição de caráter, somos livres e determinados.

Por certo, reforçamos a ideia de que o cavaleiro Galvam se torna, após o aparecimento do Graal, desprovido de virtudes morais, pois, sob a égide dos ideais éticos de Aristóteles cristianizados na novela, não é o sentimento que torna o homem vicioso, mas sim sua disposição para escolher, ou seja, a deliberação entre o ato bom ou mau. Conforme ele bem nos ensina a esse respeito: “alguns [20] homens se tornam temperantes e amáveis, outros intemperantes e irascíveis, portando-se de um ou de outro modo nas mesmas circunstâncias” (EN II 1103b 20-22).

Diante desse quadro caracterológico, não nos pode escapar uma das estratégias utilizadas pelo(s) autor(es)-tradutor(es) da *Demanda* em sua composição. Os elementos narrativos convergem para uma sequência de *exempla* – isto é, pequenas narrativas de efeito moral<sup>7</sup> – de viciosos e virtuosos, cuja finalidade é a da catequização: é necessário que o homem abandone a cortesia amorosa, sensual, e demande sua salvação. É isso que nos afirma logo no início da novela Naciam, o ermitão, por meio de

ũũ homem velho que i chegou vestido de ũũs panos de ordem que disse tam alto que todos ouvirom:

— Cavaleiros da Távola Redonda, ouvide! Vós havedes jurada a demanda do Santo Graal. E Naciam o ermitam vos envia dizer per mim que niũũ cavaleiro desta demanda nom leve consigo dona nem donzela, senam fará pecado mortal. E nom seja tal que i entre se riam for bem menfestado, ca em tam alto serviço de Deus como este nom deve entrar se nam for bem menfestado e bem comungado e limpo e purgado de todolos cajões e de pecado mortal. Ca esta demanda nom é de taes obras, ante é demanda das puridades e das cousas ascondidas de Nosso Senhor [...] (DSG, 2005, p. 41-42).

---

<sup>7</sup> Considerado um gênero medieval breve que se configura como um texto que, seja pela necessidade de evangelização de um número maior e socialmente mais diversificado de pessoas, seja pela exigência desse público de se preservar a amenidade das narrativas (PAREDES; GRACIA, 1998, p. 10), explora ou evidencia o aspecto ficcional, em geral, baseado na literatura pagã, na tradição oral e, mais raramente, na *Bíblia* (LE GOFF, 1994, p. 268).

A advertência é clara. Nenhum homem deve seguir exemplo dos grandes heróis cortesãos, como Lancelot (que gerou um filho “em pecado”, isto é, fora do matrimônio) e Galvam (que desbaratou pela desobediência a Távola Redonda), na novela e fora dela, pois são viciosos em suas práticas sensuais (Lancelot e o adultério com Genevra) e mundanas (Galvam e a soberba). Habilmente, o(s) autor(es)-tradutor(es) reduziram Galvam (e outros cavaleiros) a um caprichoso homem incapaz de seguir sua identidade de sobrinho do rei e de segundo (o primeiro é Lancelot) melhor cavaleiro do mundo, de maneira a ilustrar o erro daqueles cavaleiros admirados nos romances cortesês e a desprestigiar esses paradigmas. Assim como Lancelot, Galvam é composto como personagem que perde seu prestígio de nobre para atuar malignamente (ou, em termos aristotélicos, sem *virtude* alguma) numa narrativa que pretende desfazer o modelo até então consagrado por Chrétien de Troyes: o amor cortês como aquele capaz de levar os homens aos feitos bélicos apenas com vistas a terem como prêmio a *joi* nos braços da *belle dame*.

Na *Demanda*, contudo, nem Galvam, nem Lancelot brilham em sua trajetória de armas e feitos; Galaaz passa a ser, na novela e na sociedade que se desejava, sob os auspícios dos clérigos, mais espiritualizada, o paradigma masculino e humano dos peregrinos que, deparando e escolhendo romper todos os vícios, demandam e alcançam pela virtude o sentido e a *joi* do Graal.

## Referências

A DEMANDA do Santo Graal. Edição de Irene Freire Nunes. 2. ed. revista. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2005.

ALVAR, Carlos. *Breve diccionario artúrico*. Madrid: Alianza, 1982.

AQUINO, Tomás de. *Comentario a la Ética a Nicómaco de Aristóteles*. Edición de Ana Mallea e Celina Ana Lértora Mendoza. Navarra: Universidad de Navarra, 2001.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Tradução de Torrieri Guimarães. São Paulo: Martin Claret, 2002.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução da Editora Cultrix. São Paulo: Nova Cultural, 1996. p. 27-60.

BACKES, Jean-Louis. O Graal. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussekind et al. 2. ed. Rio de Janeiro: Universidade de Brasília/José Olympio, 1998. p. 421-29.

BODÉÛS, Richard. Virtude acabada e vício acabado. *Analytica. Revista de Filosofia*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 2, p. 77-90, 2004. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/analytica/article/view/492>. Acesso em: 05 dez. 2015.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Estud. av.* São Paulo, v.5, n.11, Jan./Apr. 1991 Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40141991000100010&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40141991000100010&script=sci_arttext). Acesso em: 01 maio 2015.

COSTA, Ricardo da. A cavalaria perfeita e as virtudes do bom cavaleiro no *Livro da Ordem de Cavalaria* (1275), de Ramon Llull. In: FIDORA, A. e HIGUERA, J. G. (eds.) *Ramon Llull caballero de la fe. Cuadernos de Anuário Filosófico - Série de Pensamiento Español*. Pamplona: Universidad de Navarra, 2001, p. 13-40. Disponível em: <http://www.ricardocosta.com/artigo/cavalaria-perfeita-e-virtudes-do-bom-cavaleiro-no-livro-da-ordem-de-cavalaria-1275-de-ramon>. Acesso em: 04 maio 2015.

DRUMMOND, Albert. As constituintes da moral medieval católica: como os vícios humanos se tornaram os sete pecados capitais. *Revista Mundo Antigo – Ano III, V. 3, n. 05, Jul. 2014*. Disponível em: <http://www.nehmaat.uff.br/revista/2014-1/artigo02-2014-1.pdf>. Acesso em: 19 dez. 2015.

LAPA, Manoel Rodrigues. A matéria de Bretanha. In: \_\_\_\_\_. *Lições de Literatura Portuguesa: época medieval*. 10. edição revista pelo autor. Coimbra: Coimbra Ed., 1981. p. 239-291.

LE GOFF, Jacques. O tempo do *exemplum*. In: \_\_\_\_\_. *O imaginário medieval*. Tradução de Manuel Ruas. Lisboa: Estampa, 1994. p. 123-126.

LUZ, Ana Rosa. O teologismo de Aristóteles: A teoria das virtudes à luz da *Ética a Nicômaco*. *Ítaca*, Rio de Janeiro, n. 27, 2015. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/Itaca/article/view/2416>. Acesso em: 30 nov. 2015.

MCLEISH, Kenneth. *Aristóteles: a poética de Aristóteles*. Araraquara: Unesp, 1998.

MEGALE, Heitor. Introdução. In: *A Demanda do Santo Graal: manuscrito do século XIII*. Texto modernizado de Heitor Megale. São Paulo: T. A. Queiroz, 1988. p. 1-21.

MEGALE, Heitor. *O jogo dos anteparos: a estrutura ideológica e a construção da narrativa*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1992.

MONGELLI, Lênia Márcia. A novela de cavalaria: *A demanda do Santo Graal*. In: MALEVAL, Maria do Amparo Tavares; MONGELLI, Lênia Márcia; VIEIRA, Yara Frateschi. *A literatura portuguesa em perspectiva: Trovadorismo e Humanismo*. São Paulo: Atlas, 1992. v. I, p. 55-78.

MONGELLI, Lênia Márcia de Medeiros. *Por quem peregrinam os cavaleiros de Artur*. São Paulo: Íbis, 1995.

MIRANDA, José Carlos Ribeiro. Como o rei Artur e os cavaleiros da sua corte demandaram o reino de Portugal. *Colóquio: Letras*, Lisboa, n. 142, p. 83-102, 1996.

PAREDES, Juan; GRACIA, Paloma (Ed.). *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales*. Granada: Universidad de Granada, 1998.

ROCHA, Narcisa Ferreira Lima. *O agir ético segundo Aristóteles*. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2009.

SILVEIRA, Denis. As virtudes em Aristóteles. *Revista de Ciências Humanas*, v. 1, n. 1, p. p. 41-71, 2000. Disponível em: <http://www.revistas.fw.uri.br/index.php/revistadech/article/view/203>. Acesso em: 04 dez. 2015.

SPINELLI, Priscilla Tesch. *A prudência na ética nicomaquéia de Aristóteles*. São Leopoldo: Unisinos, 2007.

TROYES, Chrétien de. *Erec y Enid*. Edição preparada por Carlos Alvar. Madrid: Nacional, 1982.

ZINGANO, Marco. *Estudos de Ética antiga*. São Paulo: Paulus, 2009.

ZINK, Michel. O Graal, um mito de salvação. In: BRICOUT, Bernadette (Org.). *O olhar de Orfeu: os mitos literários do Ocidente*. Tradução de Leila Oliveira Benoit. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 63-90.

## ARISTOTELIAN VICE IN *THE QUEST OF THE HOLY GRAIL*

**Abstract:** Aristotelian ideas about ethic were sometimes commented in Christian terms by Medieval authors. Considering this presupposition, this paper investigates aspects of vices and virtues, according to the Greek philosopher's conception, in Galvam, important character of *The Quest of Holy Grail*, chivalry novel originally written in French but translated to Portuguese in XIII century. The analysis about Galvam is due to the fact of his importance as a knight whose villainy is notorious in the narrative. The discussion examines his vicious acts in the light of some concepts in Aristotle *Nicomachean Ethics*, and it observes how these Galvam's vicious acts contradict Aristotelian propositions of virtues. This paper intends to corroborate the idea of vicious or virtuous acts as dependent on agent, whose will is free to deliberate his own actions.

**Keywords:** Medieval Portuguese Narrative; Aristotelian Ethic; Character Analysis; Galvam.