

ABRIL

REPRESENTAÇÕES CULTURAIS  
DE VIOLÊNCIA CONTRA AS  
MULHERES NAS LITERATURAS  
DE LÍNGUA PORTUGUESA

31

**Revista do Núcleo de Estudos de  
Literatura Portuguesa e Africana da UFF**

ISSN 1984-2090

**ABRIL**

A *ABRIL* é uma revista online, podendo ser acessada em  
sua própria página - <http://www.revistaabril.uff.br/>  
ou a partir do site do - NEPA/UFF - <http://www.uff.br/nepa>

#### **EDITORES**

Renata Flavia da Silva, Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Luís Maffei, Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Brasil

#### **COMISSÃO EXECUTIVA**

Ida Maria Santos Ferreira Alves, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Iris Maria da Costa Amâncio, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Julio Cesar Machado de Paula, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Maria Lucia Wiltshire de Oliveira, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Marlon Augusto Barbosa, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Silvio Renato Jorge, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Tatiana Pequeno, Universidade Federal Fluminense, Brasil

#### **CONSELHO EDITORIAL**

Ana Mafalda Leite, Universidade de Lisboa, Portugal

Catherine Dumas, Sorbonne Nouvelle-Paris3, France

Francisco Noa, Universidade Eduardo Mondlane, Maputo, Mozambique

Inocência Mata, Universidade de Lisboa, Portugal

Joana Matos Frias, Universidade de Lisboa, Portugal

João Barrento, Universidade Nova de Lisboa, Portugal

Jorge Fernandes da Silveira, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Lélia Parreira Duarte, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Margarida Calafate Ribeiro, Universidade de Coimbra, Portugal

Maria Nazareth Soares da Fonseca, Pontifícia Universidade Católica MG, Brasil

Maria Theresa Abelha, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Mário Cesar Lugarinho, Universidade de São Paulo, Brasil

Mônica Nascimento Figueiredo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Nuno Júdice, Universidade Nova de Lisboa, Portugal

Oswaldo Manuel Silvestre, Universidade de Coimbra, Portugal

Paula Morão, Universidade de Lisboa, Portugal

Paulo Motta de Oliveira, Universidade de São Paulo, Brasil

Rosa Maria Martelo, Universidade do Porto, Portugal

#### **EQUIPE TÉCNICA - REVISÃO E SISTEMA**

Adriano Guedes Carneiro, Revisor, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Allyson Augusto Silva Casais, Revisor, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Clarisse Dias Pessoa, Revisora, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Diana Gonzaga Pereira, Revisora, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Karina Frez Cursino, Revisora, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Karol Sousa Bernardes, Revisora, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Renato dos Santos Pinto, Revisor, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Elir Ferrari, Editoração no SEER | OJS, Brasil

Joana Lima, Diagramação, Laboratório de Livre CriaçãoUFF | IACS, Brasil

Apoio, de 2014 a 2017, da Universidade Federal Fluminense, com recursos do Programa Auxílio Publicação - PROPPi.

A partir de 2019, apoio do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura - UFF.

---

#### **DADOS PARA CATALOGAÇÃO:**

**ABRIL** - Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF. Niterói: NEPA/UFF, Vol. 15, nº 31, Novembro de 2023. Semestral.  
Disponível no Portal da UFF: <http://www.periodicos.uff.br/revistaabril/>  
Acesso livre

1. Periódicos. 1. Literatura Portuguesa;
  2. Literaturas Africanas de Língua Portuguesa;
  3. Literatura Comparada. II. Literaturas de Língua Portuguesa: Teoria e Crítica.
- ISSN 1984-2090
- 

#### **CORRESPONDÊNCIA**

NEPA - Revista Abril

Universidade Federal Fluminense - UFF | Instituto de Letras

Rua Prof. Marcos Waldemar de Freitas Reis, s/nº, sala 403, Bloco C - Campus do Gragoatá

São Domingos - Niterói - RJ | CEP 24210-201

Fone: (21)26292549 | 2629-2618 | 2629-2608 | E-mail: [revistaabril@vm.uff.br](mailto:revistaabril@vm.uff.br)

Projeto Gráfico: Diego Marques e Diagramação: Joana Lima

Capa: <a href="https://pt.vecteezy.com/fotos-gratis">Fotos de banco de imagens por Vecteezy</a>

**Revista do Núcleo de Estudos de Literatura  
Portuguesa e Africana da UFF**

**ABRIL**

**REPRESENTAÇÕES CULTURAIS DE  
VIOLÊNCIA CONTRA AS MULHERES NAS  
LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA**

Organizadoras

Renata Flavia da Silva (UFF)

Sandra Sousa (University of Central Florida)

# SUMÁRIO

## REPRESENTAÇÕES CULTURAIS DE VIOLÊNCIA CONTRA AS MULHERES NAS LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

APRESENTAÇÃO ..... 09  
Sandra Sousa e Renata Flavia da Silva

REFLEXÕES ACERCA DA VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER A PARTIR DO ROMANCE  
*A CONSTRUÇÃO DO VAZIO*, DE PATRÍCIA REIS ..... 19  
Jaqueline Vieira de Lima e Luana Micaelhy da Silva Morais

“OS SINAIS ESTAVAM LÁ TODOS”: VIOLÊNCIAS E ABUSOS NA NOVÍSSIMA FICÇÃO PORTUGUESA – REFLEXÕES EM TORNO DE *APNEIA*, DE TÂNIA GANHO ..... 33  
Jorge Vicente Valentim

‘FLORES RECOLHIDAS’, APESAR DE DESPEDAÇADAS: UMA ANÁLISE DA VIOLÊNCIA PELA CONDIÇÃO DE SER MULHER, ATRAVÉS DE UM CONTO DE LÍDIA JORGE ..... 63  
Emanoelle Maria Brasil de Vasconcelos

“E EU, INTEIRA, ERA UM SÓLIDO NÃO”: VIOLÊNCIA COLONIAL EM *A COSTA DOS MURMÚRIOS E CADERNO DE MEMÓRIAS COLONIAIS* ..... 77  
Gustavo Henrique Rückert e Cristina Arena Forli

SOBRE A LIBERDADE: A LEITURA DE “A MÃE DE UM RIO”, DE AGUSTINA BESSA-LUÍS ..... 93  
Viviane Vasconcelos

‘COM SEDAS MATEI E COM FERROS MORRI’: SEDUÇÃO E MORTE EM *INDULGÊNCIA PLENÁRIA E PÃO DE AÇÚCAR* ..... 105  
Mauro Dunder

A *PERIFERIA* DE CATARINA COSTA: UMA LEITURA À LUZ DA VIOLÊNCIA DA MODERNIDADE ..... 117  
Sandra Sousa

FILHAS DA DIÁSPORA: CORPOS FEMININOS E AS VÁRIAS FORMAS DE VIOLÊNCIA EM *ESSE CABELO* E *ESSA DAMA BATE BUÉ!* ..... 133  
Roberta Guimarães Franco e Danila da Silva Gonzaga

TRADIÇÃO E DESSUBJETIVAÇÃO FEMININA NA COSMOPERCEÇÃO ESTÉTICA DE ANA PAULA TAVARES .....	149
Terezinha Taborda Moreira	
TERRA, CORPO E VOZ COMO TERRITÓRIOS DE R-EXISTÊNCIA[S]: UMA LEITURA DE <i>SANGUE NEGRO</i> , DE NOÉMIA DE SOUSA, E DO PROJETO DE MOÇAMBICANIDADE .....	163
Joranaide Alves Ramos e Sávio Roberto Fonseca de Freitas	
VIOLÊNCIAS, PODRES PODERES E A RESISTÊNCIA DAS MULHERES .....	177
Simone Pereira Schmidt	
EU VI A PALAVRA FRONTEIRA': AS MÚLTIPLAS BORDAS EM <i>NIKETCHE: UMA HISTÓRIA DE POLIGAMIA</i> .....	191
Taiana Machado	
QUANDO A VÊNUS É CRIOULA: O CANTO DA SEREIA, EM VERA DUARTE .....	207
Norma Sueli Rosa Lima	
QUANDO A MULHER GUINEENSE VAI À GUERRA: REPRESENTAÇÕES DO FEMININO EM <i>MEMÓRIAS SOMânticas</i> , DE ABDULAI SILA .....	225
Michael de Assis Lourdes Weirich	



## EXPLORANDO AS NARRATIVAS DE VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER

As representações culturais da violência contra as mulheres foram mistificadas, erotizadas e retratadas como heróicas, camuflando e banalizando atos de violência como uma norma social ao longo de milhares de anos. Recentemente, ao ler dois romances policiais da escritora americana Ivy Pochoda, nomeadamente, *Sing Her Down* (2023) e *These Women* (2020), centrados em personagens femininos cujas histórias revolvem em torno de um tema central, a violência, surpreendi-me ao deparar-me no último romance com algo de diferente: em *Sing Her Down*, a violência é inerente a duas das personagens principais, isto é, ela não é justificada por algo que os homens lhes tenham feito. De certo modo, a violência aqui é assumida como forma de estabelecer uma relação equitativa entre os géneros. Segundo Pochoda, “I became interested in how we gender violence, and how it’s acceptable to write violent men, but it’s not acceptable to write violent women. I’ve always really been interested in why certain things are acceptable in fiction and why they aren’t”. Esta é certamente uma forma diferente de questionar a condição feminina e o lugar em que a mesma tem sido colocada na opressiva rede de construções sociais que transbordam para o século XXI, em que o problema da igualdade de género ainda está longe de ser resolvido, tanto em países ditos hegemónicos (caso da literatura de Pochoda), como dos ditos periféricos (caso das literaturas de língua portuguesa). A realidade com que somos confrontados, ao lermos literaturas de vários pontos do globo, é a de que certas experiências são universais para as mulheres. A detective Lobos, presente nos dois livros mencionados, faz-nos encarar essa verdade de frente como explica a sua criadora: “Women are not allowed to be angry. Her husband is abusive, and she’s just expected to put a brave face on it and go to work. And she knows if she talks about what’s going on at home, she’s going to be looked down on at work: She’s a police officer and she can’t control her home life, so how can she control a criminal on the streets? So she’s very much angry about the fact that she’s always walking a tightrope as a woman”.

A noção de que as mulheres estão sempre a caminhar na corda bamba pode ser igualmente observada no conto “O Vestido Vermelho,” de Mia Couto, incluído na coletânea *O Caçador de Elefantes Invisíveis* (2021). Este conto oferece-nos uma janela para o impacto emocional e psicológico profundo causado pela violência e pelo terrorismo em Cabo Delgado, Moçambique. O autor afasta-se da narrativa convencional de violência e tragédia e concentra-se nas histórias dos sobreviventes, explorando como a partida e a perda afetam a vida das pessoas. A história é centrada na protagonista, uma mulher que enfrenta a tragédia de perder seu marido e único filho para a guerra e o terrorismo que assolam a região. A decisão de procurar o seu filho desaparecido, apesar dos riscos representados pelos soldados armados, que esta acaba por encontrar no caminho e tendo conhecimento do ditado popular da sua aldeia — “uma mulher que enfrenta sozinha a estrada é uma mulher que está despida” —, reflete a resiliência e a força das mulheres que enfrentam circunstâncias adversas. Na estrada, ao deparar-se com os soldados que lhe perguntam pelo dono da mala e se prepararam para a violar, o leitor é transportado ao passado e à sua relação desumanizadora com o marido: “Na altura, ataquei o meu homem aos berros e aos pontapés. Erro meu: a raiva ainda me fez mais invisível. Serenamente, o meu marido voltou a meter o vestido na mala e fechou-a com uma corda. Com a mesma corda amarrou a mala ao teto. E avisou-me que não tocasse nunca naquela sua propriedade: — *Vou vender o que está nessa bagagem e compro uma nova mulher* —, foi o que ele disse”. A invisibilidade numa relação conjugal une a detective Lobos e a mulher deste conto moçambicano, funcionando como metáfora para a perda da identidade e autonomia do sujeito feminino por todos os cantos do globo em que a misoginia, o desrespeito e a violência é um problema global que afeta as mulheres, independentemente de sua origem ou cultura. Ambos os autores aqui mencionados servem para nos alertar da imensidão deste problema e ajudam-nos a considerar as complexidades do trauma e da resiliência em diferentes contextos, destacando a importância de contar as histórias das vítimas e sobreviventes para que possamos entender a verdadeira extensão do impacto da violência.

A violência contra as mulheres foi reconhecida como uma violação dos direitos humanos pelas Nações Unidas (UNWomen.org, 2015). O seu relatório de 2018-2019, afirma claramente que “Every woman and girl has the right to a life free from violence, yet all over the world, gender-based violence remains the most common violation of women’s human rights” (UN Women Annual Report, 2018–2019, p. 1). Esta edição da *Revista Abril* chega em um momento em que as pessoas — encorajadas com diferentes níveis de conforto e ação — estão reivindicando identidades e poder próprios, desafiando assim o discurso cultural predominante à medida que encontram coragem para falar contra os perpetradores e aqueles que preferem manter uma postura de silêncio e negação, em vez de abordar a violação, a vergonha e o trauma associados aos atos de violência contra as mulheres. Como resultado dessa narrativa cultural em mudança, a violência contra as



mulheres está ganhando um novo tipo de atenção — atenção que eleva vozes antes silenciadas ou abafadas, exigindo mudanças com compartilhamento de informações que contrabalançam o entorpecimento social e a falta de vontade dos que estão no poder em educar as sociedades.

Nas páginas deste dossiê temático, mergulhamos nas profundezas das literaturas de língua portuguesa em busca de um entendimento mais amplo e profundo das representações culturais da violência contra as mulheres. Ao explorar uma gama diversificada de obras literárias, das mais clássicas às criações contemporâneas, abrimos as portas para um diálogo essencial sobre um tema que há muito tempo tem sido invisibilizado e subestimado. Os artigos aqui apresentados conduzem-nos através de uma viagem literária que nos leva desde as complexas narrativas de mulheres vivendo sob o violento regime colonialista em Moçambique até à análise de romances que denunciam as várias formas de violência que as personagens femininas enfrentam em contextos pós-coloniais e contemporâneos. Exploram-se não apenas a violência física, mas também a violência simbólica, a opressão, a resistência e a reconstrução das identidades femininas em face de circunstâncias adversas. Os autores destes textos adoptam uma abordagem interdisciplinar, recorrendo a teorias da literatura, filosofia, feminismo, psicologia e sociologia para lançar luz sobre as representações literárias da violência de género. Cada artigo revela camadas profundas de significado nas obras analisadas, destacando o papel decisivo que a literatura desempenha na conscientização e na promoção do diálogo sobre esta questão crucial. Da violência colonial ao ambiente pós-colonial, das fronteiras de identidade à luta por liberdade e da resistência ao empoderamento feminino, estes ensaios convidam-nos a reflectir sobre como as narrativas literárias moldam nossa compreensão da violência contra as mulheres e, ao fazê-lo, inspiram-nos a considerar formas de combater essa injustiça sistémica.

**Jaqueline Vieira de Lima** e **Luana Micaelhy da Silva Morais** apresentam-nos artigo “Reflexões acerca da violência contra a mulher a partir do romance *A Construção do Vazio*, de Patrícia Reis,” em que problematizam a violência contra a mulher, utilizando como corpus de análise o romance português contemporâneo *A construção do Vazio* (2017), da autora Patrícia Reis. O principal objetivo das críticas é analisar as violências sofridas pela personagem central da obra, para além de destacarem como a literatura de autoria feminina e a posição ideológica da autora da narrativa interferem no viés da discussão, contribuindo para a denúncia dessa problemática. Apoian-do-se em vários estudos de cariz crítica, tentam identificar como as agressões às quais a personagem principal foi sujeita tornaram seu corpo disciplinado e degradado. Numa linha ainda de ficção portuguesa, **Jorge Vicente Valentim**, assumindo aqui uma posição de pesquisador homossexual, traz-nos um ensaio que se debruça sobre a violência e abusos no romance *Apneia* da escritora portuguesa Tânia Ganho. Valentim ressalta a representação de violência e abuso dirigida a personagens femininas e infantis nesta obra que se pode definir como um romance sobre a “arte de sobreviver,” empregando

conceitos cunhados por pensadores das Ciências Humanas, tais como Hanna Arendt, Judith Butler, Marie-France Hirigoyen e Zygmunt Bauman, como ferramentas analíticas essenciais para o seu pensamento. O terceiro artigo aqui incluído, da autoria de **Emanoelle Maria Brasil de Vasconcelos**, e de título “Flores recolhidas, apesar de despedaçadas: uma análise da violência pela condição de ser mulher, através de um conto de Lídia Jorge,” tem como foco de análise o conto “As três mulheres sagradas” da consagrada escritora portuguesa. Na análise oferecida por Vasconcelos, podemos identificar de maneira mais aprofundada as representações de dois tipos de violência: a violência física e a violência simbólica do silenciamento, que se tornam evidentes nas trajetórias das personagens Vera e Margarida. Essas representações de violência física manifestam-se por meio de actos concretos de agressão, resultando num sofrimento físico palpável para as personagens. Por outro lado, a violência simbólica do silenciamento é subtil e insidiosa, relacionando-se com a maneira como essas personagens são subjugadas, despojadas de voz e agência em suas vidas. Esses dois tipos de violência coexistem na narrativa, contribuindo para uma compreensão mais ampla das complexas dinâmicas enfrentadas pelas personagens femininas no contexto da história. Lídia Jorge volta a figurar no artigo seguinte que aqui apresentamos, desta vez numa linha comparativa com o *Caderno de Memórias Coloniais* de Isabela Figueiredo. Nele, **Gustavo Henrique Rückert** e **Cristina Arena Forli**, demonstram como em ambas as obras em questão, encontramos narrativas protagonizadas por mulheres que enfrentam as adversidades do regime colonial português em Moçambique, com um foco particular nas realidades da guerra colonial e no complicado processo de colonização e subsequente descolonização. Esses contextos históricos e políticos são fundamentais para compreender a experiência dessas mulheres, uma vez que o colonialismo não apenas permeou, mas também dominou profundamente suas vidas. Da sua análise, sobressai a importância de reconhecer como as narrativas de mulheres oferecem uma visão crítica e poderosa das lutas, resistências e resiliências que enfrentaram sob o peso esmagador do colonialismo. As suas histórias revelam não apenas as dimensões pessoais de suas vidas, mas também lançam luz sobre questões mais amplas relacionadas ao género, poder e colonialismo, fornecendo uma análise rica e multifacetada desse período tão caro à História.

O artigo que se segue ainda na linha da literatura portuguesa, pela mão de **Viviane Vasconcelos** centra-se no conto “A mãe de um rio,” da escritora de grande fôlego, Agustina Bessa-Luís. Na sua análise, a crítica explora o conceito de liberdade analisando dois artigos de Bessa-Luís em que esta discute a padronização dos comportamentos humanos e a importância de compreender a cultura e a história de forma mais ampla. Através desses e outros textos, Vasconcelos evidencia a forma como a escritora portuguesa enfatiza a valorização de comportamentos que não seguem padrões pré-estabelecidos elaborando uma conexão essencial entre liberdade e responsabilidade. O penúltimo artigo, que se alinha com a tradição da literatura portuguesa, embora com temática literária centrada no Brasil,

é-nos apresentado por **Mauro Dunder**. Com o título, “Com sedas matei e com ferros morri’: sedução e morte em *Indulgência Plenária e Pão de Açúcar*,” o crítico aborda um acontecimento de grande impacto social e cultural: o trágico assassinato de Gisberta Salce Junior, uma mulher transexual brasileira, na cidade do Porto, em fevereiro de 2006. Este evento, que ganhou ampla notoriedade na imprensa portuguesa, não apenas chocou a sociedade, mas também inspirou a criação de obras literárias que buscam dar voz às experiências de violência de gênero. Dunder dedica-se a analisar as estratégias composicionais empregadas em duas obras literárias dos escritores Alberto Pimenta, e Afonso Reis Cabral. O artigo busca lançar luz sobre as representações literárias dessas experiências de violência, analisando as escolhas narrativas e estilísticas dos autores para transmitir a complexidade das mesmas. Por fim, no contexto da literatura portuguesa, **Sandra Sousa** oferece-nos o artigo intitulado “A *Periferia* de Catarina Costa: uma leitura à luz da violência da modernidade”. A autora empreende uma análise crítica do romance de Catarina Costa, tendo como objetivo investigar como Costa aborda a relação complexa entre modernidade e violência contra as mulheres. Para alcançar esse propósito, Sousa baseia a sua análise nas referências teóricas de Mary Louise Pratt, e Nelson Maldonado-Torres, entre outros, destacando como *Periferia* desafia narrativas eurocêntricas e patriarcais que estão profundamente arraigadas na modernidade.

Entrando num contexto da diáspora, **Roberta Guimarães Franco** e **Danila da Silva Gonzaga** apresentam-nos um artigo que se centra na obra de duas escritoras que se têm tornado indispensáveis para se (re)pensar a pós-colonialidade portuguesa, Djaimilia Pereira de Almeida e Yara Monteiro. O foco principal da análise é a forma como os livros *Esse Cabelo* e *Essa Dama Bate Bué!* abordam as múltiplas formas de violência enfrentadas por indivíduos da diáspora, especialmente a experiência feminina. As autoras argumentam que as personagens Mila e Vitória, presentes nas obras mencionadas, desempenham um papel crucial ao oferecer uma compreensão mais profunda e uma análise das dinâmicas violentas, especialmente em ambientes familiares, que ocorreram durante o período de descolonização de Angola e no contexto pós-colonial, períodos caracterizados pelas complexidades das representações coloniais. Ainda numa tradição angolana de diáspora, **Terezinha Taborda Moreira** traz a público um ensaio cujo título “Tradição e dessubjetivação feminina na cosmopercepção estética de Ana Paula Tavares” nos remete para a sensibilidade da escrita da renomada escritora Ana Paula Tavares. Moreira analisa a crónica “A menina dos ovos de ouro,” concentrando-se na forma como a escritora organiza a sua narrativa, estabelecendo uma relação entre duas tradições culturais distintas: a ocidental e a angolana. A autora argumenta que Ana Paula Tavares utiliza um processo transcriador que permite aos leitores interpretar a sua escrita com base na noção de “poética da relação” proposta por Édouard Glissant. A hipótese central é que, ao estabelecer essa conexão entre as duas tradições culturais, a escritora explora profundamente o significado da violência simbólica que permeia a vida quotidiana das mulheres.

Voltando-nos, neste momento, para a literatura produzida em Moçambique, **Joranaide Alves Ramos** e **Sávio Roberto Fonseca de Freitas**, analisam a poesia de Noémia de Sousa contida na colectânea *Sangue Negro* através de conceitos como terra, voz e corpo e como estes se tornam territórios de “r-existência” para povos historicamente subalternizados, como os africanos, e especificamente, os moçambicanos. Partindo da análise dessas categorias, os autores identificam que a poesia de Noémia de Sousa desempenha um papel fundamental na construção e fortalecimento do projeto de moçambicanidade. A poesia de Noémia de Sousa caracteriza-se, deste modo, pelo seu engajamento directo e por meio de um tom épico, colectivo e combativo, convoca o seu povo a lutar por liberdade, enquanto cria imagens poéticas que revelam memórias e ancestralidades africanas. Permanecendo no espaço moçambicano e, desta vez, em termos comparativos, **Simone Pereira Schmidt** propõe-nos um artigo intitulado “Violências, podres poderes e a resistência das mulheres”. Nele, a autora abre asas a uma discussão abrangente sobre as violências historicamente cometidas contra as mulheres, com foco especial nas mulheres negras. Explorando as estratégias estéticas e políticas de resistência empregadas por essas mulheres, dedica-se a uma análise que envolve a obra das escritoras Lélia Gonzalez, Paulina Chiziane e Grada Kilomba, além da escritora chicana Gloria Anzaldúa, e para a necessidade das escritas feministas em combater os riscos de perda de territórios e de retrocesso em relação aos direitos conquistados pela mulher. O ensaio que a este se segue, pela mão de **Taiana Machado**, centra especificamente a sua análise no romance *Niketche: uma história de poligamia*, de Paulina Chiziane. A sua análise é contextualizada por meio de conceitos como “comunidade imaginada” de Benedict Anderson e a discussão sobre identidades culturais na pós-modernidade de Stuart Hall. Inspirando-se ainda nas ideias de Sandro Mezzadra e Brett Neilson para explorar o conceito de fronteiras como um método de enfrentamento das categorias coloniais, Machado está preocupada em investigar como a obra de Paulina Chiziane aborda questões de identidade, colonialismo e resistência, utilizando uma estrutura teórica interdisciplinar. Segundo a crítica, utilizar as fronteiras como um enfoque analítico implica reconhecer como essas realidades se manifestam na experiência concreta das pessoas. Tal representa um ponto de partida crucial na luta contra diversas formas de violência e opressão, especialmente aquelas que ocorrem em fronteiras reais.

Dando um salto para o arquipélago de Cabo Verde, **Norma Sueli Rosa Lima** realiza uma análise do romance *A Vénus Crioula*, de Vera Duarte, com foco na literatura cabo-verdiana e na forma como o livro revisita os mitos da fundação de Cabo Verde. A análise é conduzida à luz das contribuições teóricas dos académicos Oyèronké Oyewùmí, Toni Morrison, Achille Mbembe e Manuel Veiga, entre outros. O objetivo principal da autora é investigar a possibilidade de um contra-discurso crioulo que desafia as construções ocidentais de género. Para alcançar esse objetivo, Lima explora como a obra estabelece uma profunda conexão com temas relacionados à diáspora africana

e à violência contra as mulheres durante o período colonial. Além disso, a obra não se limita a uma abordagem histórica; ela transcende as fronteiras do passado e recontextualiza essas questões de maneira contemporânea, não se restringindo apenas à realidade cabo-verdiana, mas estendendo-se também a outras culturas africanas, ampliando assim a sua relevância e alcance. Tal demonstra a riqueza e a complexidade da narrativa de Vera Duarte, que transcende fronteiras temporais e geográficas, proporcionando uma visão profunda e multifacetada das questões que aborda. A fechar este dossiê temático, **Michael de Assis Lourdes Weirich** oferece-nos um artigo que nos transporta para a literatura guineense. No seu ensaio, intitulado “Quando a mulher guineense vai à guerra: representações do feminino em memórias somânticas, de Abdulai Sila”, o crítico realiza uma análise das diversas formas de opressão enfrentadas pelas mulheres na Guiné-Bissau, com foco na obra *Memórias SOMânticas* de Abdulai Sila. Ao explorar as influências históricas, políticas, sociais e culturais que moldam essas experiências, Weirich destaca a complexidade das dinâmicas sociais no contexto guineense contemporâneo. O autor ressalta que as mulheres guineenses enfrentam diferentes tipos de violência, influenciados tanto por legados coloniais e influências ocidentais quanto por tradições culturais locais. Para compreender essas dinâmicas, Weirich examina o discurso memorialístico da narradora da obra, que reavalia narrativas históricas oficiais e incorpora perspectivas individuais e subjectivas das mulheres, contribuindo para uma compreensão mais completa da situação política e social da Guiné-Bissau.

Este dossiê temático sobre representações culturais de violência contra as mulheres nas literaturas de língua portuguesa, explora, deste modo, diversas obras literárias que lançam luz sobre a complexa teia de violência que afeta as mulheres em contextos culturais de língua portuguesa variados. Através das análises minuciosas e das perspectivas críticas apresentadas ao longo dos artigos aqui incluídos, emergem narrativas que transcendem as páginas literárias e ecoam nas experiências reais das mulheres. Pensamos ser evidente que a literatura desempenha um papel fundamental na denúncia e na compreensão das violências de gênero, ao mesmo tempo que oferece espaço para a resistência e a transformação. É nosso desejo que este dossiê inspire reflexões contínuas e ações para criar um mundo mais seguro e justo para todas as mulheres, onde suas vozes e experiências sejam valorizadas e respeitadas.

Sandra Sousa (University of Central Florida)

Renata Flavia da Silva (Universidade Federal Fluminense)



REPRESENTAÇÕES CULTURAIS DE VIOLÊNCIA CONTRA AS  
MULHERES NAS LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA





# REFLEXÕES ACERCA DA VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER A PARTIR DO ROMANCE *A CONSTRUÇÃO DO VAZIO*, DE PATRÍCIA REIS

## REFLECTIONS ON VIOLENCE AGAINST WOMEN BASED ON THE NOVEL *A CONSTRUCTION DO VAZIO*, BY PATRÍCIA REIS

*Jaqueline Vieira de Lima*<sup>1</sup>  
*Luana Micaelhy da Silva Moraes*<sup>2</sup>

---

### RESUMO

O presente artigo busca discutir acerca da problemática da violência contra a mulher. Para tanto, toma como *corpus* de análise o romance português contemporâneo *A construção do vazio* (2017), da autora Patrícia Reis. O nosso objetivo consiste em analisar as violências sofridas pela personagem Sofia. Como objetivos específicos pretendemos mostrar como a literatura de autoria feminina, bem como a posição ideológica da autora da narrativa interfere no viés da discussão e colabora para a denúncia da problemática; e identificar que as agressões pelas quais a personagem passou tornaram seu corpo disciplinado e degradado. A nossa análise está embasada nos estudos críticos de Heleieth Saffioti (2011), Carlos Magno Gomes (2011), Elódia Xavier (2007), Elisabeth Grosz (2000), dentre outros.

PALAVRAS-CHAVE: Violência. Mulher. Representação Literária. Autoria feminina.

## ABSTRACT

This article seeks to discuss about the issue of violence against women. For this purpose, it takes as a corpus of analysis the contemporary Portuguese novel *A construção do vazio* (2017), by author Patrícia Reis. Our aim is to analyse the violence suffered by the character Sofia. As specific objectives, we intend to show how women's writing, as well as the ideological position of the author of the narrative, interferes with the bias of the discussion and contributes to denouncing the problem; and identify that the attacks the character went through made her body disciplined and degraded. Our analysis is based on the critical studies of Heleieth Saffioti (2011), Carlos Magno Gomes (2011), Elódia Xavier (2007), Elisabeth Grosz (2000), among others.

KEYWORDS: Violence. Woman. Literary Representation. Women's writing.

## INTRODUÇÃO

*Por que foi comigo que aconteceu isso? Minha mãe sabia e não fez nada para me proteger, chegou até a me bater quando eu disse o que ele fazia comigo. Me sinto muito sozinha.*  
(Relato de A. 17 anos, In.: *Abrapia*, 2009)

A violência contra mulheres, crianças e adolescentes é uma problemática que atinge cada vez mais a sociedade. Para comprovarmos esse fato, basta atentarmos para a quantidade de casos que figuram nos noticiários diariamente, como também para os dados divulgados pela Organização das Nações Unidas (ONU). Segundo o relatório de 2019, uma em cada cinco mulheres com idades entre 15 a 49 anos sofreram violências físicas ou sexuais de seus companheiros. No que diz respeito, especificamente, às crianças, o relatório global mais recente aponta que metade das existentes no mundo são acometidas por atos violentos. Acrescenta-se a isso os casos que ainda são silenciados.

Na sociedade portuguesa, os dados indicam que há um alto índice de violência contra mulheres. De acordo com a Associação de Mulheres Contra a Violência (AMCV), uma em cada três mulheres do país sofre, durante a sua vida, alguma forma de violência. Na maioria das vezes, esse crime ocorre dentro dos próprios lares, em famílias com boas condições sociais, e, aparentemente, bem estruturadas. Isso possibilita que tais práticas se tornem mais fáceis de serem camufladas, visto que as aparências servem como pano de fundo para as agressões.

Pensando nisso neste artigo, discutimos acerca dessa problemática a partir do romance português contemporâneo *A construção do vazio* (2017), de Patrícia Reis. O nosso principal interesse está em analisar como essa questão é apresentada pela autora por meio da representação da

personagem Sofia. Os objetivos específicos são: mostrar como a literatura de autoria feminina e a posição ideológica da escritora interferem no viés da discussão, colaborando, assim, para a denúncia; identificar como as violências sofridas pela personagem geram um corpo disciplinado e degradado.

A escolha desta abordagem justifica-se por acreditarmos que esse assunto merece ser discutido nas mais diversas áreas, como na literatura, uma vez que, ao colocar em destaque temáticas como estas, a obra literária torna-se um rico mecanismo de denúncia, possibilitando uma maior conscientização e reflexão por parte dos indivíduos.

Posto isto, destacamos que a autora Patrícia Reis, uma das representantes da literatura portuguesa contemporânea de autoria feminina, também historiadora e jornalista, iniciou sua carreira como escritora de ficção em 2004 com o romance *Cruz das almas*. Posteriormente, publicou *Amor em segunda mão* (2006), *Morder-te o coração* (2007), *No silêncio de Deus* (2008), *Antes de ser feliz* (2009), *Por este mundo acima* (2011), *Contracorpo* (2013), *Gramática do medo* (2016) e *As crianças invisíveis* (2019).

O romance *A construção do vazio* foi publicado em 2017 e chegou a ser um dos finalistas do Prêmio Oceanos em 2018. Essa narrativa gira em torno da história de Sofia, personagem que sofre variados tipos de violências na infância e vida adulta. Esses episódios acabam colaborando, como o próprio título indica, para a construção de uma vida vazia. A obra, para além da temática central, foco da nossa análise, apresenta outros aspectos relevantes, a exemplo da maternidade indesejada, aborto, conflitos nas relações familiares, identidade e importância da amizade.

A metodologia adotada nesta pesquisa é exploratória e de cunho bibliográfico. Como embasamento teórico-crítico, recorreremos aos estudos de Heleieth Saffioti (2011), que nos ajudou a compreender os aspectos relacionados à violência contra a mulher na sociedade; Carlos Magno Gomes (2013) embasou a nossa reflexão acerca da representação dessa temática na literatura; Elódia Xavier (2007) e Elisabeth Grosz (2000), contribuíram para fundamentar a análise sobre os estudos do corpo, dentre outros.

## **ROMPENDO O SILÊNCIO: A REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER NA LITERATURA DE AUTORA FEMININA**

O pesquisador Carlos Magno Gomes (2013), ao realizar um estudo sobre a representação da violência contra a mulher na literatura brasileira, constatou que, desde o século XIX, há diversos registros dessa prática. Essas se apresentam desde formas sutis ao “horror da violência física e simbólica que sustentam a dominação masculina. Do término do casamento ao assassinato brutal da mulher” (GOMES, 2013, p. 2). De acordo com o estudioso, nas representações da literatura de autoria masculina, a postura do agressor e a violência cometida é justificada como uma prática comum para a ma-

nutenção da honra do patriarca. O autor exemplifica essa questão a partir do romance regionalista *Menino do engenho* (1932), de José Lins do Rego. A narrativa, conforme Gomes, traz a representação da violência contra a mulher como aceitável na sociedade patriarcal:

O pai do narrador, Carlos, mata a esposa após descobrir a traição. [...] Na ficção de Rego, o feminicídio não é questionado em nenhum momento da narrativa, pois o homicida enlouquece e se mata, restando o sentimento de pena e compaixão a seu favor. Vale destacar que, mesmo sendo criado pelo avô, no engenho, sem o carinho materno, sem os cuidados necessários, o narrador adulto não questiona a postura do pai. Pelo contrário, a morte trágica da mãe é vista como parte da tradição daquela região. (GOMES, 2013, p. 2-3)

Esses aspectos passaram a ser questionados com mais ênfase na literatura de autoria feminina a partir do século XX, e, mais especificamente, nos anos 1960/1970, momento em que o pensamento feminista, na sua chamada segunda onda, centrava-se em questionamentos acerca da alteridade, diferença sexual e opressão contra as mulheres, ou seja, nesse período, seu enfoque mostrou-se mais politizado. Nessa perspectiva, a estudiosa Simone Pereira Schmidt (2015) afirma que, com a legenda intitulada “O privado é político”, o feminismo se opôs ao fato de que os acontecimentos ocorridos na intimidade do lar deveriam permanecer em silêncio. A este respeito, a autora acrescenta:

Em nome dessa ‘privacidade’ todos os segredos das famílias permaneciam ocultos, esposas sofriam em silêncio agressões e abandono, filhos e filhas reprimiam sua sexualidade e tudo era vivido em segredo. Quase tudo era proibido. O feminismo propôs o rompimento definitivo dessa parede que ocultava o privado do público; bradou, nos anos 70, que quem ama não mata, e que lavar a honra conjugal com sangue não era direito do marido; pelo contrário, era uma barbárie cometida diariamente contra as mulheres. (SCHMIDT, 2015, p. 484)

Diante disso, embora já muito discutido no âmbito acadêmico, torna-se pertinente enfatizar que o movimento feminista foi – e continua sendo – fundamental na luta desempenhada pelas mulheres para reivindicar o seu lugar no mundo. Assim, se hoje conseguimos nos posicionar, questionar acerca de problemáticas como a discutida neste trabalho, devemos isto a outras mulheres que nos antecederam.

Posto isto, o fato é, como reflexo das mudanças proporcionadas por esse movimento, que novos olhares se voltaram sobre a mulher, não apenas na literatura, mas também em outras áreas, a exemplo da Sociologia, Psicanálise, História, Antropologia. Nesse sentido:

A ênfase do enfoque sobre a mulher nas diversas áreas de estudo é resultado direto do movimento feminista das décadas de 60 e 70, e pretendeu/ pretende principalmente, destruir os mitos da inferioridade “natural”, resgatar a história das

mulheres, reivindicar a condição de sujeito na investigação da própria história, além de rever, criticamente, o que os homens até então, tinham escrito a respeito. (DUARTE, 1987, p. 15)

No âmbito dos estudos críticos literários, naquela época surgiu também a vertente referente à Crítica Literária Feminista, cujo intuito era questionar a prática acadêmica tradicional de cunho patriarcal. E, desde então, vem possibilitando um novo modo de leitura e interpretação do texto literário, em que confere notoriedade à figura da mulher. Essa linha crítica, de acordo com Lúcia Osana Zolin (2009), mostra que, após a década de 1960, a produção de autoria feminina passou a levar em consideração suas experiências pessoais e, em vista disso, em vez de papéis sexuais atribuídos a elas pela ideologia patriarcal, passaram a discutir sobre sexualidade, identidade, angústias femininas e temas especificamente femininos, como nascimento, maternidade, estupro, dentre outros.

Consoante essa questão, Gomes (2013, p. 3) destaca que, desde o século XX, essa literatura passou a questionar os diferentes tipos de violência física e simbólica contra a mulher, repudiando a dominação masculina. Segundo o pesquisador brasileiro, a partir dos anos 70, escritoras brasileiras, como Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles, Marina Colasanti, Lya Luft, Nélide Piñon, Patrícia Melo, entre outras, passaram a enfatizar esta temática em suas narrativas. Nesse caso, essas autoras parecem apresentar um diferencial a respeito da problemática, que é o viés crítico com teor de denúncia.

No que concerne à literatura portuguesa, também na década de 1970, esta temática esteve presente. Podemos observar isso na obra *Novas Cartas Portuguesas* (1972), de autoria de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa. Nesse livro as autoras denunciam a violência e a subordinação sofrida pelas mulheres que viviam naquele contexto. Outras escritoras como Lídia Jorge, Inês Pedrosa, e, em produções mais recentes, Patrícia Reis, vêm tematizando criticamente esta questão nas suas narrativas.

## **DA INFÂNCIA ROUBADA A UM FUTURO VAZIO: ASPECTOS DA VIOLÊNCIA FÍSICA, PSICOLÓGICA E SEXUAL NA REPRESENTAÇÃO DA PERSONAGEM SOFIA**

O romance *A construção do vazio* (2017) gira em torno da história de Sofia, protagonista e narradora da obra. Logo, é por meio do relato memorialístico da personagem que vamos conhecendo a sua trajetória de vida, da infância à fase adulta. Tendo sido desde cedo marcada por acontecimentos trágicos, durante a infância esteve submetida a uma relação familiar conflituosa, pois vivia em meio a uma família “faz de conta” (REIS, 2017, p. 11), semelhante à sua casinha de boneca. Nesse período ela sofreu uma série de violências físicas e psicológicas cometidas pelos pais, e sexuais, praticadas de forma específica, pelo pai. Desse modo, nos primeiros momentos da narrativa, deparamo-nos com o relato sobre os atos violentos executados pela mãe:

A minha mãe pegou-me ao colo, virou-me de cabeça para baixo, as mãos fortes nas minhas pernas, unhas de sangue e, sem qualquer hesitação, colocou o meu corpo de criança fora da janela, pronto para voar. Para morrer. Por causa de um dedal [...]. (REIS, 2017, p. 22)

Nesse período a protagonista tinha apenas quatro anos. Logo após esse acontecimento o silêncio passa a dominá-la. No entanto, nada se compararia ao que estava prestes a sofrer. Assim, é por meio do discurso forte e direto da personagem-narradora que o leitor descobre como a menina Sofia, feito um animal, foi vítima de violência sexual aos dez anos de idade:

Num dia longo, o mais longo da minha vida, o meu corpo deixou de ser meu. A liberdade chegará mais tarde, com a coragem da minha mãe, e a minha mãe, já sei, era covarde, tão covarde. Via as minhas cuecas, eu de pernas para o ar, eu a vê-las no chão e o meu pai a lambe-me na casa de banho, o sexo imberbe, e eu a perguntar, isto serve para quê? É suposto dizer o quê? Ele colocava-se perto de mim, a respiração acelerada, e sentia o cheiro ao seu suor, ele devia sentir o meu, embora o meu fosse do medo e nada mais. (REIS, 2017, p. 22)

De acordo com Moreschi (2018, p. 20), as práticas violentas desse tipo são geralmente cometidas por pessoas próximas da vítima, podendo se manifestar dentro do ambiente doméstico (intrafamiliar) ou fora dele (extrafamiliar).

No que diz respeito ao abuso sexual infantil, a ABRAPIA considera que se trata de:

Uma situação em que uma criança ou adolescente é usado para gratificação sexual de um adulto ou mesmo de um adolescente mais velho, baseado em uma relação de poder que pode incluir desde carícias, manipulação da genitália, mama ou ânus, exploração sexual, 'voyeurismo', pornografia e exibicionismo, até o ato sexual com ou sem penetração, com ou sem violência física. (ABRAPIA, 2009, p. 6)

O abuso sexual praticado contra crianças e adolescentes não é um fenômeno novo. Desde tempos remotos – segundo a ABRAPIA (2009, p. 6), os príncipes Incas, por exemplo, mantiveram sua linhagem pura por quatorze gerações com casamentos entre irmãos – a prática do incesto e a exploração sexual cometida pelos próprios pais ou parentes das crianças estavam presentes na sociedade. Nesse sentido, a origem e os fatores que determinam este ato abusivo têm implicações diversas, envolvendo questões culturais, como também de relacionamento, ou seja, de dependência social e afetiva entre os membros da família, o que “dificulta a notificação e perpetua ‘o muro do silêncio’” (ABRAPIA, 2009, p. 6).

Na narrativa em análise, Sofia passa a ser abusada frequentemente pelo pai, e, desde a primeira vez do ocorrido, deixa de falar e se alimentar. Tal atitude é um “sintoma muito comum em casos de violência sexual” (DUTRA,



2019, p. 145). Dessa forma, perante a recordação de tamanho sofrimento, a personagem lembra que naqueles momentos se perguntava onde a sua mãe estava que não a ajudava, questionava-se o porquê de ela não intervir na situação. Neste ponto, atentamos para o fato da menina ser uma criança que faz parte de uma família tradicional: um pai militar, típica representação do poder patriarcal e da manutenção da ordem, a mãe, uma dona de casa – pelos indícios apontados no texto – que também sofria violência. Dentro desse contexto, é comum as famílias fingirem que não veem o que está acontecendo para manterem a posição da família perfeita. Nesse sentido:

Há [...] uma ideologia de defesa da família, que chega a impedir a denúncia, por parte de mães, de abusos sexuais perpetrados por pais contra seus(suas) próprios(as) filhos(as), para não mencionar a tolerância, durante anos seguidos, de violências físicas e sexuais contra si mesmas. (SAFFIOTI, 2011, p. 74)

Na obra, com o desenrolar da trama, o leitor toma conhecimento de que a mãe de Sofia parecia não saber do abuso sexual que o esposo cometia contra a filha.

Além disso, retomando a fase da infância da personagem, destacamos que, à medida que vai crescendo, ela passou a fugir de casa quando o pai chegava. Na maioria das vezes ia para a residência de Rosa, sua amiga e vizinha. Essa foi a forma encontrada de resistir aos abusos cometidos pela figura paterna. No entanto, sempre que retornava ao lar a mãe lhe batia. Ao observar que o pai aparentava satisfação com aquela situação, a menina pensava: “Eu aguento toda a pancada desde que não me toques. Estás a ver? Estás a ver? Nem choro. Mas não me tocas” (REIS, 2017, p. 23).

A situação abusiva só chegou ao fim quando a mãe de Sofia decidiu se separar do esposo e passou a viver com Carlos, homem, que até então, tinha sido seu amante. Esse momento marca o processo de rompimento de um período doloroso da vida da personagem. Isso fica nítido quando ela joga fora objetos simbólicos, dentre esses, os dedais da mãe que, como pudemos observar no decorrer da análise, marcaram profundamente os primeiros episódios de violências sofridas por ela na infância e a sua casa de bonecas, que representava a própria família: “[...] voltei para dentro e atirei tudo pela janela, os móveis minúsculos, o gato, tudo, e ainda o que restava da coleção de dedais da minha mãe. Ela não os queria, já não eram importantes” (REIS, 2017, p. 38). Notamos que ao fazer isso é como se jogasse fora todo o seu passado infeliz.

Logo, é no novo lar que a menina parece se livrar das constantes agressões físicas e psicológicas, pois passou a viver longe da presença do pai, e a mãe começou a apresentar uma nova postura com o intuito de transmitir boas impressões ao novo companheiro, visto que ele era um homem gentil, assim, supostamente, não permitiria tais práticas. No entanto, após a separação formal do casal, Sofia, mesmo contra a sua vontade, foi obrigada, por meio das medidas judiciais, a encontrar seu pai. Esses momentos “eram horas de suplício, horas minhas de perder o ar e imaginar sua morte” (REIS, 2017, p. 54). Porém, quando completou dezoito anos colocou um ponto final

nesta relação. Contudo, após algum tempo, quando o pai já estava velho e fingia ter apagado da memória o seu passado monstruoso, a moça volta a se comunicar com ele, mas, nunca deixou de sentir-se incomodada com a sua presença física ou voz, carregando as marcas da maldade para sempre:

Porque eu cresci para caber nas mãos do meu pai sempre que estava em casa. Não me canso de repetir isto. Porque eu cresci para caber nas mãos do meu pai sempre que estava em casa. Porque eu cresci... Há dias em que a lengalenga desaparece, depois volta. Volta sempre. E há coisas que eu sei e que nunca contei a ninguém. O que me foi roubado. O que isso significou para o resto da vida. A forma estranha da dor espalhada, ardente, pelo corpo. O poder do silêncio. Condensei esse assalto na ideia de ter perdido a hipótese de ser feliz. (REIS, 2017, p. 12)

O abuso sexual sofrido pela protagonista deixou resquícios no seu corpo e na sua alma. Sofia torna-se uma adulta complexa, que procura se relacionar com os colegas da faculdade, e, mais tarde, casa-se com um homem que também a agride, não conseguindo ser feliz. Essas práticas são típicas de quem sofre algum tipo de violência. No caso do abuso sexual, sobretudo o incestuoso, costuma deixar:

[...] feridas na alma, que sangram, no início sem cessar, e, posteriormente, sempre que uma situação ou um fato lembre o abuso sofrido. A magnitude do trauma não guarda proporcionalidade com relação ao abuso sofrido. Feridas do corpo podem ser tratadas com êxito num grande número de casos. Feridas da alma podem, igualmente, ser tratadas. Todavia, as probabilidades de sucesso, em termos de cura, são muito reduzidas e, em grande parte dos casos, não se obtém nenhum êxito. (SAFFIOTI, 2011, p. 19)

Na narrativa a personagem relaciona-se com o ator Rui Alonso, um homem egocêntrico, vaidoso e violento, uma típica personificação dos seus pais. Na fase de namoro já tem noção de que ele era um homem violento: “Na segunda semana de namoro, de forma inesperada, a mão dele ficara na minha cara” (REIS, 2017, p. 63). No entanto, leva adiante o relacionamento e os dois acabam se casando. Após o matrimônio, as discussões só aumentam: “Cinco minutos mais tarde, ouvi-o bater na porta, ou melhor, a dar um murro na porta e a gritar/ Puta./ Agarrei nas minhas mãos, agarrei a cabeça, depois tapei os ouvidos. Fez-se silêncio” (REIS, 2017, p. 51.). Sobre essa questão evidenciada na obra, estudos indicam que:

A vítima de abusos físicos, psicológicos, morais e/ou sexuais é vista por cientistas como indivíduo com mais probabilidades de maltratar, sodomizar outros, enfim, de reproduzir, contra outros, as violências sofridas, do mesmo modo como se mostrar mais vulnerável às investidas sexuais ou violência física ou psíquica de outrem. (SAFFIOTI, 2011, p. 18)

Notamos esse último aspecto no comportamento de Sofia. Todavia, não suportando mais a convivência com o esposo, resolve abandoná-lo em plena lua de mel e viaja para lugares como Rio de Janeiro, Lima e Paris. Esse deslocamento da protagonista parecer ser uma forma que ela buscava para

encontrar o sentido de viver, o seu espaço no mundo, no entanto, em nenhum desses locais encontrava algo que preenchesse o seu vazio. Ao retornar a Lisboa, Sofia reencontrou o seu grupo de amigos da faculdade, e iniciou outro breve relacionamento com Salvador, um homem atencioso e carinhoso, mas esse relacionamento também não se solidificou e ela seguiu na solidão.

Ao passo que a personagem vai narrando a sua história de vida, demonstra que, já com uma idade avançada, acometida por cancro, encontrou na escrita e na psicoterapia um bálsamo, sem nunca, apesar disso, conseguir verbalizar o abuso sofrido na infância:

Triste Sofia. Tudo isto penso eu sem dizer a ninguém. Tão-pouco descobri a escrita como salvação. Afogo-me, desde muito cedo, nos livros dos outros e ainda nos poemas mais previsíveis, pouco importa. Eu sirvo para pouco. O meu pai sabia. Quando me olhava, sabia. Estava à espera de que eu crescesse para a perfeição que imaginara e teria, então, a sua sorte e eu a infância roubada. (REIS, 2017, p. 21)

Desse modo, faz-se necessário ressaltar que o contexto de violência doméstica em Portugal, local onde se passa a narrativa, sugere-se ainda muito presente. Esse país continua apoiado em uma cultura patriarcal formada por costumes de famílias tradicionais. Nesse modelo os homens, provedores do sustento familiar, sentem-se no direito de violentar as mulheres. No tocante às agressões sofridas por crianças neste âmbito, ressalta-se que:

Desde sempre, as crianças têm testemunhado ou sido envolvidas em contextos de violência doméstica. Não obstante, demorou-se a assumir em termos públicos, não só os lugares e os papéis que assumem nestas relações, mas também como se gere a sua condição de vítimas e a reclamação dos seus direitos. (TOMÁS; FERNANDES; SANI; MARTINS, p. 390)

Assim, nota-se que a representação da personagem confirma essa afirmação. Sofia, enquanto criança invisibilizada, seja pelas pessoas próximas ou pelo sistema social, padeceu em silêncio com as violências sofridas e não conseguiu superar os traumas que os atos abusivos deixaram no seu corpo e na sua alma.

## **“NUM DIA LONGO, O MAIS LONGO DA MINHA VIDA, O MEU CORPO DEIXOU DE SER MEU”: O CORPO DISCIPLINADO E DEGRADADO COMO CONSEQUÊNCIA DA VIOLÊNCIA SOFRIDA POR SOFIA**

Elódia Xavier (2007) ao elucidar categorias referentes ao corpo feminino, apresenta-nos definições pertinentes acerca desta temática no âmbito literário. Na obra analisada é possível verificar que a protagonista apresenta aspectos relacionados ao corpo disciplinado e degradado.

A personagem apresenta em seu corpo as marcas da violência sofrida na infância. Podemos comprovar isso em um momento da narrativa em que ocorre um diálogo entre ela e sua amiga Sara. Essa pergunta por

qual motivo Sofia tinha os joelhos cheios de nódoas, questionamento feito de modo inocente, mas que mudou a vida da protagonista, pois a partir dessa pergunta deixou de usar saia até os trinta anos. Nesse momento: “Sofia toma consciência de que seu corpo, além da sua alma, carregaria também as marcas dos estupros” (DUTRA, 2019, p. 146).

O corpo de Sofia recebeu influências negativas decorrentes dos abusos. Ela sentia-se feia, as marcas da violência estavam por toda parte: nos seus joelhos, decorrentes das posições que era obrigada a ficar para satisfazer os desejos do pai, nos cabelos, olhos e mente perturbada pela opressão que foi submetida na infância.

A personagem vive em um vazio existencial resultante do trauma. A disciplina de seu corpo faz com que, por meio de um processo traumático, não se entregue verdadeiramente a nenhum homem, por mais que esse fosse amável e gentil. O corpo de Sofia é de início um corpo docilizado e passivo, que aprendeu a lidar com a agressão e usa o silêncio como sua única defesa. A passividade corporal foi a maneira encontrada para suportar a violência. Ela aprendeu a lidar com as agressões de tal modo que chegou a desacreditar da sua capacidade de reagir.

Nesse sentido, com base em Xavier (2007, p. 58), destacamos o fato de o corpo disciplinado ter como característica básica a carência garantida pela disciplina. É possível verificar esse aspecto a partir da maneira como a protagonista se comporta diante da agressão. A dominação que o pai exercia sobre ela é relatada pela perspectiva da criança, dessa maneira, inocente, a menina achava que aqueles atos poderiam acontecer porque o pai possuía o poder de dominar o seu corpo. Nessa perspectiva, Pierre Bourdieu (2002, p. 46 *apud* XAVIER, 2007, p. 59) afirma: “Os dominados aplicam categorias construídas do ponto de vista dos dominantes às relações de dominação, fazendo-as assim ser vistas como naturais”. Neste sentido, a autoridade nunca é questionada, já que não compete ao corpo disciplinado questionar os procedimentos.

A estudiosa Elizabeth Grosz (2000), ao tratar sobre a questão do corpo feminino, mostrando como esse, ao longo da história, vem sendo inferiorizado e submetido a maus-tratos, destaca que o homem mantém um poder de dominação:

A codificação da feminilidade como corporalidade, de fato, deixa os homens livres para habitar o que eles (falsamente) acreditam ser uma ordem puramente conceitual e, ao mesmo tempo, permite-lhes satisfazer sua (às vezes recusada) necessidade de contato corporal através de seu acesso aos corpos e aos serviços das mulheres. (GROSZ, 2000, p. 63)

Na obra, durante a infância, Sofia se revela uma menina submissa e disciplinada. Com a separação da mãe e a mudança para outra casa, o corpo disciplinado deixou de ser passivo e reagiu, mas não a ponto de chegar a ser um corpo liberado, conforme as categorias de Xavier (2007). A personagem conseguiu romper com a disciplina no momento em que jogou todos

os brinquedos e a casinha de boneca que era semelhante à sua realidade. Esses objetos foram arremessados pela janela com muita raiva, significando o início de sua libertação. Dessa maneira, a disciplina que fazia parte do seu comportamento foi transformada em revolta. Apesar disso, Sofia ainda era incapaz de verbalizar sobre a agressão, continuando fechada e presa ao trauma. O afastamento do seu agressor e a possibilidade de aprender a lidar com a situação só aconteceu após a sua maioridade.

Constatamos, assim, que a degradação do corpo da protagonista é apresentada de diversas maneiras. Dentre essas, merece destaque a vida sexual desregrada que manteve na juventude ao ingressar na faculdade: “Servi-me do que era mais fácil: o meu corpo. Escolhi novos amigos pelo corpo” (REIS, 2017, p. 62). As relações estabelecidas com os colegas não proporcionavam prazer, tampouco felicidade. Usava o corpo, sem se importar com uma verdadeira satisfação, pois não se sentia digna de contentamento. Desse modo, verificamos que “com a desvalorização do corpo a mulher também foi desvalorizada; com o desprezo pelo corpo cresceu também o desprezo pela mulher” (XAVIER, 2007, p. 132).

Notamos essa desvalorização do corpo de Sofia ao observarmos a sua atitude em se envolver com Rui Alonso, namorado com quem se casou após poucos dias de namoro, mesmo já tendo sido agredida por ele antes de oficializar a união. Essa situação reafirma a sua condição de corpo disciplinado e degradado.

Como apontamos neste texto a partir do pensamento de Saffioti (2011), os comportamentos da personagem são comuns em vítimas de violência sexual. Dessa forma, Xavier (2007) indica que, ao passo que as personagens ficcionais fragmentam seus impulsos em múltiplas relações que se encaminham para o nada, elas acabam se degradando cada vez mais e encontrando apenas o vazio e a solidão, fato esse explícito na narrativa analisada.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Abordar acerca da problemática da violência contra a mulher por meio da representação literária implica, acima de tudo, assumirmos a posição de pesquisadoras críticas que veem a necessidade deste assunto ser discutido através das diferentes áreas de estudo. Logo, encontramos na literatura, mais especificamente na literatura de autoria feminina, que — como foi possível verificar no decorrer deste texto — apresenta um teor crítico-denunciativo ao abordar a temática, uma possibilidade de trazer à tona o modo como as violências cometidas contra as mulheres, crianças e adolescentes estão fortemente presentes na sociedade em geral. E, na maioria das vezes, em virtude de pertencermos a um sistema social ainda patriarcal e opressor esse ato criminoso fica invisibilizado.

Desse modo, ao observarmos o posicionamento da autora ora em estudo, notamos que a sua posição ideológica feminista e as suas experiências de jornalista reverberam no teor da discussão. Fazendo uso de

uma linguagem forte, crua, sem mascaramentos, Patrícia Reis não teme se mostrar como uma autora feminista e denunciar a violência presente na sociedade portuguesa.

Nesse sentido, com a representação da protagonista constatamos uma série de problemas provenientes das violências sofridas no decorrer da sua vida, tais como os atos cometidos por parte da mãe e o abuso sexual infantil. Esses acontecimentos levaram a criança a ter uma vida adulta cheia de traumas. Verificamos, portanto, que a dor, o silêncio, a revolta, a solidão e os conflitos com o corpo, que mostrou ser disciplinado e degradado, foram algumas das consequências carregadas. Fato que nos faz refletir sobre o grande número de mulheres que passam por situações semelhantes às representadas pela personagem, não conseguindo se libertar dos traumas, e até mesmo verbalizar o abuso sofrido, resultando, dessa maneira, em destinos trágicos e infelizes.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRÁPIA. *Abuso sexual contra criança e adolescentes*. Petrópolis, RJ: Editora Autores & Agentes & Associado, 2009.

DUARTE, Constância Lima. *Literatura Feminina e Crítica Literária*. Comunicação apresentada na ANPOLL - II Encontro Nacional, 26 a 29/ maio/ 87. Rio de Janeiro. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/issue/view/1569>. Acesso em: 17 Jun. 2021.

DUTRA, Paula Queiroz. *Entre a dor e o silêncio: a violência contra a mulher em romances contemporâneos*. 2019. 178 f. Tese (Doutorado em Literatura) — Universidade de Brasília, Brasília, 2019. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/35677?locale=en>. Acesso em: 20 Jun. 2021.

GOMES, Carlos Magno. Marcas da violência contra a mulher na literatura. *Revista Diadorim*. Rio de Janeiro, v. 13, p. 1-11, jul. 2013. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/diadorim/article/view/3981/15576>. Acesso em: 05 Jul. 2021.

GROSZ, Elizabeth. Corpos reconfigurados. *Cadernos Pagu* (14). Campinas-SP, Núcleo de Estudos de Gênero-Pagu/Unicamp, p. 45-86, 2000. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8635340>. Acesso em: 20 Jul. 2021.

MORESCHI, Marcia Teresinha. *Violência contra crianças e adolescentes: análise de cenário e propostas de políticas públicas*. Brasília: Ministério dos Direitos Humanos, 2018.

REIS, Patrícia. *A construção do vazio*. Lisboa: Dom Quixote, 2017.

SAFFIOTI, Heleieth. *Gênero, Patriarcado, Violência*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2011.



SCHMIDT, Simone Pereira. Ainda o feminismo, ou o feminismo ainda mais. *In*: KAMITA, Rosana Cássia; FONTES, Luísa Cristina dos Santos (org.). *Mulher e literatura*. Ilha de Santa Catarina: Ed. Mulheres, 2015. p. 481-497.

TOMÁS, Catarina.; FERNANDES, Natália.; SANI, Ana Isabel.; MARTINS, Paula Cristina. A (in)visibilidade das crianças na violência doméstica em Portugal. *SER Social*, [S. l.], v. 20, n. 43, p. 387-410, 2018. Disponível em: [https://periodicos.unb.br/index.php/SER\\_Social/article/view/18867](https://periodicos.unb.br/index.php/SER_Social/article/view/18867). Acesso em: 02 Ago. 2021.

XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2007.

ZOLIN, Lúcia Osana. A crítica feminista. *In*: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (org.) *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. (revisada e ampliada). Maringá: Eduem, 2009. p. 217-242.

*Recebido para avaliação em 23/05/2023.*

*Aprovado para publicação em 09/08/2023.*

## NOTAS

1 Mestra em Literatura e Interculturalidade pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI), da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Graduada em Letras com habilitação em Língua Portuguesa pela mesma Instituição. Pós-Graduada em Linguagens, suas tecnologias e o mundo do trabalho pela Universidade Federal do Piauí (UFPI). Desenvolve pesquisas nas áreas de Literatura Portuguesa e Literatura Brasileira, com foco nos Estudos de Gênero.

2 Doutoranda em Literatura e Interculturalidade pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI/UEPB). Mestra em Literatura e Interculturalidade pelo mesmo Programa. Pós-Graduada em Atendimento Educacional Especializado: Ampliando a pesquisa e fortalecendo a prática pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Graduada em Pedagogia pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Atualmente é professora do Departamento de Educação da Universidade Estadual da Paraíba.

3 Associação Brasileira Multiprofissional de Proteção à Infância e à Adolescência. N.E.

**“OS SINAIS ESTAVAM LÁ TODOS”:  
VIOLÊNCIAS E ABUSOS NA  
NOVÍSSIMA FICÇÃO PORTUGUESA –  
REFLEXÕES EM TORNO DE *APNEIA*,  
DE TÂNIA GANHO**

**“THE SIGNS WERE ALL THERE”:  
VIOLENCES AND ABUSES IN THE BRAND  
NEW PORTUGUESE FICTION – REFLECTIONS  
ON *APNEIA*, BY TANIA GANHO**

*Jorge Vicente Valentim<sup>1</sup>*

---

**RESUMO**

Este trabalho apresenta, num primeiro momento, uma breve reflexão sobre a relevância da efabulação do tema da violência e de seus respectivos ecos, seja na tônica da representação de abusos das mais diversas ordens, seja na efabulação da dinâmica dos seus efeitos colaterais. Em seguida, propõe-se uma leitura do mais recente romance da escritora portuguesa Tânia Ganho, *Apneia* (2020), destacando as representações de violências e abusos contra personagens femininas e infantis. Para tanto, tomaremos como suporte teórico alguns pressupostos de pensadores das Ciências Humanas, como Hannah Arendt (1985), Judith Butler (2021), Marie-France Hirigoyen (2010) e Zygmunt Bauman (2008).

**PALAVRAS-CHAVE:** Violências. Abusos. Representações ficcionais. Novíssima ficção portuguesa. Tânia Ganho.

## ABSTRACT

This work presents, at first, a brief reflection on the relevance of fabulating the theme of violence and its respective echoes, whether in terms of the representation of abuse of the most diverse orders, or in the fable of dynamics of its side effects. Then, a reading of the most recent novel by the Portuguese writer Tânia Ganho, *Apneia* (2020), is proposed, highlighting the representations of violence and abuse against female and child characters. To do so, we will take as theoretical support some assumptions from Human Sciences thinkers, such as Hannah Arendt (1985), Judith Butler (2021), Marie-France Hirigoyen (2010) and Zygmunt Bauman (2008).

**KEYWORDS:** Violences. Abuses. Fictional representations. Brand new Portuguese fiction. Tânia Ganho.

**Apnéia.** S.f. med suspensão momentânea da respiração. Antônio Houaiss. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, p. 254.

Ela caiu em si e abraçou-o. Seria assim que se criavam pessoas neuróticas, pensou, pessoas que se habituavam a viver imersas na violência? Pessoas para quem era normal a bofetada psicológica seguida de um gesto de carinho? O seu cansaço deixava-a sem filtros.  
Tânia Ganho. *Apneia*, p. 466.

Abordar a violência nunca foi uma tarefa tranquila e de fácil desenvoltura. Mesmo com todas as fortunas críticas disponíveis nas mais diversas áreas das Humanidades, essa questão sempre suscitou dificuldades, para não dizer repulsas, sobretudo quando, no momento de analisar uma determinada obra literária sobre este viés, os atos efabulados são dirigidos a personagens representativas ora de classes sociais desfavorecidas, ora de grupos étnicos demarcados por uma segregação injusta, para além daquelas que trazem à cena as questões de gênero nos seus mais diferentes matizes (mulheres, personagens lgbtqi+ e crianças, por exemplo).

Para mim, especificamente, um professor e pesquisador homossexual, cisgênero e oriundo do Rio de Janeiro, cidade por demais conhecida pela turbulência urbana (como toda grande metrópole, aliás, acaba se destacando), já tive a oportunidade de presenciar diversas cenas de violência, vivi de perto muitas delas, sofri *bullying* e vi-me, não poucas vezes, no meio do escárnio coletivo seja no trabalho, seja na rua ou mesmo no ambiente familiar. Sem querer minimizar ou normalizar tais atos, em outras palavras, a violência não me é estranha, ainda que, em muitas situações, sobretudo na atualidade, eu continue me surpreendendo com a capacidade humana de exercer a intolerância e a truculência sobre o outro, por motivos mais banais.

Mesmo tendo visto, vivido e, mais atualmente, lido sobre o tema, por causa do trabalho de investigação sobre a novíssima ficção portuguesa, alguns títulos não deixam de me inquietar, sobretudo pela forma como conseguem efabular situações tão incompreensíveis e as dimensionar no universo da criação literária. Nesse sentido, se a ficção brasileira contemporânea constitui um manancial onde abundam exemplos e casos muito bem conseguidos — quem não se recordará, por exemplo, de *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins; de *Histórias de amor* (1997), de Rubem Fonseca; ou, ainda, de *Nossos ossos* (2013), de Marcelino Freire; ou mesmo *Marrom e amarelo* (2019), de Paulo Scott, para além de outros títulos que fazem com que Tânia Pellegrini aponte a maneira “inegável que a violência, por qualquer ângulo que se olhe, surge como organizadora da própria ordem social brasileira e como um elemento constitutivo da cultura”, daí que “como consequência, a experiência criativa e a expressão simbólica, como acontece com a maior parte das culturas de extração colonial, estão profundamente marcadas por ela” (PELLEGRINI, 2008, p. 179)? —, não menos a ficção portuguesa nascida a partir dos anos 2000, ou seja, florescida no século XXI, traz no seu bojo exemplos paradigmáticos dessa percepção de uma presença inevitável da violência no cotidiano sócio-afetivo.

Ao abordar o romance português das últimas décadas, Miguel Real — talvez, um dos mais atentos leitores da novíssima ficção portuguesa — chama a atenção para a relevância da violência, enquanto instrumento importante no *constructo* ficcional de um autor como António Lobo Antunes. No entanto, não deixa de ser curioso o fato de o mesmo crítico não dar uma atenção especial ao tema e nem sublinhar, diante das possibilidades que o(a) s autore(a)s português(a)s do século XXI podem oferecer.

Num breve olhar, não são poucos os casos em que a violência emerge como um demarcador sócio-cultural no contexto português. Já mesmo nos anos posteriores à Revolução dos Cravos, três exemplos podem ser apontados como obras de destaque pela forma como revelam as reações de seus/suas protagonistas diante de cenas de truculências, abusos e hostilidades. No meu entender, *Emma* (1984), de Maria Teresa Horta, sobressai pela forma como expõe as violências perpetradas dos homens sobre as mulheres, de forma repetida de geração em geração. Mas, ao contrário de sua homônima oitocentista — *Emma Bovary* —, a *Emma* de Maria Teresa Horta não toma cianureto ou ameaça se matar. Ela mata o seu agressor, o seu marido. Ou seja, ao contrário de sua avó e sua mãe, ela é uma mulher que mata, em defesa do seu próprio corpo, de sua liberdade e de sua vida. Também *A costa dos murmúrios* (1988), romance de Lídia Jorge, por demais abordado pela crítica sob este viés, expõe uma série de brutalidades no cenário das guerras de libertação em Moçambique, para além do próprio corpo da protagonista (Evita/Eva Lopo), que incide como uma voz resistente aos desmandos machistas. Por fim, *Ursamaior* (2000), de Mário Cláudio, debruça-se sobre e efabula um assassinato ocorrido no Porto, reiterando a violência urbana e as suas reverberações dentro do sistema carcerário, com uma cena antológica de um estupro coletivo num presídio masculino.

Se, como nos faz crer Isabel Cristina Rodrigues (2014), a novíssima ficção portuguesa mantém uma relação de aproximação e, ao mesmo tempo, de afastamento com a tradição literária alicerçada em nomes como José Saramago, António Lobo Antunes, Agustina Bessa-Luís, dentre outros, criando uma espécie de espaço “entre-dois” (RODRIGUES, 2014, p. 106), então, gosto de pensar que, na esteira daquela violência já encenada em décadas anteriores, alguns/algumas autores(a)s da atualidade parecem beber nessa mesma fonte, exacerbando e levando até às últimas consequências não apenas os distintos modos como a hostilidade se espalha e se mantém, mas também os diferentes medos sentidos por quem sofre a agressividade.

Assim, não será à toa que alguns títulos, na esteira daquilo que Miguel Real (2012) irá designar como uma prática cosmopolita do romance português atual — qual seja, de uma ficção que não se restringe ao universo e aos leitores portugueses, mas extrapola as fronteiras geográficas com uma amplitude na abordagem dos principais temas da atualidade — irão reiterar esse *modus operandi* nos mais variados cenários ficcionais. Romances, como *O coração dos homens* (2006), de Hugo Gonçalves, surpreendem pelo despojamento com que descreve cenas explícitas de violência misógina e machista. Confesso que este texto já me pegara desprevenido pela forma *avant la lettre* com que lida com a “masculinidade tóxica”<sup>2</sup>, termo delineado nos últimos anos, e que surge nas suas páginas, reconfigurando as múltiplas masculinidades abarcadas no mundo atual. Aliás, a violência machista e misógina será igualmente um dos aspectos efabulados no romance *Deus Pátria Família* (2021), sobretudo, na composição de uma das personagens, um *serial killer* com um perfil específico de vítima: mulheres jovens em situação vulnerável são assassinadas e abandonadas com vestes que remontam aos ofícios religiosos. E ele próprio, o criminoso, sofrera no passado a violência física perpetrada pelo amante da mãe e a pedofilia de um padre que deveria zelar pela sua estabilidade e educação.

De igual modo, valendo-se da abjeção como um dos elementos da construção actancial, Gonçalo M. Tavares investe nos espaços hospitalares confinados, em *Jerusalém* (2004), e evoca com pertinência as barbáries cometidas pelo regime nazista sobre os judeus e o horror ostentado por agentes médicos sobre seres humanos indefesos. Também João Pinto Coelho, em *Perguntem a Sarah Gross* (2015), não poupa os detalhes traumáticos causados pelas barbáries dos campos de concentração e pela perseguição aos judeus executados pelos nazistas, sobretudo, às mulheres que tiverem de conviver dia após dia com os seus torturadores.

Outro romance que também evoca as atrocidades dos regimes ditatoriais é *As longas noites de Caxias* (2019), de Ana Cristina Silva. Nele, a autora volta-se para a recuperação de tempos de autoritarismos e impressiona pelo rigor com que investe na efabulação da tortura e dos agentes femininos da PIDE, responsáveis pela sua manutenção com requintes de brutalidade, sobre mulheres perseguidas pelo Estado Novo Salazarista. E se as décadas anteriores ao 25 de Abril de 1974 fornecem matéria para as narrativas preo-



cupadas em perceber as atrocidades cometidas sobre os menos favorecidos e os silenciados, não menos os tempos democráticos parecem ter aliviado a cota de violência sobre a mulher e sobre as crianças. Nesse sentido, *A construção do vazão* (2017) e *As crianças invisíveis* (2019), de Patrícia Reis, pintam cenários familiares, onde sobejam os abusos contra menores e as mais variadas formas de violência de gênero.

Como se pode perceber, diante desse breve quadro, a ficção portuguesa do século XXI longe está de ser entendida como um conjunto despreocupado com as questões sociais mais prementes. E, nesse elenco de possibilidades, bem recentemente, uma obra chamou a minha atenção não só pela ousadia em abordar temas tão sensíveis e complexos, como a violência de gênero, o abuso sexual de menores e a pedofilia, mas também pelos mecanismos articulados na trama narrativa para prender a atenção do leitor, fazendo-o seguir adiante até o fim do volume, ainda que, muitas vezes, a repulsa venha à tona diante das sequências narradas. Refiro-me ao impactante romance *Apneia*, de Tânia Ganho<sup>3</sup>.

Trata-se, na minha perspectiva, de uma daquelas obras que, nos moldes explicados por Roland Barthes, só é possível “ler levantando a cabeça” (BARTHES, 1988, p. 40), tal a confluência de reflexão e interrogação que suscita no leitor. Ao final, as sensações de desgaste, impotência e incômodo vão se intercalando à medida que as ideias vão confluindo e a dinâmica narrativa ganha compreensão no universo do leitor. Mas, o que há de tão surpreendente nas quase 700 páginas desse denso e longo romance?

Em primeiro lugar, acredito que a forma como a narrativa se estrutura, com capítulos relativamente curtos, na medida em que, na sua grande maioria (com exceção de alguns pouquíssimos capítulos), procuram não ultrapassar uma média de cinco a seis páginas no máximo, contribui para a assimilação das situações descritas ao longo da trama. Isto porque somos levados a entrar aos poucos e de forma muito gradativa nos espaços privados da célula familiar composta por Alessandro, um empresário italiano que se casa com Adriana, uma jovem artista plástica portuguesa, que se encontra num momento de conclusão do seu mestrado com um estudo comparativo entre literatura e artes plásticas. Da união matrimonial dos dois, nasce Edoardo, uma criança que, com o decorrer do tempo, vai desenvolvendo traumas, em virtude dos gestos de impaciência, intolerância e violência do pai. Todo o enredo envolve o período de sua infância até a adolescência, momento em que são revelados os segredos que traumatizam o jovem e como este se revolta contra o pai e acaba se aproximando mais da mãe.

Numa das cenas iniciais, o narrador descreve um desentendimento entre o casal por causa da maneira como Alessandro se refere aos pais idosos, desejando que sofram um acidente e morram, para que ele não precise tomar conta deles. Sem acreditar no que ouvira, Adriana exige do marido uma retratação e este, por sua vez, num rompante, grita-lhe uma série de impropérios e sai com o filho pequeno no colo, sem dar qualquer notícia à

mulher. Nessa sequência, o leitor percebe que não está diante de uma história comum de mais um caso de briga de casal. Na verdade, ao devassar a privacidade da casa dos dois, o narrador parece já dar pistas das aproximações que pretende desenvolver com a personagem feminina:

Quando finalmente Alessandro regressou, às três da tarde, trazia um sorriso embaraçado, o bebé choroso ao colo e a mão esquerda sem aliança.

Com os olhos inchados e sem abrir a boca, Adriana tirou-lhe Edoardo dos braços e sentou-se na cama, reconfortando o filho, enquanto Alessandro ia ao carro procurar a aliança debaixo dos bancos, porque, com a raiva, a atirara e ela desaparecera.

Quando se sentaram para jantar, já os contornos da discussão se tinham esbatido e ela própria começara a questionar a sua reacção. Talvez tivesse, de facto, reagido de maneira excessiva, não era possível ele ter querido dizer que desejava que os pais morressem num acidente de viação, só para resolver o problema de quem trataria deles na velhice e na doença. O argumento era tão absurdo, que deu por si a retribuir os sorrisos de troça de Alessandro com um encolher de ombros e um riso nervoso.

— És mesmo exagerada — disse ele, e deu-lhe uma palmadinha no braço, gesto que, por um instante, a fez sentir-se um cão. (GANHO, 2021, p. 20)

Ora, já nesta sequência inicial, é possível detectar algumas pistas sobre a construção das personagens e das situações que envolvem a violência de Alessandro sobre Adriana e, posteriormente, sobre Edoardo. Ao longo de todo o romance, ficamos diante de uma personagem feminina temerosa de se colocar contra o marido, a ponto de desenvolver pensamentos de autodepreciação, como se estivesse levando tudo para um ponto de exagero e paranoia, além de reforçar os gestos de importunação, desvalorização e desrespeito do marido sobre a sua condição de mulher e de mãe. Não me parece à toa, por exemplo, que a palmadinha no braço transmita a sensação de que o homem a considera inferior, daí a sua sensação de se sentir um cão.

Não serão poucas vezes, portanto, as devassas do narrador sobre os pensamentos e as perspectivas de Adriana, em que ela própria põe em dúvida as suas reacções e os seus temores, tentando minimizar e adiar o inevitável. Por mais que a focalização na heterodiegese aponte para uma possível neutralidade na forma de narrar, sugerindo aquela “distância crítica do antigo realismo” (PELLEGRINI, 2008, p. 190), o romance de Tânia Ganho não cai na armadilha de uma não identificação com a matéria narrada, posto que, na cena acima, a maneira como o narrador vai se aproximando de Adriana e imprimindo nas instâncias actanciais os seus medos, as suas dúvidas e, acima de tudo, as suas ansiedades, revela-se como um narrador observador extremamente sensível com a matéria moldada pela efabulação.

“À distância do futuro, tudo parece um prenúncio” (GANHO, 2021, p. 45), declara a voz narrante, antes de revelar mais uma das insensibilidades do marido. Antes mesmo do casamento, ao sofrer um acidente em casa, bater a cabeça e quase desmaiar, Adriana fica surpresa com a indiferença de Alessandro e com a sua forma imperturbável de não parar o que estava fazendo e socorrer a companheira. Num primeiro momento, Adriana recusa-se a perceber que todas essas pistas escondem uma natureza perversa, violenta e implacável: “Os sinais estavam todos lá. [...] Adriana vira os sinais — os símbolos — e decidira não lhes dar importância. Rotulara-os de excentricidades e idiosincrasias, stresse e ciúmes. Existe um rótulo complacente para tudo aquilo que queremos justificar” (GANHO, 2021, p. 46-47).

Ao vasculhar meticulosamente as cenas íntimas da vida familiar, o narrador vai descortinando um cenário onde a “violência perversa” — ou seja, aquele tipo de agressividade que se instala “quando o afetivo falha, ou então quando existe uma proximidade excessivamente grande com o objeto amado” (HIRIGOYEN, 2010, p. 21-22) — se instaura e contamina a trajetória de mãe e filho. Isto porque se o movimento perverso reside na total falta de afetividade e sintonia entre Alessandro e Adriana, por outro lado, é o amor incondicional desta por Edoardo, seu filho, que a fará se movimentar, mais adiante, de forma destemida.

Todo o declínio afetivo surge metaforizado na imagem da planta, do hibisco deixado no pórtico da casa da Atalaia, espaço destinado à vida em família das três personagens, e quando este começa a espelhar os vestígios de que o casamento já não sustentava o frescor dos anos iniciais. As relações com a vizinhança são reduzidas aos gestos mínimos de educação e bom convívio, no entanto, o narrador é enfático ao decretar: “talvez o ar do seu casamento já estivesse tão estagnado e fétido, que contaminasse o espaço em redor” (GANHO, 2021, p. 22).

Acompanhando as mudanças espaciais do casal, o hibisco sugere uma espécie de metáfora daquilo que um dia cresceu e que cedeu ao sufocamento do cotidiano. Ainda que a planta não tenha florescido, a ponto de se conseguir identificar a sua espécie, o fato de se indicar uma flor que necessita de cuidados, sobretudo, por causa de temperaturas frias capazes de lhe causar danos irreparáveis, não me parece uma informação gratuita, afinal, na trama, o hibisco parece absorver e manifestar a frigidez das relações afetivas de Adriana e Alessandro. Mesmo com todos os cuidados desta, em limpar as folhas do vaso e regar a terra, a planta não resiste às investidas das obras da casa e morre asfixiada:

Quando finalmente pintaram a fachada, o hibisco que talvez nem fosse um hibisco e que já era maior do que Edoardo, morreu, asfixiado por uma camada de tinta branca e cinzenta, porque os pintores lavavam as trinchas na torneira mesmo ao lado. **Para Adriana, a morte do hibisco foi o símbolo e o prelúdio da morte do seu casamento.** (GANHO, 2021, p. 41; grifos meus)

Ao que tudo indica, o distanciamento entre Alessandro e Adriana torna-se a tônica de um relacionamento fadado ao fracasso, cabendo ao filho o papel do único fio capaz de os ligar e à mulher a função de mantenedora da família. Não por acaso, o narrador, mais uma vez, devassa a privacidade do casal e revela a fragilidade daquela união: “A sua vida sexual com Alessandro era insípida, totalmente desprovida de imaginação. Ao fim de um ano, a frustração tornou-se gritante, mas, por essa altura, já tinham um filho. Adriana achou que a sua obrigação, enquanto mãe, era lutar pelo sucesso do casamento” (GANHO, 2021, p. 69).

Sem quaisquer traços de apego ou sinais de uma estabilidade emocional, apenas “a noção de que não teriam um futuro juntos” (GANHO, 2021, p. 27), a separação torna-se o único caminho possível a ser trilhado pela protagonista. A partir daí, tudo muda. A insensibilidade de Alessandro transforma-se em agressividade e o seu espírito irritadiço dá lugar a um temperamento vingativo, cujo alvo principal é Adriana, mas que tem Edoardo, o filho, o meio de execução para o seu plano violento.

Nesse momento, o narrador fornece novos sinais não só da construção narrativa, mas também do próprio título da obra, na medida em que todos os esforços por obter a guarda do filho, fora do alcance de um homem que revela uma face desconhecida e amedrontadora, dependem uma energia de Adriana, comparável apenas às demandas físicas de uma intensa atividade esportiva:

Todo o processo de luta pela guarda do filho era uma maratona e, enquanto Alessandro tinha a resistência de um corredor de fundo, Adriana foi, durante anos, incapaz de fazer outra coisa que não *sprints*. E, no fim de cada *sprint*, estava esgotada. Demorou muito tempo a transformar-se em maratonista, a dominar a arte da respiração bradicárdica (GANHO, 2021, p. 34).

Se o fato de a protagonista cultivar o hábito de atividades esportivas (Adriana corre e nada, e motiva o filho a praticar os mesmos esportes) leva o narrador a se valer da imagem para comparar e desenhar as diferenças entre ela e o marido, não podemos deixar de observar que o fato de não dominar uma espécie de respiração contribui para pensarmos as razões da estruturação do romance, afinal, os capítulos pequenos não poderiam ser entendidos como breves respirações ou tentativas destas, num cotidiano marcado pelo assombro, pelo medo e pela asfixia? Ao mesmo tempo, parece que cada cena contida nas partes de curta extensão guarda um bocado da violência suportada até às últimas consequências pela mulher.

Nesse sentido, o leitor consegue vislumbrar gradativamente a trajetória de uma mãe subjugada por um “homem de poder, propenso ao secretismo” (GANHO, 2021, p. 24) e ele próprio parece também sentir os efeitos colaterais dessa respiração ofegante e entrecortada. Mas, para além desta possibilidade de leitura e compreensão da estrutura romanescas, não será a tentativa de Adriana em controlar a sua respiração, seja na natação,

seja na corrida, uma forma de vencer a apneia imposta pelo desgaste de todo o processo de separação? Não à toa, é o próprio narrador que adverte: “Um processo de guarda nos tribunais portugueses é uma corrida de fundo” (GANHO, 2021, p. 313).

Gosto de pensar que cada cena narrada nos capítulos de *Apneia* encerra uma breve asfixia que o leitor vai devassando junto com o narrador. Assim, é o próprio cansaço de Adriana diante do cansativo comportamento de Alessandro que também vai tomando conta do narrador que, de maneira constante, se aproxima da protagonista e desvela o seu cotidiano, passo a passo. Deste modo, parte por parte, o leitor vai acompanhando o longo e desgastante percurso de uma mãe com seu filho:

a) os sentimentos de remorso e a expectativa de uma separação amigável, alimentados pela complacência desmedida de Adriana:

Até um dia fazerem as pazes, pensou, até ele a perdoar por ter pedido o divórcio. No fim de contas, a culpa era sua. Ela abandonara-o, destruíra a fachada perfeita que ele tanto se empenhara em construir. Ferira-lhe o orgulho, cabia-lhe a si apaziguá-lo. A fúria dele era compreensível. (GANHO, 2021, p. 57)

b) o machismo do marido revestido por uma xenofobia declarada e a sua pretensa superioridade em relação à Adriana, não apenas pelo fato de ela ser mulher, mas também por ser portuguesa:

Ele mandou-a pedir orçamentos a pelo menos três empresas de mudanças. Discorreu um ror de minutos sobre o porquê de três orçamentos e não menos. Algumas das empresas não responderam aos pedidos ou perderam tempo com e-mails inúteis, e Alessandro atribuía a culpa a Adriana, que, «típica portuguesa» que era, tinha «pendor para a dispersão» e não conseguia obter informações de maneira rápida e concisa. «O cliente é rei, tens de apertar com as pessoas ao telefone.» Ela tentava explicar-lhe que, em Portugal, a agressividade não dava frutos, quem quisesse um serviço bem feito tinha de saber conversar, ouvir, pedir; as exigências não o levariam a lado algum.

Cinquenta por cento das discussões em que Adriana e Alessandro se envolviam eram arquivadas na gaveta das “Diferenças Culturais”. Adriana destituía-as de importância, esvaziava-as do seu carácter violento, dizendo para si própria que não eram uma questão de personalidade, mas sim de nacionalidade. Tornava-se mais fácil rotular de italiano o comportamento explosivo de Alessandro do que reconhecer que a agressividade era um traço do carácter dele. Complicado era justificar os restantes cinquenta por cento de disputas, porque dificilmente se poderia considerar uma característica italiana a aversão de Alessandro por decotes, minissaias e maquilhagem. (GANHO, 2021, p. 78-79)



c) o desequilíbrio e a impaciência de Alessandro em relação a tarefas da casa, sobretudo, quando esta se encontrava em obras:

Na recta final das obras, o orçamento da casa começou a derrapar. O enervamento de Alessandro era constante e a pressão para que Adriana fosse firme com o empreiteiro aumentava a cada visita à Atalaia. As discussões tornaram-se mais frequentes e violentas. Alessandro decidiu que os roupeiros seriam feitos pelo construtor, mas compraria ele os puxadores, as portas seriam de abrir e não de correr, e os rodapés seriam brancos como as portas e não iguais ao soalho flutuante. Adriana imaginou a quantidade de puxadores que ele a obrigaria a ver nas semanas seguintes e sentiu tédio por antecipação. A casa só estaria pronta em Julho, mas ele queria sair do apartamento das escadas no final de Maio e mudar-se, nesse interregno, para um apartamento em Lisboa que pertencia ao irmão de Adriana e que acabara de ficar vago, porque o inquilino decidira emigrar. (GANHO, 2021, p. 93)

d) a truculência verbal dos processos judiciais redigidos pelos advogados do marido e a insatisfação de Adriana diante de um sistema burocrático que emperra e impede uma resolução rápida e favorável ao pequeno Edoardo e, em contrapartida, dá espaços para a violência do marido se manifestar em misoginia e machismo:

Durante dois anos, houve requerimentos todas as semanas, ou quase todas as semanas. A frequência era suficientemente massacrante para ela sentir que passava os dias a ler os e-mails do seu advogado e os textos descabelados da advogada de Alessandro, e a alinhar respostas com muitas alíneas, umas atrás das outras, desmontando cada acusação, cada crítica. Era uma ocupação a tempo inteiro, e o seu trabalho — a pintura, o mestrado —, um passatempo que ela relegava para o serão. O tom dos requerimentos era sarcástico, humilhador, pontuado por frases exclamativas: «Finalmente fez-se luz no espírito da Requerente!» Adriana não sabia que se podia excluir tanto em linguagem jurídica. Não sabia que ainda se podia dizer impunemente em tribunal uma frase vitoriana como «a Requerente não é nenhum anjo do lar», sem que a própria juíza fizesse ver que já em 1931 Virginia Woolf matara o Anjo do Lar. Não sabia que um homem moderno ainda ousava levantar-se numa conferência de pais, em pleno gabinete de uma juíza, e bradar que não estava disposto a continuar a pagar impostos por causa de uma mulher que já não lhe «pertencia». (GANHO, 2021, p. 129)

e) as expressões grosseiras a ela dirigidas, colocando em xeque, inclusive, a sua sanidade mental, e a decisão de Adriana em não ceder ao terrorismo imposto pelo espírito vingativo do marido:

Ceder à depressão era render-se a Alessandro, pisar o cadafalso e colocar ela própria a corda ao pescoço. Era aceitar o rótulo de desequilibrada e ver cópias das suas receitas psiquiátricas surgirem inexplicavelmente apenas a um requerimento. Recusava-se a dar essa arma a Alessandro. (GANHO, 2021, p. 133)

f) o assédio sofrido por Adriana, concretizado pelo advogado da família:

O seu computador era antigo, as ligações por Skype tinham uma imagem desfocada, tremida, mas não tão má que ela não percebesse, ao primeiro olhar, que ele estava sentado num sofá, com um enorme quadro abstracto por trás, de roupão de seda estampada, um copo de uísque numa mão e um cigarro na outra. [...] Quis desligar, durante a totalidade da chamada não houve um segundo em que não quisesse desligar, mas na sua mente passava um refrão em loop: «É o meu advogado, preciso dele, preciso dele para não perder o meu filho, não posso antagonizá-lo.» Foi cúmplice do que aconteceu. O medo castrou-a, impediu-a de clicar no botão e pôr fim à chamada. Ficou paralisada, incapaz de desviar os olhos do ecrã, incapaz de mover a mão, de proferir uma frase, um coelhinho encandeado pelos faróis de um automóvel. Uma coelhinha. Fez um shut-down completo, o cérebro, as emoções. Foi devorada por um vazio enorme, por um vazio enorme, sobrava apenas o refrão obsessivo, «preciso dele, preciso dele para não perder o meu filho». Deixou-o masturbar-se num ecrã cuja imagem de má qualidade a poupou a demasiados pormenores e lhe atenuou a repugnância. Ele satisfez-se, desligou, e ela passou a noite em branco, com nojo, nojo dele, nojo de si própria. Nojo do medo. (GANHO, 2021, p. 153-154)

g) a violência somada aos abusos do pai sobre o filho, os discursos de ódio e xenofobia, fazendo com que Adriana tenha de desfazer toda a agressividade do marido, reverberada nos gestos hostis e repetitivos de Edoardo:

Durante a fase de residência alternada, as suas semanas com Edoardo assentavam num movimento de Sísifo, repetitivo e desgastante, em que Adriana tinha de desconstruir o que Alessandro destruía, para depois reconstruir e ver novamente destruir. Havia dias em que se sentia arcaica, velha de séculos. Nunca sabia o que a esperava às quatro da tarde, quando visse o filho, mas seria certamente mais do mesmo: medo, esperança, desespero. Ainda ia tendo capacidade de lambe as feridas dele, mas até quando, perguntava-se, até quando. (GANHO, 2021, p. 157)

A guarda partilhada transformava a vida de ambos numa espécie de bipolaridade não diagnosticada. (GANHO, 2021, p. 176)

O que mais a chocava aos sábados, depois de Edoardo ter passado uma semana inteira com o pai, era a violência. A violência das palavras e gestos do filho e, por reflexo, dos seus. Ao fim de umas horas a ouvir acusações descabeladas em que, na boca de Edoardo, Adriana sentia a intensidade do ódio de Alessandro, dava por si a enervar-se e a ter de sair da divisão onde estivessem, para respirar fundo e não gritar com ele, repetindo para si própria: «Ele não tem culpa, ele não

tem culpa, ele não tem culpa.» Nesses dias, tinha vontade de sair porta fora e fugir. Vontade de dizer a Alessandro: Toma, fica com o miúdo, não aguento tanta violência. (GANHO, 2021, p. 184-185)

O pai fundira-lhe o medo do “outro”, dos negros, ciganos, árabes, dos pobres, sem-abrigo, plantando nele as sementes do racismo, da xenofobia. Destruindo a simplicidade com que, antigamente, Edoardo olhava para as pessoas e as descrevia como brancas, beges ou castanhas, de cabelo amarelo, vermelho ou preto, e todas as cores eram banais, sem conotações nem preconceitos. (GANHO, 2021, p. 387-388)

h) as sensações de impunidade e de indiferença, sem falar nas sugestões de uma má vontade e uma incompetência cristalinas, transmitidas pelos tribunais judiciais, que tratam as crianças como marionetes e as mães, como deslocadas da realidade, num triste retrato de situações constrangedoras e de pura misoginia a que muitas mulheres são submetidas:

Foi nesse dia que Adriana percebeu que o tribunal não fazia ideia de quem era o verdadeiro Alessandro; também o juiz estava sob o efeito dele, preso nos tentáculos do polvo. E, frustrada, percebeu igualmente que tudo o que escrevia nos requerimentos era menosprezado pelos magistrados, tratado como um discurso hiperbólico; o juiz ainda só não conseguira diagnosticar se as hipérboles eram fruto de uma personalidade emotiva ou de uma mente calculista.

A voz de Adriana não tinha o selo da autoridade, as suas palavras careciam de peso. Ela era a «senhora» e Alessandro, o «senhor doutor», embora tivessem as mesmas habilitações académicas. Ela era uma mãe histérica e possessiva e ele, um pai extremo. (GANHO, 2021, p. 238)

Mas a clarividência surgiu a *posteriori*. No gabinete, Adriana sentiu-se encolher na cadeira, reassumindo a sua vulnerabilidade de menina que se escudava na figura protectora. Uma espécie de regressão ao modo submisso que Alessandro lhe impusera ao longo dos anos. (GANHO, 2021, p. 557-558)

i) as inúmeras tentativas de Alessandro em controlar o corpo da mulher e da criança, tentando transformar Edoardo numa espécie de autômato subserviente à sua vontade, a ponto de não deixar Adriana criar laços afetivos com Duarte, um biólogo especialista no estudo do ciclo das cagarras, com quem a protagonista tem um breve romance:

Foi do próprio Edoardo a ideia de irem passar novamente um fim-de-semana à ilha. Antes de escolherem a data, Adriana certificou-se de que nem o Pinto, nem o Murta estavam de serviço. O primeiro, com os seus modos bruscos, poderia dar azo a mais celeuma e o segundo ficara tão irritado com a história da mensagem que a sua mulher recebera por Facebook a acusá-lo de a trair com Adriana, que lhe pedira para não aparecer no farol quando ele estivesse a trabalhar; não

queria arranjar mais sarilhos em casa. Duarte combinou com o Neves que Adriana e o filho ficariam instalados num dos quartos do farol e Duarte, noutro, como se lá vivesse habitualmente. Assim, poderiam conviver harmoniosamente, sem que Edoardo se sentisse ameaçado pela presença do biólogo. (GANHO, 2021, p. 301)

j) os medos sofridos pelo filho, diante da insensibilidade do pai, que o coloca para ver filmes violentos e decora o seu quarto com figuras assustadoras, que amedrontam Edoardo desde a mais tenra idade, além de uma crueldade explícita ao trazer uma pizza para dentro do quarto do hospital, logo depois da operação do filho, com a nítida intenção de provocação:

— Se já não jogas ao *GTA* — perguntou-lhe ela, desconcertada —, o que é que se passa em casa do teu pai, para voltares assim, tão violento?

Edoardo encolheu os ombros, baixou os olhos. (GANHO, 2021, p. 497)

Adriana observou-o, perguntando-se se ele não teria percebido o que a enfermeira dissera em português. Dando-lhe o benefício da dúvida, traduziu a advertência. Alessandro não respondeu. Daí a pouco, saiu do quarto. Regressou passado meia hora. Com uma pizza grande. Adriana e Edoardo olharam para ele, pasmados.

— *Funghi*, a tua preferida — declarou, sentando-se na poltrona ao lado da cama e abrindo a caixa. O cheiro a queijo derretido e massa acabada de sair do forno encheu o quarto.

Edoardo olhou para a pizza e da pizza para o pai, perplexo. Fitou a mãe.

— Queres? — perguntou Alessandro ao filho.

Adriana teve vontade de o esmurrar. Contou até dez, mentalmente. A sua mãe levantou-se e foi procurar a enfermeira. Sentindo um desejo avassalador de pedir desculpa a Edoardo, desculpa por não poder protegê-lo daquela crueldade, Adriana deu-lhe a mão. O menino abanou a cabeça, com as faces escarlates. (GANHO, 2021, p. 511)

k) a descoberta de Adriana da tentativa de sequestro de Edoardo por Alessandro, bem como das solicitações fraudulentas do marido de segunda via de passaporte e da carteira de vacinação, num plano orquestrado para retirar a criança do país e leva-la diretamente para o Oriente Médio, onde seria impossível para uma mulher reaver os seus direitos maternos:

Durante meses, ele incutiu em Edoardo a ideia de que seria maravilhoso celebrar os doze anos em Nova Iorque, ou em Los Angeles. Mas Adriana instalou-se dentro da cabeça dele e sabia, todo o seu corpo lho dizia, que o verdadeiro destino de Alessandro era os Emirados. Um destino escolhido a dedo, onde uma mulher, uma mãe, não tinha direitos, não

podia recorrer às autoridades locais para reivindicar a guarda de uma criança, sobretudo uma criança do sexo masculino. Nos Emirados, o acesso de Adriana ao próprio filho ser-lhe-ia negado, se o pai o decidisse. O plano era genial, pensou. (GANHO, 2021, p. 544-545)

l) a transformação imediata de Adriana, de uma mulher pacífica em uma mãe em guerra não só contra um sistema, que se recusa a ajudar a si e ao seu filho em perigo, mas também contra o machismo, a violência verbal e psicológica de Alessandro, como uma espécie de reação protetora sobre ela e Edoardo:

Se Alessandro conseguisse levar Edoardo para um país árabe, Adriana sabia que não veria o filho durante muito, muito tempo. E quando voltasse a vê-lo, não seria o mesmo, nada seria como antes. Alessandro encarregar-se-ia de corromper Edoardo, de o vergar. Mãe e filho seriam dois desconhecidos. Chegara a hora de reconhecer que não existia uma solução pacífica para lidar com um pai como Alessandro. Sete anos depois, chegara a hora de regressar a tribunal.

Finalmente sentia raiva e, com a raiva, força. Não seria a vítima, a histórica, a deprimida. Não seria Anne, Sylvia. Seria «a bruxa possuída» de Sexton, *assombrando o ar negro, mais corajosa à noite*. Seria Lady Lazarus, a feiticeira de Plath: *Cuidado./ Das cinzas/ Me ergo com o meu cabelo ruivo/ E devoro homens como ar*.

Seria ela própria, Adriana, sem medo. (GANHO, 2021, p. 546)

m) a percepção chocante da capacidade de Alessandro em planejar e executar um ato de “violência perversa” (HIRIGOYEN, 2010, p. 47) sobre seu próprio filho e os efeitos colaterais sentidos por Edoardo:

Adriana achava curioso que, numa época em que se falava tanto de terrorismo, *bullying* e violência doméstica, numa época pautada pela maldade gratuita, as pessoas não estivessem preparadas para aceitar a ideia de que um pai pudesse querer mal a um filho. Que um pai pudesse *fazer* mal a um filho. Deliberadamente, por vingança ou perversão. «Pai é pai», diziam-lhe os ingênuos. «Um pai não deixa que nada de mal aconteça ao próprio filho.» E ela dava por si a explicar e, de cada vez que explicava, baixava a voz, e os exemplos eram sempre dolorosos, por mais que os repetisse. E, depois da dor, o embaraço por ter tido de partilhar a dor. (GANHO, 2021, p. 542)

Quantas crianças se tornariam depressivas, suicidas, rebeldes, delinquentes, por causa do ódio de um progenitor. (GANHO, 2021, p. 553)

n) o amadurecimento precoce de Edoardo, concretizado pela experiência da violência psicológica e física, confirmando, mais uma vez, a sensação de sufocamento e de apneia, como um dos mecanismos necessários de sobrevivência e resistência à agressividade do outro, do próprio pai:



Os pormenores que o angustiavam vinham à tona como bolhas de ar, rompendo a superfície, e ele partilhava-os. O pedopsiquiatra dizia que já nem precisava de uma introdução para que Edoardo se abrisse; o menino sentava-se e falava, queixava-se disto e daquilo, relacionava acontecimentos entre si, analisava factos. A evolução era extraordinária, como se ao dealbar dos doze anos e da puberdade correspondesse um salto intelectual incomensurável. (GANHO, 2021, p. 567)

o) a perseguição, as ameaças e o *stalking* de Alessandro sobre Adriana e Edoardo, assediando o adolescente nos espaços de convívio, como a escola e a própria casa, e a força desesperada da mãe em buscar uma rápida e efetiva “medida judicial que protegesse o filho de visitas indesejadas” (GANHO, 2021, p. 622):

Edoardo enviou uma mensagem ao pai por telemóvel: «Não te quero ver na escola, nem no bairro, nem em lado nenhum.» Ao final do dia, recebeu a resposta de Alessandro: uma fotografia de um cão com as patas enfaixadas e o texto «Eis o que acontece quando se atravessa a estrada sem olhar... duas pernas partidas!!! Coitada da cadela dos vizinhos. Um beijo, meu amor». (GANHO, 2021, p. 627)

Alessandro prefere criar toda uma envolvência de terror, fazendo aparições fantasmagóricas, que não podem ser provadas nem punidas. Impõe a sua presença, sem nunca se mostrar. Eles sabem que ele pode estar dentro do prédio, dentro da escola, nas ruas que percorrem, mas é a palavra deles contra a de Alessandro. Não têm provas. Nunca terão provas. Nunca saberão se Alessandro tencionava realmente raptar Edoardo e levá-lo para fora do espaço Schengen, porque Adriana lutou em todas as frentes para o evitar, sujeitando-se ao diagnóstico de «paranóica». Nunca saberão se ele os vigia, se os segue, porque ele se limita a deixar indícios da sua passagem pelos locais que frequentam. (GANHO, 2021, p. 651-652)

p) a transformação das dúvidas sobre a natureza da violência de Alessandro imposta sobre Edoardo em certeza, diante da constatação do ato hediondo do pai sobre o filho. A reação natural de repulsa de Adriana, somada à sua revolta, cola-se à perspectiva do narrador que, diante da abjeção do próprio ato *per se*, não consegue esconder o sentimento de asco que o leva adiante na tarefa de narrar o inenarrável:

Quando Edoardo diz, repetidamente, «pedófilo, ele é pedófilo», há qualquer coisa dentro dela que bloqueia, incapaz de computar a palavra. Uma espécie de dissociação. Aquela palavra não pertence à sua vida, não faz sentido na boca de Edoardo, não se aplica ao seu marido. O seu cérebro rejeita-a. O corpo mergulha numa espécie de dormência que cria uma distância abissal entre si e os seus sentimentos. Será um efeito do antidepressivo, pensa, será o fármaco que não me deixa sentir? Assiste, atordoada, à fúria do filho. Tenta mitigá-la, racionalizando-a, organizando-a sob a forma de vocábulos: Que aconteceu na Atalaia, no último fim-de-semana? Conta-me.

«Nada, nada, não aconteceu nada», repete Edoardo, «mas ele é um pedófilo de merda nojento filho da puta». O garoto é um disco riscado e ela quer levantar a agulha e libertá-lo daquele sulco em que caiu, mas não consegue. [...]

Que aconteceu naquela casa? Nada? Tudo? O horror? Quantos anos teria de esperar para saber a verdade, a extensão do mal? Dez, vinte? Meses, semanas?

O trauma é um ruído com que as vítimas vivem de manhã à noite, o ruído da violência sempre presente, ao acordar, ao deitar, e pelo meio, a tentativa de ser normal. A normalidade ansiada e que, a cada momento de insegurança ou frustração, se percebe que está longe de ser uma realidade.

O pedopsiquiatra, a sua psicóloga, o seu irmão dizem-lhe: o tempo, o tempo das revelações, tem de ser o dele, e pode nunca chegar. Edoardo pode preferir nunca contar o que aconteceu. Houve algo que o aterrorizou no pai. O quê o quê o quê o quê o quê. (GANHO, 2021, p. 617-618)

O inspector voltou para o gabinete e sentou-se. Estendeu-lhe as folhas. Ela assinou-as, incapaz de ler o texto naquele momento. Nada do que dissera era importante, comparado com o que Edoardo contara. A imagem de Alessandro enfiando-se dentro da cama do filho, seminu, tocando-lhe, instalara-se-lhe no cérebro e impunha-se, repugnante, mesmo com os olhos abertos e os papéis diante de si e a figura expectante do inspector.

— Porque é que ele não queria que eu soubesse? — murmurou.

— Para não a magoar — disse o inspector.

Não se recorda do caminho para casa. Lembra-se de ter anoi-tecido no trajecto, e da voz de Edoardo, disparando frases às rajadas, «consegui contar tudo, mamma», eufórico, sob o efeito da adrenalina. Ela respeitou o pedido do inspector e não lhe disse que sabia o que era o «tudo»; esperou, paciente, que ele desse o passo final e lhe contasse o que contara à Polícia Judiciária. Fê-lo dois dias depois, com os olhos cheios de lágrimas, mas profundamente aliviado, porque o inspector não só acreditara nele, como lhe explicara que a culpa não era dele, a culpa nunca era da criança. Ao longo dos meses seguintes, Adriana repetiria esse mantra vezes sem conta: A culpa não foi tua, dirigindo-se ao filho, mas também a si, reflectida no espelho. A culpa não foi tua.

O nojo é pegajoso, cola-se-lhe às recordações, conspurcando todas as memórias. Cobre a memória do belo, destrói-a. Sobre o álbum fotográfico mental do casamento derrama-se uma mancha de óleo que alastra e fede. Não resta nada. (GANHO, 2021, p. 633-635)

Se todas as citações acima indiciam uma violência pulverizada nos mais diversos graus (a psicológica sobre Adriana e Edoardo, além da de gênero e a sexual; a propagação de discursos de ódio contra moradores

de rua, homossexuais, árabes e ciganos) de maneira concreta e direta, sobre os corpos das personagens, não podemos deixar de considerar também um outro tipo de violência sentida por eles. Esta, menos explícita, mas igualmente nefasta nos seus efeitos, encontra-se nos tribunais e nos meandros judiciais. Trata-se, no meu entender, de uma espécie de violência institucional e institucionalizada, que dá aos homens plenos poderes de isenção sobre a agressividade cometida e impõe às mulheres e às crianças situações penosas e constrangedoras:

Assim que a porta se abre, ao fundo do corredor sombrio, ouvem o choro de Edoardo, entrecortado por soluços, ganhando volume a cada passo. Levantam-se os três de um salto e, aflita, Adriana olha para a advogada e para o irmão, interrogando-se em voz alta: «Que aconteceu?!» Aproximam-se do limiar, no instante em que o menino, escoltado pela funcionária de capa negra, entra na salinha, destroçado. Precipita-se para a mãe, fungando:

— Eles torturaram-me, *mamma*, não acreditaram em mim!  
—, arquejando, chora de raiva. — Trataram-me como se eu fosse mentiroso! (GANHO, 2021, p. 641).

As cenas narradas em *Apneia*, por mais impactantes que possam parecer, destacam-se e chocam, não apenas pela situação *per se*, mas também porque não estão distantes de uma realidade vivida por pessoas que dependem da boa vontade dos agentes judiciários, e nem sempre podem contar com as respectivas paciências. Em entrevista a Paulo Nóbrega Serra, é a própria autora que alerta para este detalhe. Ao ser arguida sobre o tempo de coleta de dados no Tribunal de Família e Menores de Lisboa e no Ministério Público, além de outros órgãos, Tania Ganho sublinha: “A pesquisa ocupou-me mais tempo que a escrita. Só escrevo quando consigo pôr-me na pele das minhas personagens, ter a certeza do que pensam, sentem, fazem” (*apud* SERRA, 2021).

Talvez, por isso, por tentar se aproximar dessa realidade, a esperança no final do túnel não poderia ficar ausente. Na verdade, o encontro com a promotora pública, responsável por investigar a ausência de pagamento de pensão para o filho e a sua descoberta do abuso perpetrado por Alessandro sobre Edoardo, constitui um caso à parte na trama narrativa (“Meses mais tarde, pensaria novamente: Bem-haja quem trabalha com zelo na justiça”; GANHO, 2021, p. 616).

Graças a ela, a protagonista pode vislumbrar um outro horizonte possível. No entanto, se atentarmos para as cenas efabuladas nos espaços dos tribunais, não será difícil perceber os mecanismos de entrave e de agressão performatizados pelos sujeitos de toga. Aqui, vale a pena recuperar o pensamento de Hannah Arendt, quando, ao dissertar sobre as diferentes formas de domínio do homem sobre outros homens (e, por conseguinte, sobre as mulheres), assinala as origens desta forma predatória de controle no poder absoluto exercido em diferentes momentos pelos Estados-Nações europeus. Ao identificar o domínio do homem sobre todas as coisas, ela é cirúrgica ao declarar:

Hoje devemos acrescentar a mais nova e talvez a mais formidável forma desse domínio: a burocracia ou o domínio de um intrincado sistema de órgãos na qual homem algum pode ser tido como responsável, e que poderia ser chamado com muita propriedade o domínio de Ninguém. (Se, de acordo com o pensamento político, identificarmos a tirania como um tipo de governo que não responde por seus próprios atos, o domínio de Ninguém é claramente o mais tirânico de todos, uma vez que não existe alguém a quem se possa solicitar que preste contas por aquilo que está sendo feito. É esse estado de coisas tornando impossível a localização da responsabilidade e a identificação do inimigo, que figura entre as mais; potentes causas da inquietação rebelde que reina em todo o mundo, de sua natureza caótica, e de sua perigosa tendência a descontrolar-se. (ARENDDT, 1985, p. 20-21)

Ainda que a ênfase da filósofa alemã esteja direcionada à “violência nos domínios da política” (ARENDDT, 1985, p. 19), o seu ensaio abre um caminho interessante de reflexão para a obra em análise, na medida em que os movimentos de Adriana nos tribunais de justiça, a forma como a burocracia atravança o seu futuro e o do seu filho e os mecanismos que apenas reforçam a perspectiva dominante de Alessandro não deixam de se enquadrar neste “domínio de Ninguém”, onde a voz da mulher, a perspectiva da mãe e o sofrimento da criança, a maior vítima da violência perpetrada por um pai possessivo e predador sexual, são relegados a papéis pejorativos e negativos, afinal, a mulher é sempre a agente do descontrole, e a criança mostra-se incapaz de dizer a verdade.

É preciso, no entanto, compreender que *Apneia* não promove uma demonização dos agentes da justiça, antes, procura acompanhar de perto as angústias e os medos daqueles que dependem de um processo burocrático lento e insensível diante das necessidades dos indivíduos. Estes acabam pagando um preço muito alto devido à demora de soluções práticas e efetivas. Nesse sentido, o medo propicia a presença e confirma um espaço ocupado pela violência.

Ao analisar os medos presentes no mundo contemporâneo, Zygmunt Bauman é preciso e cirúrgico ao declarar que “O que mais amedronta é a ubiquidade dos medos; eles podem vazar de qualquer canto ou fresta de nossos lares e de nosso planeta” (BAUMAN, 2008, p. 11). No caso de *Apneia*, o medo emerge de dentro do próprio seio familiar, e este, por sua vez, se encontra marcado pela quebra e pela ruptura da estabilidade. Ainda assim, é preciso compreender que o romance não lança uma campanha negativa em relação ao processo de divórcio. O problema ocorre quando, por detrás da separação, se oculta a mácula da violência, seja ela física e/ou psicológica, alimentada e favorecida pela lentidão dos processos judiciais.

Recorro, novamente, a Bauman, porque, em *Medo líquido*, o sociólogo polonês descreve de forma exata algumas situações efabuladas na trama de Tânia Ganho. Segundo ele,

Os perigos dos quais se tem medo (e também os medos derivados que estimulam) podem ser de três tipos. Alguns ameaçam o corpo e as propriedades. Outros são de natureza mais geral, ameaçando a durabilidade da ordem social e a confiabilidade nela, da qual depende a segurança do sustento (renda, emprego) ou mesmo da sobrevivência no caso de invalidez ou velhice. Depois vêm os perigos que ameaçam o lugar da pessoa no mundo — a posição na hierarquia social, a identidade (de classe, de gênero, étnica, religiosa) e, de modo mais geral, a imunidade à degradação e à exclusão sociais. (BAUMAN, 2008, p. 10)

Ora, ao verificar os passos da trama de *Apneia*, não será difícil perceber que os três medos acima delineados se encontram na estrutura romanesca. Se, por um lado, o discurso de ódio de Alessandro sobre árabes, ciganos, moradores de rua e negros insufla um medo desproporcional e injustificado em Edoardo, a ponto de ele repetir para Adriana o mesmo conteúdo, e esta ter de reensinar o filho a saber compreender e respeitar a diferença, não entendo tal articulação da personagem como um medo do outro ou uma ameaça sobre o seu corpo e a sua propriedade. Na verdade, este é instaurado pelas atitudes de um marido possessivo, “um predador sexual” (GANHO, 2021, p. 636), muito inteligente e perspicaz, a ponto de ocultar uma faceta da própria mulher e dos seus pais.

Também o medo diante da ameaça de Alessandro sobre a durabilidade e a confiança de Adriana e Edoardo na ordem social mais ampla leva a mãe a insistir na interferência positiva da justiça, recorrendo ao Ministério Público, a fim de garantir os direitos da criança não só à pensão alimentar, mas, sobretudo, à segurança no direito de ir e vir, sem sobressaltos ou temores. Graças a essa atitude, vem a revelação impactante de uma violência levada até às últimas consequências: Alessandro é um pedófilo, e abusa do filho, sempre que este se encontra sob sua guarda.

Por conseguinte, é o próprio medo do perigo e da ameaça de Alessandro sobre o lugar no mundo ocupado por Adriana e Edoardo que leva mãe e filho a se refugiarem na ilha, almejando afastar-se completamente do espectro de um marido violento e vingativo. Interessante observar que, diante da força truculenta do ex-marido, Adriana opta por um caminho adverso ao adotado por Alessandro. Enquanto este se refere à ex-esposa com termos depreciativos e de baixo calão, manda-lhe e-mails agressivos, fala mal de si para o filho e procura coloca-lo sempre contra ela, criando situações falsas de despreparo emocional e abandono, Adriana opta por aquilo que Judith Butler irá chamar de “não-violência” (BUTLER, 2021, p. 13).

Não são poucos os momentos em que o narrador expõe as diferenças de comportamento entre Alessandro e Adriana. Enquanto o primeiro opta pela agressividade desmesurada, a segundo resiste com um silêncio firme e contundente:



No espaço de uns meses, Alessandro conseguiu que toda a escola deixasse de dirigir a palavra a Adriana. A história da ruptura — a versão dele — propagou-se e ela reduziu-se ao silêncio, como fizera tantas vezes ao longo do casamento, incapaz de falar da sua vida privada, das suas razões, incapaz de expor a sua intimidade, a violência que habitava no centro dessa intimidade. Pareceu-lhe mais correcto coser os lábios/ e não deixar escapular-se uma palavra ou uma pedra morta. Assumiu a sua condição de proscrita. (GANHO, 2021, p. 59)

Nesse instante, Adriana tomou consciência de que Edoardo ocuparia o lugar que ela deixara vago na casa da Atalaia. Edoardo substituí-la-ia, preencheria a sua função: a de espelho do pai. Alessandro já começara a sujeitá-lo aos seus jogos mentais, como a sujeitara a ela, só que, agora, o faria a um ritmo mais intensivo. O primeiro passo seria convencer o filho de que o pai era a vítima, manipulá-lo para que sentisse pena. O segundo seria persuadi-lo de que a culpada pelo sofrimento do pai era a mãe.

A santificação do pai ocorreria em simultâneo com a demonização da mãe. (GANHO, 2021, p. 62)

Enquanto ele berrava, Adriana apercebeu-se de que desligara, porque, de repente, o seu cérebro só captava uma ou outra palavra — *puttana, malata di mente* — a torrente de impropérios. A sua mente foi ocupada por uma ideia fixa, irreprimível: tinha de fugir. Tinha de fugir, senão morreria naquele carro, às mãos de Alessandro. Talvez não literalmente, mas emocionalmente. O seu instinto de sobrevivência reagiu. (GANHO, 2021, p. 172)

O que a chocava, mais do que a possibilidade da perfídia de Alessandro, era a sua própria capacidade de imaginar essa perfídia. O instinto de sobrevivência obrigara-a a identificar e antecipar os esquemas mentais perversos de Alessandro, para se proteger e defender deles, e afligia-a a dúvida se essa sua capacidade significaria que era igual a ele. Se seriam um monstro com duas cabeças, enredando o filho nas suas tramas de ódio e subjugação, até se tornarem um mítico cérbere. (GANHO, 2021, p. 287)

Num meio social em que tantos casais pagavam fortunas para assegurar que os filhos fossem bilíngues, trilingues, Alessandro esforçava-se por reduzir o filho ao monolinguismo, matar a língua materna, matar a mãe. (GANHO, 2021, p. 386)

Ao se recusar a utilizar os mesmos mecanismos de Alessandro (mentiras, dissimulação, manipulação e xingamentos), Adriana empreende uma força contrária, muito mais preocupada em defender o filho. Sua atitude em não tornar pública “a violência que habitava no centro dessa intimidade” (GANHO, 2021, p. 59) explica, inclusive, a opção da autora em criar uma narrativa a partir da heterodiegese. De certo modo, é isto que impulsiona o narrador de *Apneia*, não só dar voz aos sufocados por um sistema burocrático

e às vítimas das mais variadas formas de agressividade, mas também colar-se nas suas perspectivas e revelar os seus temores, suas ansiedades e suas formas de resistência. Daí que os gestos da protagonista podem ser compreendidos na dimensão de “uma posição moral, uma questão de consciência individual ou das razões invocadas para uma escolha individual de não se envolver de um modo violento” (BUTLER, 2021, p. 23).

Acredito, nesse sentido, que a trama criada por Tânia Ganho sublinha uma personagem aparentemente fraca, mas que, na verdade, é tomada por uma força protetiva e de autopreservação, muito longe daquele lugar destinado à mulher como sendo o “sexo frágil”. Se há alguma fragilidade no início da trama, esta é transformada em força, no momento em que descobre os planos obscuros de Alessandro. A partir daí, ela entra numa luta pelo filho com todas as energias possíveis, mesmo reconhecendo, tal como o narrador faz questão de sublinhar, que “Um divórcio litigioso é uma carnificina” (GANHO, 2021, p. 177).

Mas, para além desta reação, Adriana é uma personagem artista, é a pintora capaz de representar a si própria em posições de nudez, completamente despida de qualquer obstáculo, e é também a escritora pesquisadora, na preparação de uma dissertação de mestrado sobre pintura, literatura e autorretrato, em obras de autoras e artistas plásticas. Na minha perspectiva, todo o seu exercício reflexivo sobre mulheres que se autorrepresentam em tempos de violência sobre elas cometida constitui uma forma de Adriana compreender a sua própria identidade e os percalços de sua trajetória como mãe e mulher. Escrever sobre mulheres que se autorretratam não deixa de ser uma forma de escrever sobre si própria.

Não será por acaso, portanto, que o romance de Tânia Ganho traz um elenco considerável de artistas notáveis, tais como as escritoras Anne Sexton, Sylvia Plath, A. S. Byatt e Rebecca Solnit; as pintoras surrealistas Leonora Carrington (com *Down Below*, “um texto autobiográfico em que a pintora relata o esgotamento nervoso que sofreu quando o seu companheiro, Max Ernst, foi enviado, pela segunda vez, para um campo de concentração, e ela acabou por ser encarcerada num manicómio em Espanha”; GANHO, 2021, p. 364) e Dorothea Tanning (com o quadro “Aniversário”, de 1942, obra em que “se auto-representa com os seios expostos, envergando uma saia que parece feita de folhas e gravetos, mas que, ao perto, se vê que são corpos femininos desnudos”; GANHO, 2021, p. 193).

Além destas, a fotógrafa Francesca Woodman; a pintora Frida Kahlo (“Interessava-lhe a forma como Kahlo canalizara para a pintura as suas dores e sofrimento, emergindo, não como uma vítima vulnerável, mas como uma sobrevivente intrépida. Com o coração partido e a coluna fracturada, soubera reinventar-se”; GANHO, 2021, p. 200); a performer Marina Abramovic (com *Rhythm 0*, conhecida apresentação de 1974 em que a artista “permaneceu imóvel durante seis horas, de tronco nu”; GANHO, 2021, p. 217); as escritoras norte-americanas Siri Hustvedt (com o seu livro de memórias, *The shaking woman*, de 2010) e Meg Wolitzer.

Artista reconhecida nacional e internacionalmente, Adriana estabelece um jogo especular com a sua própria criação, na medida em que a sua exposição em Sydney chama-se “O Eu Narcísico”. Gosto de pensar, nesse sentido, que, se por um lado a relação com Duarte apazigua o sofrimento e o desgaste passado com Alessandro, por outro, é na arte que ela encontra o verdadeiro ponto de equilíbrio, refúgio e, ao mesmo tempo, catarse. Não por acaso, na esteira de uma declaração de Paula Rego recuperada em pensamento, ela “gostaria de examinar, através do meio mais explícito da escrita, o medo e o sentimento de luto e expropriação inerente a um divórcio. Queria fazer alquimia: transformar a dor em literatura” (GANHO, 2021, p. 348).

Do mesmo modo que as artistas por ela estudadas, Adriana também “escrevia para sentir que recuperava o controlo de sua narrativa, que se lhe escapava a cada audiência em tribunal, a cada promoção da procuradora, a cada despacho do juiz” (GANHO, 2021, p. 348). Para escrever sobre si própria é necessário observar com atenção àquelas que vieram antes dela e expuseram, a partir de diferentes manifestações artísticas, os sofrimentos e as violências impelidas sobre elas. Ela não seria, portanto, a primeira, mas, a partir do conhecimento de si própria transformado em escrita, parece que a protagonista quer deixar registrada a memória da sobrevivência.

Enquanto Alessandro insufla o medo do corpo do outro, como se este fosse um agente deturpador da harmonia e da estabilidade social, Adriana aprende com o seu próprio corpo e com a arte reconhecer as diferenças e assumir uma autonomia, gestos reprimidos pela agressividade do ex-marido. Talvez, por isso, ela procura ensinar o filho a gostar-se do que vê diante do espelho:

A pintura ajudou-a a perder a vergonha, era um exercício de despudor a que se forçara, no início, como a natação. Na piscina, tinha de percorrer uns metros entre os balneários e o tanque de água, de fato de banho, de pele exposta, sob a luz forte e impiedosa do dia ou do néon, sob os olhares dos outros utentes, homens, mulheres, gente feia, gente bonita, gente. Para pintar, despia-se, esquadrinhava o seu reflexo no espelho, despojava-se do preconceito e do medo. Com o tempo, a nudez na pintura e na piscina tornou-se natural, perdeu a mácula.

Gostar do seu corpo fora um processo, um lento processo de reaprendizagem que, agora, ela tentava transmitir ao filho. Ensinava-o a gostar, também ele, do seu corpo. Para isso, tinham ambos de se libertar do olhar clínico e impiedoso de Alessandro. (GANHO, 2021, p. 477)

Ora, gosto de pensar, neste sentido, que a construção de Adriana como uma personagem artista aponta para um caminho alternativo e possível diante de cenários violentos e despóticos. Isto porque a sua reação, seja pela arte, seja pelo silêncio, não entrando no mesmo caminho de mentiras

e vingança de Alessandro, pode ser entendido como uma autêntica expressão da “força da não-violência” (BUTLER, 2021), tal como o mais recente ensaio de Judith Butler nos adverte. Partindo, portanto, daquela premissa de que “quando qualquer um de nós comete atos de violência, está, nesses e por esses atos, a construir um mundo mais violento” (BUTLER, 2021, p. 27), Adriana repudia a truculência e a agressividade de Alessandro e aposta numa educação ética, baseada no afeto, na segurança e na firmeza.

A casa da Atalaia, bem como os tribunais por onde esta passa com o filho, podem ser lidos como um “campo de força da violência”, nos moldes descritos por Judith Butler, afinal,

[...] quando o mundo se apresenta como um campo de força de violência, a tarefa da não-violência consiste em encontrar maneiras de viver e de agir nesse mundo, de tal modo violência seja limitada ou aperfeiçoada, ou a sua direção contrariada, precisamente nos momentos em que parece saturar esse mundo e não oferecer qualquer saída. O corpo pode ser o vetor dessa viragem, mas também o discurso, as práticas coletivas, as infraestruturas e as instituições (BUTLER, 2021, p. 20).

Deste modo, na minha perspectiva, o corpo abusado e violentado de Edoardo e o autorrepresentado na pintura de Adriana emergem em *Apneia* não só como vetores de uma viragem possível, mas como imagens discursivas na contramão da violência instaurada por Alessandro. Mãe e filho constroem e consolidam um pacto de defesa e sanidade que a truculência do ex-marido não poderia suportar. Muito atenta à coerência e à lógica da construção romanesca, Tânia Ganho não opta pela passividade absoluta ou pela indiferença, antes, a sua personagem compreende que a não-violência não significa uma completa ausência de força. Por isso, o desfecho trágico não poderia ser outro. É preciso defender a vida, nem que, para isso, seja necessário eliminar o agressor:

Edoardo imita-a. E exclama, enlevado. A imensidade do céu a abrir-se por cima deles é redentora. No topo da escarpa, sentindo o vento desanuviar-lhes a mente e oxigenar-lhes o corpo, ouvindo as gaiotas que rodopiam em redor, libertam-se do fardo que os verga há tantos anos. Àquela altitude, sozinhos na ilha remota, alaga-os uma sensação de bem-estar e esperança. Fecham os olhos. Adriana move o braço e dá uma palmadinha afectuosa na mão do filho.

— *Ma guarda come è bello!* — exclama uma voz escarninha.

Alessandro. Adriana e Edoardo dão um salto como se tivessem levado uma descarga eléctrica. Edoardo põe-se de pé de um pulo, recua uns passos, tropeçando nas pedras soltas; Adriana senta-se, atabalhoada, não se consegue levantar, arrasta-se para trás, de rabo na manta, até ganhar forças e ímpeto para se erguer. Puxa Edoardo para trás de si, interpondo-se entre pai e filho.

— Mãe e filho unidos, que bonito — diz Alessandro, soltando uma gargalhada desdenhosa. A loucura ressoa-lhe na voz, baixinho, ainda não se apoderou dele por inteiro, mas começa a emergir.

Nas costas de Adriano, Edoardo grita:

— Pedófilo de merda! Deixa-nos em paz! — Adriana sente-o tremer, de medo e raiva. — Quero que tu morras!

Ela abre os braços para ele não sair de trás de si. [...]

Adriana recua, tropeça nos pés do filho, que cambaleia para trás.

— Estás a assustá-lo, Alex — diz. — Ele tem saudades tuas, quer estar contigo, não estragues tudo — insiste. Vamos à Judiciária, eu digo que é tudo mentira, eu inventei tudo.

— Agora é tarde de mais — riposta Alessandro. — O mal está feito.

— Não — teima Adriana; as sinapses formam um tufão dentro do seu crânio e deixam-na zozna. — O Edoardo ainda não foi ouvido pelas perícias. Estás a ouvir-me? Ainda não houve perícias. — Alessandro levanta os olhos inexpressivos e fixa o filho por cima do ombro dela. Edoardo faz que sim com a cabeça, abafando um soluço. — Ele vai às perícias e explica que eu inventei tudo e o obriguei a mentir. Guarda a arma, por favor.

Alessandro estica o braço e aponta o revólver à cabeça de Adriana. Edoardo solta um grito e sai de trás dela.

— Eu vou contigo — berra. — Eu vou contigo.

Adriana tenta puxá-lo pelo braço, mas ele avança para o pai, de mãos abertas. Ela vê o abismo, a falésia que termina abruptamente. Um bando de gaivotas levanta voo e grita por cima deles. Alessandro estremece e levanta a cabeça para as seguir.

Ela precipita-se para ele como um animal desembestado, Edoardo imita-a, agem em unísono como uma criatura com duas cabeças, quatro braços. As suas mãos aterram no peito de Alessandro e empurram-no com toda a força, canalizando para esse gesto anos e anos de medo e sofrimento. O tempo suspende-se entre o momento em que lhe tocam e o momento em que tomam consciência de que ele desapareceu, despenhou-se. O ímpeto fê-los cair de joelhos, Adriana sente as palmas das mãos na terra, as arestas das rochas a enterrarem-se-lhe na carne. Ao seu lado, Edoardo está caído de bruços, a arfar. Vira-se e procura a mão dela. Não sabem quanto tempo ficam assim, estendidos no solo pedregoso, mudos, a olhar para o céu azul, seguindo as gaivotas lá no alto. (GANHO, 201, p. 681-684)

Numa sequência ágil e de nítido pendor cinematográfico, a cena da morte de Alessandro decreta um fim definitivo a série de agressões cometidas pelo ex-marido: “A violência psicológica, os anos de humilhação em tribunal, os abusos, os pesadelos” (GANHO, 2021, p. 686). Mas, o mais importante nesse processo é que a legítima defesa de Adriana e Edoardo possui uma testemunha: “O faroleiro Murta testemunhara a ocorrência, do cimo do farol, pelos binóculos, e o seu depoimento fora inequívoco: Alessandro apontara uma pistola à ex-mulher e ao filho. Adriana e Edoardo não tiveram alternativa, a não ser defender-se” (GANHO, 2021, p. 686).

Na verdade, se a arte de Adriana, a sua escrita, a sua forma como reeducar Edoardo, fora dos extremos de violência concretizados por Alessandro, revelam, na esteira do pensamento de Butler (2021), que os meios por ela escolhidos para reagir constituem “um modo de resistência a formas sistêmicas de destruição associado ao compromisso para a construção de um mundo que honre a interdependência global do tipo que incorpora ideais de liberdade e igualdade económica, social e política” (BUTLER, 2021, p. 28), então, a reação imediata de defesa do filho acaba por extrapolar a inação e a passividade.

Por mais chocante que possa parecer, é a morte de Alessandro que garante à mãe e ao filho uma estabilidade emocional, que nunca puderam sentir. Por isso, empurrar o ex-marido e fazê-lo despencar para a morte são atos reveladores de uma preocupação das personagens num futuro de liberdade e equilíbrio. O fato de ambos provocarem a morte do agressor confirma, mais uma vez, que “a não-violência não emerge necessariamente de uma parte da alma pacífica ou calma. Muitas vezes é uma expressão de fúria, indignação e agressão” (BUTLER, 2021, p. 28). Talvez, por isso, a sensação do leitor seja a de que os meios encontrados por Adriana e Edoardo indicam que, apelando para uma atitude extremada de fúria em autodefesa, “as formas de resistência não-violentas poderem e deverem ser agressivamente procuradas” (BUTLER, 2021, p. 28).

Longe de apelar para um *happy end*, a escritora portuguesa tem plena consciência da complexidade da matéria ficcional do romance e demonstra tal sensibilidade ao mover as suas criaturas para uma busca pelo equilíbrio psicológico: “Adriana redescobre gradualmente, muito devagar, a liberdade de decidir. Edoardo regozija-se com essa liberdade” (GANHO, 2021, p. 687).

Gosto de pensar, neste sentido, que, do mesmo modo como Adriana escreve e pinta com o objetivo de “Criar para combater o destruir” (GANHO, 2021, p. 49), Tânia Ganho escreve sobre a violência doméstica e a de gênero, sobre o abuso sexual e a pedofilia não para fazer um discurso laudatório ou mesmo um apanágio desses fenômenos. Trata-se, no meu entender, de uma obra que não dispensa o enfrentamento direto com o problema, com todas as possibilidades que a licença poética permite.



*Apneia* não é um romance panfletário, nem de propaganda política. *Apneia* é um romance necessário que aborda temas problemáticos, complexos e altamente presentes não apenas na sociedade portuguesa, mas num cenário global muito mais amplo. Por isso, ainda que reconheçamos alguns espaços descritos, na verdade, ele não é apenas sobre uma mulher portuguesa e o seu filho. Tal como a sua criatura, a criadora de *Apneia* compõe um denso e tenso romance para combater a destruição que tais males operam nas mais diferentes células familiares:

A arte de sobreviver não passa pelo esquecimento; consiste em aprender a viver com o que magoa e, aos poucos, ir desmontando a dor e separando os seus componentes como quem desarmadilha pacientemente uma bomba. Um dia, sobrarão apenas as peças, arquivadas em caixas. (GANHO, 2021, p. 689)

Posso mesmo desafiar qualquer leitor a uma pergunta inevitável: quem de nós nunca encarou ou não conhece uma Adriana, um Edoardo, vítimas de um Alessandro? Na minha perspectiva, portanto, aqui reside a consolidação de uma poética romanesca cosmopolita (REAL, 2012), porque, ainda que a trama se passe em território português, o seu conteúdo diz respeito a uma abrangência que ultrapassa as fronteiras geográficas. Aqui reside o seu impacto e a sua potência, porque não minimiza os problemas, as ansiedades, os medos e as violências, mas também não entra num exercício de puro pessimismo, daí que Adriana e Edoardo sejam criaturas movidas pela “força da não-violência” (BUTLER, 2021), com gestos de resistência, em que, para sobreviver, é preciso valer-se da emoção do momento e da reação de legítima defesa em favor da vida.

Nesse sentido, o romance *Apneia* de Tânia Ganho promove uma espécie de magnetismo atávico no leitor, na mesma direção das melhores produções contemporâneas, tal como explicado por Tânia Pellegrini:

A literatura, como sabemos, ao imobilizar ou fixar a vida por meio do discurso, transforma-a em representação. Nesse sentido, como ela permite fazer também uma espécie de teste dos limites da palavra enquanto possibilidade de tradução de uma dada realidade, em se tratando de uma matéria como essa, a exploração das possibilidades de transgressão ditada pelas situações mais extremas — o sexo, a doença, a violência, a morte — cria temas “necessários” para o escritor (não mais para o etnógrafo) que, por meio deles, garante um interesse narrativo (para o leitor) escorado na antiquíssima catarse aristotélica, em que o terror e a piedade, a atração e a repulsa, a aceitação e a recusa são movimentos inerentes à sedução atávica atraindo para o indizível e o interdito, para as regiões desconhecidas da alma e da vida humanas. (PELLEGRINI, 2008, p. 189)

Concluo, portanto, com a certeza de que estamos diante de mais uma obra que confirma aquelas “novas identidades de escrita” (SILVA, 2016, p. 6), que a novíssima ficção portuguesa faz nascer no cenário literário de

língua portuguesa do século XXI. E com essa mesma sensação contraditória, mas extremamente saudável, de “aceitação e recusa”, de “terror e piedade”, retomo Roland Barthes (1988) para pensar que só é possível ler *Apneia*, de Tânia Ganho, levantando a cabeça, graças à tradução ficcional operada pela escritora portuguesa de temas absolutamente necessários ao nosso cotidiano, ao nosso tempo, ainda que sobrecarregada de situações extremas.

Como bem nos assinala o narrador, *Apneia*, de Tânia Ganho, é um romance sobre a “arte de sobreviver”, por isso, torna-se urgente não esquecer, mas lembrar e alertar sobre a matéria. E a obra em questão constitui uma sinalização positiva para todos, não apenas aos que sofrem com diferentes tipos de violência, mas também aos que assistem: é possível resistir com a não-violência, é possível sobreviver sem perder a esperança.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEMANY, Carme. Violências. Tradução de Naira Pinheiro. In: HIRATA, Helena *et al.* (orgs.). *Dicionário crítico do feminismo*. São Paulo: Editora da UNESP, 2009, p. 271-276.

ARENDT, Hannah. *Da violência*. Tradução de Maria Claudia Drummond Trindade. Brasília: Editora da UnB, 1985.

BAUMAN, Zygmunt. *Medo líquido*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

BUTLER, Judith. *A força da não-violência*. Tradução de Hugo Barros. Lisboa: Edições 70, 2021.

GANHO, Tânia. *Apneia*. 3ª. ed. Lisboa: Casa das Letras, 2021.

GOUVEIA, Aline. Mulher é, de fato, o sexo frágil? Especialistas analisam máxima patriarcal. *Correio Brasiliense*, 08/03/2023. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/brasil/2023/03/5078763-mulher-e-de-fato--o-sexo-fragil-especialistas-analisam-maxima-patriarcal.html> Acesso em 29 de maio de 2023.

HIRIGOYEN, Marie-France. *Assédio moral*. A violência perversa no cotidiano. 12ª. ed. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

PELLEGRINI, Tânia. *Despropósitos*. Estudos de ficção brasileira contemporânea. São Paulo: Annablume: FAPESP, 2008.

REAL, Miguel. *O romance português contemporâneo 1950-2010*. Lisboa: Caminho, 2012.

RODRIGUES, Isabel Cristina. Entre-dois: tradição e inovação na narrativa portuguesa contemporânea. *Guavira*, Campo Grande, no. 19, 2014. Disponível em: <http://websensors.net.br/seer/index.php/guavira/article/view/21> Acesso em 20 de maio de 2023.

SERRA, Paulo Nóbrega. Entrevista a Tânia Ganho. *Palavras sublinhadas*, 03/08/2021. Disponível em: <https://palavrassublinhadas.com/entrevista-a-tania-ganho-so-escrevo-quando-consigo-por-me-na-pele-das-minhas-personagens/> Acesso em 28 de maio de 2023.

SILVA, Gabriela. A novíssima literatura portuguesa: novas identidades de escrita. *Desassossego*, São Paulo, v. 8, n. 16, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/desassossego/article/view/122430> Acesso em 30 de abril de 2023.

VILLODRES, María López. Sete exemplos de masculinidade tóxica que você reconhecerá no seu dia a dia. *El País*, Brasil, 22/01/2019. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2019/01/22/estilo/1548175107\\_753307.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2019/01/22/estilo/1548175107_753307.html) Acesso em 26 de maio de 2023.

VIZZOTTO, Márcia; PEREIRA, Marina Couto. Hibisco: do uso ornamental ao medicinal, 2008. Artigo em Hypertexto. Disponível em: [http://www.infobibos.com/Artigos/2008\\_4/hibisco/index.htm](http://www.infobibos.com/Artigos/2008_4/hibisco/index.htm). Acesso em 28 de maio de 2023.

*Recebido para avaliação em 31/05/2023.*

*Aprovado para publicação em 15/06/2023.*

## NOTAS

1 Doutor em Letras Vernáculas (Literatura Portuguesa) pela Faculdade de Letras da UFRJ. Professor Titular de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras da UFSCar. Coordenador do Grupo de Estudos sobre a Novíssima Ficção Portuguesa (GENFIP/CNPq/UFSCar). Bolsista Produtividade do CNPq. Presidente da ABRAPLIP – Gestão 2022-2023.

2 Conceito definido por María López Villodres (2019) como uma espécie de masculinidade hegemônica, que se impõe pela agressividade na resolução dos problemas e pela invulnerabilidade em relação às mulheres e às dissidências sexuais. Tal postura reitera uma hierarquia do patriarcado, cujos sentimentos dos homens são reprimidos como uma forma de legitimização do poder.

3 Nascida em Coimbra, Tânia Ganho é Licenciada em Línguas e Literaturas Modernas, tendo trabalhado durante vários anos em legendagem para televisão e cinema. Foi assistente convidada na Universidade de Coimbra, onde leccionou tradução literária, área a que se dedica há mais de 20 anos. Traduziu autores como Hervé Le Tellier, Angela Davis, Siri Hustvedt, Maya Angelou, Leila Slimani, Chimamanda Adichie, Amor Towles, David Lodge e Alan Hollinghurst, entre muitos outros. É autora dos romances *A vida sem ti* (2005), *Cuba Libre* (2007), *A lucidez do amor* (2010), *A Mulher-Casa* (2012) e *Apneia* (2020), com o qual se destacou como finalista do Prémio Livro do Ano 2020, da Editora Bertrand, e do Prémio Fernando Namora 2021. Tem vários contos publicados na revista *Egoísta*.

4 De antemão, adianto que a noção de violência aqui adotada vai ao encontro da definição esboçada por Carme Alemany, para quem, “as violências contra as mulheres devido ao seu sexo assumem múltiplas formas. Elas englobam todos os atos que, por meio de ameaça, coação ou força, lhes infligem, na vida privada ou pública, sofrimentos físicos, sexuais ou psicológicos, com a finalidade de intimidá-las, humilhá-las, atingi-las na sua integridade física e na sua subjetividade” (ALEMANY, 2009, p. 271). Dentre as variadas maneiras de manifestação da violência, para além das citadas, ainda incluo a violência de gênero.

5 Segundo Márcia Vizzotto e Marina Couto Pereira (2008), o hibisco necessita de uma série de cuidados, seja para uso ornamental, seja para uso medicinal. As duas espécies são distintas e exigem do seu cultivador atenção e observação no plantio e na manutenção. Mais informações, consultar o artigo em destaque.

6 Ainda que a narrativa não indique exatamente o nome da ilha, Tânia Ganho revela a sua inspiração na Ilha de Berlenga, na costa portuguesa, na altura da cidade de Peniche. Como a própria autora sugere, essa ilha inominada, onde Adriana conhece Duarte, é o “espaço onde o tempo se suspende e onde Adriana consegue respirar, deixar para trás a violência da sua relação com Alessandro” (*apud* SERRA, 2021).

7 Termo condicionado popularmente à condição da mulher, mas que, na verdade, camufla um discurso machista, misógino e preconceituoso, que, de acordo com Aline Gouveia, constitui uma “construção social inserida dentro de uma lógica de relação de poder” (GOUVEIA, 2023).

# **“FLORES RECOLHIDAS”, APESAR DE DESPEDAÇADAS: UMA ANÁLISE DA VIOLÊNCIA PELA CONDIÇÃO DE SER MULHER, ATRAVÉS DE UM CONTO DE LÍDIA JORGE**

## **“FLORES RECOLHIDAS”, DESPITE BEING SHATTERED: AN ANALYSIS OF VIOLENCE DUE TO THE CONDITION OF BEING A WOMAN, THROUGH A SHORT STORY BY LÍDIA JORGE**

*Emanoelle Maria Brasil de Vasconcelos<sup>1</sup>*

---

### **RESUMO**

Este artigo objetiva analisar as violências representadas e denunciadas, a partir do conto *As três mulheres sagradas*, de Lídia Jorge (2014). No conto em análise, surge o desconcerto da prática do aborto e de uma instituição de solidariedade, nomeada “Flores recolhidas”, que tenta ajudar futuras e jovens mães. Na narrativa são apresentadas quatro personagens femininas importantes: Vera, líder da associação; Julinha Moreira e Dinah, que são duas colaboradoras; e Margarida, jovem grávida de um estupro que foi recolhida e transformada em garota propaganda da instituição. Na seara da análise, constatamos as representações da violência física e da simbólica do silenciamento, das personagens Vera e Margarida. É importante destacar que Lídia Jorge retrata personagens complexas e multifacetadas, que vão além de simples representações de fragilidade e passividade. Suas obras frequentemente exploram a condição humana em todas as suas nuances, incluindo as diferentes maneiras pelas quais os sujeitos femininos lidam com suas fragilidades e encontram formas de resistência diante de adversidades. Para tanto, foi necessário mobilizar as contribuições teóricas de: Derrida

(2014) e Todorov (2009), no campo da relação do discurso ficcional e real; de Michaud (1989), no que se refere ao conceito de violência; de Bourdieu (2012), para refletir sobre a dominação masculina; de Butler (2018) e Beauvoir (2009), com ponderações sobre o gênero feminino; e Fernandes (2021), no tocante a sororidade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Dominação masculina. Violência física. Violência simbólica. Silenciamento. Sororidade.

## **ABSTRACT**

This article aims to analyze the represented and denounced forms of violence in the short story *As três mulheres sagradas*, by Lídia Jorge (2014). In this story, the disarray of abortion practice and a solidarity institution called “Collected Flowers” that seeks to assist future and young mothers come to the forefront. The narrative introduces four significant female characters: Vera, the leader of the association; Julinha Moreira and Dinah, two collaborators; and Margarida, a young woman pregnant from a rape who is taken in and transformed into the institution’s spokesperson. Within the scope of the analysis, we observe representations of both physical and symbolic violence of silencing concerning the characters Vera and Margarida. It is crucial to highlight that Lídia Jorge portrays complex and multifaceted characters that go beyond mere depictions of fragility and passivity. Her works frequently delve into the human condition in all its nuances, encompassing the various ways in which female subjects grapple with their vulnerabilities and find forms of resistance in the face of adversity. To accomplish this, it was necessary to draw upon the theoretical contributions of Derrida (2014), and Todorov (2009) in the field of the relation between fictional and real discourse; Michaud (1989) regarding the concept of violence; Bourdieu (2012) for reflecting on male domination; Butler (2018), and Beauvoir (2009) for considerations about the feminine gender; and Fernandes (2021) in regard to sorority.

**KEYWORDS:** Male Domination. Physical violence. Symbolic violence. Muting. Sorority.

## **CONSIDERAÇÕES INICIAIS: ENTRE O DISCURSO REAL E FICCIONAL, DELINEANDO O CONTO AS TRÊS MULHERES SAGRADAS, DE LÍDIA JORGE**

As obras literárias têm particularidades e natureza próprias, em virtude, de serem o resultado da habilidosa construção da tessitura da imaginação através do mundo real. Assim, as ficções se constituem na linguagem, para insurgirem como um questionamento e uma tentativa de resposta às complexas indagações da humanidade. Desta maneira, as representações do mundo concreto na literatura instituem um convite para que possamos refletir sobre questões complexas da sociedade, tais como a condição feminina e os seus modos de existir.



Não podemos olvidar que, a literatura funciona como uma amálgama, de instituição histórica — com suas regras e convenções — e como instituição da ficção; isto porque, quando ela procura se esquivar das regras, ela alcança “o poder de dizer tudo, de se libertar das regras, deslocando-as, e, desse modo, instituindo, inventando e também suspeitando da diferença tradicional entre natureza e instituição, natureza e lei convencional, natureza e história” (DERRIDA, 2014, p. 51), de modo que o fazer literário é profícuo quanto se trata de dizer e expor o indizível, aquilo que fere e incomoda a condição humana, a exemplo da violência.

Portanto, uma das funções da literatura consiste em transgredir e transformar a realidade e a sociedade. Isto em razão da literatura ser decerto capaz de margear tudo que se abre ou se fecha a outros discursos; ao exercer este papel essencial, as obras literárias se tornam dotadas de representações simbólicas de uma dada sociedade, bem como dos seus valores e vários processos sócio-históricos. Não existe uma literatura sem uma relação de dependência com o sentido e com a referência, uma vez que, como pauta Todorov (2009) existe uma relação imanente da literatura com o mundo, ao afirmar que: “como a filosofia e as ciências humanas, a literatura é pensamento e conhecimento do mundo psíquico e social em que vivemos. A realidade que a literatura aspira compreender é simplesmente [...] a experiência humana” (TODOROV, 2009, p. 77).

Nesta perspectiva, a produção literária de Lídia Jorge se mostra primordial para compreendermos a representação do feminino no contexto português contemporâneo. Posto que, a maioria dos seus romances e contos são permeados pela presença marcante de personagens mulheres; quer seja atrelada ao protagonismo, quer seja relacionada ao apagamento e ao silenciamento dos sujeitos femininos — sendo estes dois últimos resultados da condição de subjugação às normas sociais — como ocorre no conto em análise.

O nosso objeto de estudo, o conto *As Três Mulheres Sagradas*, faz parte da segunda antologia da escritora, composta por seis contos e intitulada de *O belo adormecido*, sendo assim, homônima ao primeiro conto da coleção. A obra foi publicada originalmente no ano de 2004, em comum os textos que a integram partilham o conteúdo de tratar acerca dos desejos e das vontades das personagens, que ao longo da narrativa passam por situações inesperadas. Assim, de maneira intempestiva, suas convicções e sentimentos são colocadas à prova. Entretanto, os acontecimentos desvelam no interior das personagens forças e resistências que, até então, permaneciam latentes, pois, escapavam delas próprias, o conhecimento sobre suas capacidades de desenvolvê-las.

No conto em análise, surge o desconcerto da prática do aborto e das instituições de solidariedade que tentam ajudar futuras e jovens mães. Em primeira análise, o conto consiste na narrativa de três personagens, que através da associação “Flores recolhidas”, defendem o direito à vida desde a sua concepção e a proteção das mulheres vítimas de violência, visto que

consideravam “que a pessoa existe desde a sua própria possibilidade” (JORGE, 2014, p. 120). O transcurso da história culmina na provação dos ideais pelos quais elas lutavam, naquele contexto de adversidade.

As três personagens que integram o grupo de colaboradoras da instituição são Vera Brandão, líder da associação; Julinha Moreira, com o discurso voltado para os ideais do catolicismo; e Dinah Souza, que defendia princípios mais científicos. Além delas, a outra figura feminina presente no conto é Margarida, uma jovem de dezesseis anos, grávida, que foi recebida há pouco tempo na associação, “Flores Recolhidas”; esta passa a ser usada como garota propaganda da instituição, a fim de angariar fundos e divulgar a causa em prol da vida, no momento em que o número de acolhimentos sofre um decréscimo considerável sem um motivo aparente.

O início do conto mostra uma cena em curso, que corresponde ao final dos acontecimentos narrados. A ordem inversa da cronologia, instiga o leitor a tentar amarrar as pontas soltas, no “movimento enleado entre a tensão e a fruição” (MACHADO, 2020, p. 92), através dos pequenos vislumbres de como se desenrolaram os acontecimentos ao ponto de chegarmos a tal desfecho. Não obstante, até o final do conto muitas interrogações ficaram sem respostas, como por exemplo, as causas da violência física infligida sobre o corpo de Vera Brandão ou os motivos que levaram Margarida a ir embora com o grupo de homens, que ela encontrou em uma das praias visitadas. As incógnitas fruto do estilo da autora, em especial em narrativas mais concisas como os contos, exigem do leitor “várias leituras para que possa tentar compreender o enunciado, preencher as inúmeras e propositadas lacunas e perceber as intrincadas tramas da enunciação desses textos” (ABREU, 2010, p. 09).

## **VIOLÊNCIAS PERPETRADAS SOBRE AS FIGURAS FEMININAS: DO SILÊNCIO À INSCRIÇÃO NOS CORPOS**

É relevante abordarmos, em princípio, tecermos alguns comentários sobre o conceito de violência. De acordo com Michaud (1989), a violência pode ser considerada, a partir de dois espectros distintos: ações diretas e indiretas. Enquanto que, como exemplificação das primeiras podemos citar a agressão física ou sexual — o que demonstra mais brutalidade —, como exemplo das segundas podemos citar condutas tais quais, insultos verbais ou manipulações psicológicas, — de modo a se constituírem através de nuances mais veladas e capciosas. A característica compartilhada em ambos polos do espectro é a finalidade das ações serem direcionadas para prejudicar uma pessoa ou a destruí-la, em decorrência de impactar a vítima, seja em sua integridade física ou psíquica, seja em suas posses, seja em suas participações simbólicas.

No Relatório Mundial sobre violência e saúde, a Organização Mundial de Saúde (OMS) configura os acontecimentos violentos como uma ação, da qual resulta um dano, nos seguintes termos: “uso intencional da força física ou do poder real ou em ameaça, contra si próprio, contra

outra pessoa, ou contra um grupo ou uma comunidade, que resulte ou tenha qualquer possibilidade de resultar em lesão, morte, dano psicológico, deficiência de desenvolvimento ou privação” (KRUG *et al.*, 2002, p. 5). Por meio das ponderações traçadas acerca da violência, podemos observar a complexidade de refletir acerca desse fenômeno ordinário e multifacetado, em decorrência dos diversos modos como estes atos podem se apresentar, a saber: física, econômica, verbal, psíquica, ideológica, simbólica, entre outras.

Frente ao contexto complexo contemporâneo, observamos que a violência sofrida pelas mulheres perpassa as existências femininas nas sociedades ocidentais de modo sistemático e simbólico. Segundo argumenta Bourdieu (2012), as estruturas sociais e culturais perpetuam a desigualdade de gênero, de maneira a criar um ambiente em que as mulheres são subordinadas e oprimidas. Essa violência simbólica ocorre por meio de mecanismos sutis, todavia, poderosos, que moldam as percepções, comportamentos e oportunidades das mulheres. Outrossim, as estruturas de dominação do masculino sobre o feminino “são produto de um trabalho incessante (e, como tal, histórico) de reprodução, para o qual contribuem agentes específicos (entre os quais os homens, com suas armas como a violência física e a violência simbólica) e instituições, famílias, Igreja, Escola, Estado” (BOURDIEU, 2012, p. 46), o que significa dizer que elas são dotadas de historicidade, bem como decorrem de um processo de naturalização e internalização, inclusive das próprias mulheres.

Os substantivos mulher e homem, assim como as características que acompanham os gêneros equivalentes ao feminino e masculino, apenas assumem os traços de entidade fixa e identificável, porque ao menos na aparência se tornam reais e substanciais, no interior de uma grade normativa de binarismo de gênero. Para Butler (2018), o gênero, na verdade, é “a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser” (BUTLER, 2018, p. 54), de modo que é neste terreno instável que foi construída, imposta e naturalizada a concepção dicotômica dos gêneros.

Os Estudos de Gênero fomentaram reflexões acerca da condição da mulher no decurso da história da humanidade, a partir da tentativa de compreensão dos mecanismos sociais, culturais e políticos, que atrelaram o sujeito feminino ao lugar de subjugação e inferioridade ao longo do tempo. Outrossim, sob esta ótica, um conceito relevante ao debate é o de regime de verdade, para o qual a formulação de uma verdade universal é contestada. Posto que, os regimes de verdades “pelos quais os homens estão vinculados a se manifestar, eles próprios como objeto da verdade, está vinculado a regimes políticos, jurídicos etc” (FOUCAULT, 2014, p. 93), sendo, portanto, frutos de um processo de historicidade. Por consequência, a materialização de um determinado conjunto de práticas sociais e culturais é produto de uma construção não natural, ou seja, é derivada de uma vontade histórica de verdade, que se cristaliza em um agrupamento de sentidos, de modo a permitir o indivíduo governar a si mesmo e aos outros.

Logo, ao passo que as relações de contraposição de identidades são solidificadas, há a consolidação de regimes de verdades. Em específico, no caso dos gêneros, delineia-se uma oposição entre as identidades masculina e feminina, às quais são atribuídos, respectivamente, valores positivos e negativos. Isto porque, a valoração é baseada na perspectiva androcêntrica, para a qual o sujeito mulher foi observado por séculos a fio através do prisma da ausência dos elementos masculinos. Assim, devido a sociedade patriarcal, cuja superioridade e essencialidade do homem é naturalizada, surge a partir de uma violência oculta, o poder e a opressão infligidos às almas e aos corpos femininos. Nesta perspectiva, em meados do século XX, Simone de Beauvoir (2009) apontava que: “Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino” (BEAUVOIR, 2009, p. 9).

A desvalorização generalizada do feminino estabeleceu um padrão comportamental masculino de agressão permanente em relação às mulheres, assim como à visão delas como meros objetos de posse. Isto advém da divisão performativa dos gêneros, cuja essência constrói o feminino como ausência do masculino, ao passo que representa a mulher através de características de passividade e de fragilidade. Ademais, de acordo com Avtar Brah “a questão não está na diferença em si, mas em como, por que e por quem ela é definida” (BRAH, 2006, p. 358), portanto, a problemática não se refere a existência da diferença em si, mas sim na identificação e na reflexão acerca das condições em que elas são produzidas; o que engloba analisar os interesses em jogos, os efeitos que elas provocam e sobre quem recaem os resultados da diferenciação.

Ao nos debruçarmos sobre as violências representadas em *As três mulheres sagradas*, percebemos que elas são decorrentes deste processo de binarização dos gêneros, dominação masculina e violências simbólicas. Para a análise, consideremos dois eixos, o primeiro dirigido para ponderações acerca da protagonista, Vera, e o segundo direcionado para a personagem da Margarida. Em ambos os espectros, perpassamos as violências infligidas aos corpos e almas das duas personagens — que almejam culminar na destruição dos sujeitos femininos —, sem perder de vista que tais agressões não são apenas de ordem física, mas também se manifestam por meio de discursos interrompidos e processos de silenciamentos.

O conto se inicia com a exposição de um narrador onisciente, do que seriam memórias acontecidas com a Vera Brandão, vítima de uma violência brutal. Como podemos perceber da transcrição do trecho a seguir, junto com a personagem, o leitor tenta entender o que de fato ocorreu: “Claro que o poste ela não o via, porque a sua cabeça estava sujeita a ele, os braços atados atrás das costas, e entre os seus seios, ao fundo deles, como se fossem de outra pessoa, estavam os seus próprios pés” (JORGE, 2014, p. 113). Ao passo que, somos apresentados a cena da líder de “Flores Recolhidas”, acordando amarrada a um poste, reminiscências da imagem de

Jesus Cristo são inevitáveis para leitores que conhecem o cristianismo; de modo que a narrativa nos possibilita a interpretar a existência da analogia entre a protagonista com a figura do Cristo Crucificado. Além da violência intrínseca de ser atada a um poste e obrigada a pernoitar naquela situação, ela ainda sofre humilhações e violência física, como o fato de ser deixada despida. Como constatamos no excerto abaixo:

(...) A mulher está mais gelada que um peixe...” Entretanto, um dos rapazes tinha-se apercebido da situação – até porque a sequestrada apontava com o braço para lá – e começou a recolher as roupas dispersas pela areia, começou a sacudi-las, e a rapariga começou a enfiar-lhas pelos braços e pelos ombros. (JORGE, 2014, p. 116)

No momento da narrativa reproduzida acima, Vera Brandão é encontrada por alguns jovens banhistas presa ao poste. Aos poucos, à medida que ela vai tomando consciência do que aconteceu na noite anterior, a líder lembra que as suas companheiras, Julinha e Dinah, também foram vítimas das violências físicas e amarradas em postes laterais ao dela. Contudo, em que pese, Vera acreditar que quando desamarrada encontraria as amigas, a expectativa resta frustrada, uma vez que, como somos informados mais à frente da narrativa, elas desertaram e abandonaram a líder à própria sorte, em um gesto de falta de sororidade.

No que diz respeito a sororidade, um conceito caro ao combate das violências impostas às mulheres por uma sociedade patriarcal e machista, podemos destacar na etimologia da palavra, que ela representa o feminino do vocábulo fraternidade, pois, enquanto em latim, o *frater* corresponde a irmão, o *soror* equivale a irmã. Outrossim, a sororidade é um conceito que se refere à solidariedade, empatia e apoio mútuo entre mulheres. É a ideia de que as mulheres devem se unir, se apoiar e se fortalecer umas às outras, reconhecendo as opressões e desafios comuns que enfrentam em uma sociedade patriarcal. Portanto, representa “um pacto político de gênero entre mulheres que, reconhecendo-se como interlocutoras, são fiéis a si mesmas e às outras mulheres, sem hierarquia” (FERNANDES, 2021, p. 3).

Retomamos aqui o fato de que iniciar o conto por esta cena impactante de violência, a qual corresponde ao final da história, não causa danos a experiência de leitura; ao contrário, provoca um efeito proposital de contraste e tensão, ao serem sucedidos por um silêncio absorto de Brandão. Diante desta oposição não podemos nos esquivar de perceber, que a personagem se cala sobre o que aconteceu com ela, assim como muitas vítimas de violências também se silenciam. Abaixo, é possível sentir o silêncio ensurdecido da Vera:

ela não respondia. Não podia, mas mesmo que pudesse, não iria referir o que se tinha passado até chegarem àquele episódio. Jamais iria contar àqueles jovens, que não paravam de se debruçar sobre ela, tratando-a como pessoa, o que havia acontecido. (JORGE, 2014, p. 116)



Diante das indagações sobre o que aconteceu com ela, realizadas pelos jovens que a retiram daquela situação degradante, Vera se encontrou incapaz de responder. Curiosamente, aquela que carrega em seu nome, derivado do latim, o significado de “verdadeira”, conhece o fardo da impossibilidade de narrar os fatos. Não obstante, as motivações para os silenciamentos das vítimas de violência sejam múltiplas, a partir da descrição dos sentimentos da vítima tecidos pelo narrador, podemos destacar: a vergonha, o estigma e a deslegitimação. Apesar de Brandão não se culpabilizar pela violência sofrida, uma vez que, o narrador profere que “se aquela noite acontecera como promessa, não merecia tanto, se era como castigo, não via porquê” (JORGE, 2014, p. 119), podemos especular que ela teme ser julgada e ridicularizada pelos outros ou ainda ser questionada sobre a veracidade do seu relato; ao que Vera pretende não correr o risco, porque, após ser tratada como objeto do ódio de seus agressores, agora voltará a ser tratada como pessoa. Assim, constatamos que o estigma social age em torno da violência, de maneira a silenciar as vítimas pelo receio de serem responsabilizadas, desacreditadas e não apoiadas ao contarem as suas histórias.

Depois de ser socorrida, a personagem Vera Brandão é levada ao hospital. Doravante, nos é discorrida a situação em que foi criada a associação, “Flores Recolhidas”, assim como, quais foram os fatos que se desenrolaram, anteriormente, ao acontecimento da agressão do corpo desnudo na praia. Então, a líder é caracterizada pela defesa intransigente da vida desde o começo, ela ainda buscou algum equilíbrio, afastando tanto os “detratores demasiado fúnebres”, como “os entusiastas eufóricos” (JORGE, 2014, p. 119) do projeto da associação. Contudo a própria Vera se mostra inflexível em suas ideias sobre o início da vida, considerando, a mera possibilidade de nascer vivo como princípio de vida, e por conseguinte intolerante a ideia do aborto. Do que se depreende, por meio do trecho replicado na sequência:

Vera Brandão costumava partir do princípio incontestável de que ao nascer se é pessoa, de que no dia anterior ao nascimento já se era pessoa, que no dia anterior a esse também já se era, e um dia antes desse também, pelo que no dia anterior a esse não poderia deixar de o ser, e caminhando para trás, até ao primeiro dia, chegava-se à conclusão irrecusável do papel inaugural do início. (JORGE, 2014, p. 120)

Do desejo de defender a vida, nasce a associação, “Flores recolhidas”. Ao nomear a instituição, Vera Brandão se inspirou no poema lírico, Quarta Elegia, de Rainer Maria Rilke. O texto poético motivador é um dos poemas, que compõem o livro Elegias de Duíno. A coletânea de dez poemas foi composta entre os anos de 1912 e 1922, neles são exploradas questões existenciais e metafísicas. Em especial, na Quarta Elegia é abordado a fragilidade da existência humana e a transitoriedade da vida, por intermédio da reflexão sobre a inevitabilidade da morte e a efemeridade de todas as coisas, com finalidade de encontrar algum sentido ou consolo diante desse fato. Assim, Rilke (1989) busca identificar o vínculo entre o homem e Deus,



além do elo da beleza com a arte. Não apenas o nome da associação constrói uma intertextualidade com as Elegias de Duíno, mas também a própria trajetória de Vera Brandão, que tenta proteger vidas e compreender a condição humana, de forma que ao final da narrativa crie uma esperança no leitor de talvez “conter a morte, toda a morte, ainda antes da vida, tão docemente contê-la e não ser perverso, isto é inefável” (RILKE, 1989, p.157).

Com o passar do tempo, a instituição tem uma queda no número de acolhimentos, ao que a líder toma a decisão de recolher fundos financeiros, bem como difundir as ideias de “salvação da vida” para além dos muros da associação. Entretanto, ela encontra dificuldade para colocar o plano em prática. Em primeiro lugar, porque, “Até àquele momento, haviam sido salvas para cima de quarenta grávidas, e custava a crer que nenhuma das intérpretes estivesse na disposição de falar” (JORGE, 2014, p. 123). E em segundo lugar, pois, dos três mil e trinta associados, apenas três demonstraram interesse e disponibilidade: Vera Brandão, Julinha Moreira e Dinah.

Em meio à crise, surge uma nova personagem, a Margarida. Ela é homônima a um tipo de flor de pétalas brancas ou amarela com o centro na cor amarela. O termo que designa ambas — flor e mulher — tem origem no latim “*margarita*” e significa pérola. Diante disto, podemos compreender por que o nome é interpretado como sinônimo de pureza, inocência e beleza. Ademais, em razão do seu significado, na tradição cristã a margarida também é associada à Virgem Maria.

Como mencionado anteriormente, a moça de dezesseis anos, abandonada pelos pais, se encontra grávida. Ao chegar na instituição, no dia três de agosto, ela alega que a gravidez foi resultado de um estupro, ocorrido na noite de Natal. No tocante a apoderação dos corpos da mulher por meio da violência sexual, é importante destacar que o “estupro é muito mais o lugar do exercício da afirmação da identidade masculina especular, em que a subjugação do corpo da mulher reassegura sua identidade masculina e reafirma o caráter sacrificial dos corpos das mulheres” (MACHADO, 1998, p. 251). Em síntese, o estupro sendo uma violência sexual não consensual — que em sua maioria recai sobre os sujeitos femininos — atenta contra a autonomia, integridade e dignidade da pessoa. Por conseguinte, há a sacrifcação dos corpos das vítimas, no sentido de que, o corpo da mulher é objetificado e transformado em instrumento para a satisfação dos desejos sexuais do agressor, sem levar em consideração a vontade, os desejos e os limites da vítima. Em outras palavras, o estupro representa a cultura que desvaloriza as mulheres e perpetua a desigualdade de gênero, ademais da negação da vontade e dignidade da vítima, que são substituídas pela dominação e subjugação.

A aparição de Margarida surge como uma solução para o plano de arrecadação de verbas em prol da associação. O momento da tomada de conhecimento por Vera, do que aconteceu com a jovem, é descrito de tal forma: “durante as últimas férias de Natal, ela havia sido violada. Margarida

descia os olhos, cruzava os braços. A líder não lhe perguntava mais nada” (JORGE, 2014, p. 126). Ao longo da narrativa observamos a fragilidade e passividade da jovem que pouco fala; sem voz, ela é utilizada ao bel-prazer dos interesses da associação. Nesse cenário, observamos também a ausência de sororidade, cuidado e acolhimento de Margarida, por parte das outras personagens femininas. Ainda, é relevante ressaltar que, o fato dela ter sido estuprada, em uma data simbólica, como o dia em que na religião católica é comemorado o nascimento de Jesus Cristo, bem como o fato dela prosseguir com a gravidez resultante do abuso e da situação de abandono dos pais, será usado para sensibilizar a opinião pública a contribuir com a causa da associação, “Flores recolhidas”.

A personagem Margarida, de acordo com o narrador, é caracterizada com uma aparência similar a modelo Kate Moss, de modo que o seu corpo despertava a atenção dos rapazes; em especial, atraiu os olhares de um surfista que ela encontrou em uma das praias visitadas nas abordagens para promover a “salvação da vida”, causa defendida pela associação. Sobre o jovem pouco sabemos, até o final do conto desconhecemos quem é ele, quais são seus interesses e mesmo a motivação para — em conjunto com os amigos e convivência de Margarida — sequestrar e torturar Vera Brandão, Julinha Moreira e Dinah; apenas é aventada a possibilidade de que talvez ele seja aquele que outrora violou a Margarida.

O caso de “Flores recolhidas” evidencia a hipocrisia de uma associação de defesa pela vida que expõe uma vítima de estupro para se promover; uma situação que se mostra profundamente problemática e moralmente questionável. Isto porque, é importante destacar que, a privacidade e a dignidade das vítimas devem ser respeitadas em todos os momentos. Expor publicamente uma vítima de estupro, com o objetivo de impulsionar uma agenda ou ganhar notoriedade, é um desrespeito aos direitos das pessoas violadas e uma forma de revitimização. Outrossim, as vítimas de estupro enfrentam uma dupla violência quando têm os crimes expostos, o que pode aumentar ainda mais o trauma e o sofrimento que são obrigadas a suportar.

Diante do exposto, podemos observar um deslocamento da percepção sobre a personagem Margarida, oriundo das violações de valores morais impostos por uma sociedade machista, patriarcal e religiosa. Ademais que, em um contexto religioso, constituiu-se historicamente duas identidades dicotômicas do sujeito-mulher, uma vinculada ao ideal imaculado, que tem como figura representativa a virgem Maria, e a outra associada ao provocativo, que se refere, por exemplo, a imagem de Eva ou de Maria Madalena, antes da remissão dos seus pecados. Na construção ambivalente das suas características, em um primeiro momento, há elementos que relacionam Margarida com Maria, tais como o nome que significa pureza e a aceitação de uma gravidez que não foi fruto do seu desejo; por outro lado, em um segundo momento, ela foge do padrão de recato e inocência ao não ser indiferente aos olhares e ao assédio do surfista, com quem ao final da narrativa foge. Além do mais, os questionamentos em torno da escolha Margarida são agravados por ele ser o mesmo que, como já dito, fora responsável por sequestrar, torturar e humilhar Vera Brandão e suas companheiras, Julinha e Dinah.

Ao caminharmos para o desfecho da narrativa, quando as personagens femininas, não sem conflito, tomam a decisão final de encerrar a missão nas praias do sul de Portugal, do *hall* do hotel, elas percebem que ainda continuam sendo seguidas pelo grupo de homens, do qual faz parte o jovem com a prancha, que flertou com Margarida. Toda a situação começa a soar cada vez mais estranha, levando as mulheres da associação a desconfiarem do envolvimento da jovem grávida, e até mesmo da veracidade do estupro que ela alegou ter sofrido. Sem embargo, essas conjecturas permanecem sem confirmação através dos elementos narrativos, pois, “a realidade era duma complexidade ilegível” (JORGE, 2014, p. 142).

Ao cabo, convencida pelas palavras de Julinha Moreira, a líder deixa a escolha de querer ficar ou partir com o surfista a cargo da própria Margarida. Contudo, no momento em que a jovem parte, Vera Brandão se arrepende de ter dado o livre arbítrio, para aquela que sem hesitar, abandonou quem lhe ajudou, de modo que “Margarida fazia com que Vera Brandão engatasse em primeira e arrancasse a toda a velocidade atrás do carro onde os dois seguiam” (JORGE, 2014, p. 144). Na sequência dos fatos, ao invés de trazer Margarida de volta para o lado delas, as três mulheres acabam sendo capturadas pelo grupo de homens com quem a jovem partiu. As cenas de violência não são descritas com detalhes, porém, ao serem introduzidas por uma analogia irônica e subversiva com a noite clássica do filme *Laranja Mecânica*, de 1971, o leitor é incentivado a realizar diversas inferências; sobretudo, no sentido de que foi um episódio violento, perturbador e sádico, constituído por atos terríveis e imorais. Ademais, a violência recaiu, em especial, sobre a figura de Vera, talvez porque foi ela quem mais tentou tolher a liberdade e silenciar a Margarida, mesmo que seu intuito pudesse ter sido, o desejo de proteger e promover a sua causa de “salvação de vidas.

Por fim, com a finalidade de trazer mais um elemento para corroborar com a sacralização das mulheres presentes na narrativa de Lídia Jorge, além dos aspectos citados anteriormente, a questão da recorrência com que o número três aparece no decurso do conto é uma informação que merece atenção. A base teológica do cristianismo é assentada na tríade da unidade divina, como afirma Chevalier e Gheerbrant (1998, p. 972) “Deus é uma em três pessoas”. Ademais, ao longo da Bíblia há várias referências ao número três, como por exemplo, a ressurreição de Cristo acontecer após três dias e antes disso ele ser negado pelo apóstolo Pedro por três vezes. Em paralelo, observamos a Vera Brandão também ser negada três vezes pelas suas companheiras, Julinha Moreira e Dinah, isto porque, quando se libertaram dos postes, elas “não tinham passado junto dela para a desprenderem. Não tinham dito uma única palavra no hotel sobre o seu estado. Não tinham informado a Associação sobre o incidente” (JORGE, 2014, p. 151). A referência mais marcante, no que diz respeito ao número três, é essa negação da verdade e da sororidade entre as companheiras. Entretanto, existem outras menções ao número, como: o dia em que Margarida chega à associação, três de agosto; o tempo de três semanas em que elas passam na praia, divulgando a “salvação da vida”, a partir do exemplo da jovem grávida de uma violência; ou ainda, o próprio título que traz a menção de três mulheres sagradas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nas sociedades ocidentais, ao longo da história da humanidade, o sujeito mulher esteve mais suscetível a preconceitos, a subjugações e a violências, frente a um sistema capitalista, machista e patriarcal, marcado pela dominação masculina. Aqui, debruçamo-nos, em específico, sobre aspectos relacionados a violência sobre os sujeitos femininos, representados nas personagens do conto *As três mulheres sagradas*, de Lídia Jorge.

Depreendemos, que embora a violência física seja aquela mais visível e identificável, uma ação corpórea não é o único meio pelo qual ela se materializa, posto que, existem outras violências, como a psicológica e a simbólica, que acabam por igualmente silenciar as vozes femininas. Desde tempos remotos, as mulheres foram frequentemente excluídas de posições de poder, restringidas aos papéis domésticos e subalternos. Por conseguinte, seus conhecimentos, perspectivas e experiências foram desvalorizados ou apagados, de forma a limitar a diversidade de vozes e pontos de vista presentes na sociedade.

Assim, em *As três mulheres sagradas*, observamos a violência de tentativa de silenciamento, tanto na personagem Margarida, ao longo da narrativa, pelas próprias mulheres da associação, em especial a líder; como na própria Vera Brandão, ao final do conto, com a violência que a envergonha. Ademais, a violência física é trazida à tona, no estupro sofrido pela jovem que engravida, bem como na violação do corpo de Vera, que após ser torturado, foi exposto desnudo. Não obstante, mesmo que a violência infligida sobre Vera Brandão não a tenha levado a morte, sobre ela recaiu uma tentativa de humilhação pública; quando os agressores investiram em dissuadi-la de continuar com seu projeto de proteção e promoção da vida.

É importante destacar que Lídia Jorge retrata personagens complexas e multifacetadas, que vão além de simples representações de fragilidade e passividade. Suas obras frequentemente exploram a condição humana em todas as suas nuances, incluindo as diferentes maneiras pelas quais os sujeitos femininos lidam com suas fragilidades e encontram formas de resistência diante de adversidades.

Por fim, cabe ressaltar que por meio da violência infligida sobre o seu corpo, Vera Brandão percorre o caminho da redenção. Isto porque, para ser santo é necessário ser humano, assumindo as suas fragilidades, mas buscando superá-las ao praticar as suas virtudes. Sob esta perspectiva, constatamos que no desfecho do conto, ela não se submete a tentativa de silenciamento, pois, “ela mesma se prepara, sozinha, para atender telefonemas, receber recados, gerir as compras, escrever artigos, fazer limpeza aos cinco quartos disponíveis de Flores Recolhidas, sempre que for preciso” (JORGE, 2014, p. 151), de maneira que, ao continuar fomentando os seus desejos e sonhos, apesar de agora, ela mesma ser uma das flores despedaçada, Vera mostra que a resistência feminina é um caminho possível.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Ari Francisco de. Estratégias textuais em Marido e outros contos, de Lídia Jorge. 2010. 78 p. *Dissertação*, Mestrado em Letras. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010. Disponível em: <[http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=172078](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=172078)>. Acesso em 18 de maio de 2023.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. v. 2. A experiência vivida. Tradução de Sérgio Milliet Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução: Maria Helena Kühner. 11. Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BRAH, Avta. Diferença, diversidade, diferenciação. *Cadernos Pagu*, n. 26, jan./jul. de 2006, p. 329- 376. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/cpa/a/B33FqnvYyTPDGwK8SxCpmhy/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em 15 de fevereiro de 2023.

BUTLER, J. *Problemas de Gênero*. Feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dictionnaire des symboles*. Paris: Editions Robert Laffont, 1998.

DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura*. Tradução de Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

FERNANDES, Evelyn Blaut. Morte ao patriarcado: fraternidade, irmandade, sororidade. *Cadernos Pagu*, n. 63, 2021. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/cpa/a/kzKGbt3svhfMHF96CNrVSnJ/?lang=pt>>. Acesso em 22 de maio de 2023.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: a aula Inaugural no Collège de France*. Tradução de Fraga de Almeida Sampaio. 24 ed. São Paulo: edições Loyola, 2014.

JORGE, Lídia. As três mulheres sagradas. In: \_\_\_\_\_. *Antologia de contos*. Marlise Vaz Bridi (Org.). São Paulo: Leya, 2014.

KRUG, E. G; (et al). *Relatório mundial sobre violência e saúde*. Organização Mundial da Saúde. Genebra, 2002. Disponível em: <<https://portaldeboaspraticas.iff.fiocruz.br/wp-content/uploads/2019/04/14142032-relatorio-mundial-sobre-violencia-e-saude.pdf>> acesso em 14 de maio de 2023.

LARANJA MECÂNICA. Direção de Stanley Kubrick. Inglaterra: Hawk, Polaris, Warner Bros, 1971, 137 minutos. Cor.

MACHADO, Eliane Aparecida. Entre tensão e fruição: estado de imanência nos contos de Lídia Jorge. 2020. 131 f. *Tese*, Doutorado em Letras. Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2020. Disponível em: <<https://dspace.mackenzie.br/handle/10899/27861>>. Acesso em: 08 de março de 2023.

MACHADO, Lia Zanotta. Masculinidade, sexualidade e estupro: as construções da virilidade. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 11, p. 231-273, 1998. Disponível em:<<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8634634>> Acesso em 15 de fevereiro de 2023.

MICHAUD, Yves. *A violência*. Tradução de L. Gracia. Coleção Princípios e Fundamentos. São Paulo: Editora Ática; 1989.

RILKE, Rainer Maria. *Soneto a Orfeu; Elegias de Duíno*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis: Vozes, 1989.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Tradução: Caio Meira. Rio de Janeiro, DIFEL, 2009.

*Recebido para avaliação em 31/05/2023*

*Aprovado para publicação em 09/08/2023*

## NOTA

1 Mestranda do Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba (PPGLI-UEPB). Graduada em Letras língua portuguesa e francesa pela Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). Graduada em Ciências Jurídicas pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB).



**“E EU, INTEIRA, ERA UM SÓLIDO  
NÃO”: VIOLÊNCIA COLONIAL EM  
A COSTA DOS MURMÚRIOS E  
CADERNO DE MEMÓRIAS COLONIAIS**

**“AND I, WHOLE, WAS A SOLID NO”:  
COLONIAL VIOLENCE IN  
A COSTA DOS MURMÚRIOS AND  
CADERNO DE MEMÓRIAS COLONIAIS**

*Gustavo Henrique Rückert<sup>1</sup>*  
*Cristina Arena Forli<sup>2</sup>*

---

**RESUMO**

Este trabalho objetiva analisar os romances *A costa dos murmúrios*, de Lídia Jorge, publicado em 1988, e *Caderno de memórias coloniais*, de Isabela Figueiredo, publicado em 2009. Ambas as obras apresentam mulheres como narradoras que vivem sob o violento regime colonialista português em Moçambique, tendo como ênfase a guerra colonial e o processo de colonização e descolonização, respectivamente. O colonialismo, como um sistema político e ideológico, marcou profundamente a experiência dessas mulheres, na medida em que buscava torná-las, tal como os territórios, objetos de domínio masculino. Dessa forma, interessa-nos analisar como se dão as relações de violência em sociedades coloniais e pós-coloniais. Para tanto, nossa leitura está orientada pelo trabalho de autores como Linda Hutcheon, Grada Kilomba, Eduardo Lourenço, Paulina Chiziane, Thomas Bonnici, Margarida Calafate Ribeiro, entre outros.

**PALAVRAS-CHAVE:** Colonialismo. Violência contra a mulher. A costa dos murmúrios. Caderno de memórias coloniais.

## ABSTRACT

This work aims to analyze the novels *A costa dos murmúrios*, by Lídia Jorge, published in 1988, and *Caderno de memórias coloniais*, by Isabela Figueiredo, published in 2009. Both novels feature women as narrators who live under the violent Portuguese colonialist regime in Mozambique, focusing on the colonial war and the process of colonization and decolonization, respectively. Colonialism, as a political and ideological system, profoundly marked the experience of these women insofar as it sought to make them, like the territories, objects of male domination. Thus, we are interested in analyzing how the relations of violence occur in colonial and post-colonial societies. To this end, our reading is guided by the work of authors such as Linda Hutcheon, Grada Kilomba, Eduardo Lourenço, Paulina Chiziane, Thomas Bonnici, Margarida Calafate Ribeiro, among others.

KEYWORDS: Colonialism. Violence against women. *A costa dos murmúrios*. *Caderno de memórias coloniais*.

*Porque só de minha posse na verdade te importas: eu  
tua terra, colónia [...]  
(Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa)*

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A tônica da violência contra a mulher e da subjugação de seus corpos perpassa a história da maioria das civilizações. As conquistas de territórios e povos estão calcadas em uma atuação tida performaticamente como da ordem do masculino (BUTLER, 2013), em que virilidade, ausência de empatia, força e agressividade são alguns dos aspectos que se destacam. Ao mesmo tempo, são também esses eventos históricos responsáveis pela educação e manutenção dessas masculinidades enquanto dispositivo identitário de homens e de nações.

Considerando essa atuação, a história das guerras foi contada, majoritariamente, por homens tendo também estes como protagonistas. Desde Homero ou Heródoto, quer na literatura ou na ficção, a história é grafada tomando como centro os feitos heroicos de personagens masculinos enquanto fundantes de povos ou realidades. À mulher, coube a representação da espera, tal qual Penélope que aguarda pacientemente o retorno de Odisseu. Daí a recorrência de pensar-se a guerra como empreitada masculina por excelência — o que seria um erro ou, ao menos, uma abordagem parcial.

Tal como ocorre com a história das guerras, a história das colonizações e dos conflitos que a partir dela surgiram (entre os quais está a guerra colonial portuguesa) foram igualmente narrados, em sua maioria, por uma perspectiva masculina, eurocêntrica e branca, o que favoreceu seu prota-

gonismo, tal qual reflete o historiador indiano Dipesh Chakrabarty (2020). Esse protagonismo repercute no desejo pelo domínio, seja da memória, seja dos territórios, seja dos corpos de mulheres, brancas, negras ou indígenas.

De acordo com a historiadora Mary del Priore (1993, p. 27), “[...] adestrar a mulher fazia parte de um processo civilizatório, e, no Brasil, este adestramento fez-se a serviço do processo de colonização”. Apesar de tratar da condição brasileira, esse adestramento se estende como uma preocupação da colonização portuguesa como um todo, o que implica dizer que nas outras colônias, como foi o caso de Moçambique, também houve essa preocupação.

Thomas Bonnici (2007) é um dos estudiosos que reflete sobre a condição da mulher em contextos coloniais e pós-coloniais, atentando para o fato de a colonização estar impregnada pelo patriarcalismo e pelo sexismo. Para o pesquisador, a mulher foi duplamente colonizada nessas sociedades, sendo essa dupla colonização “a subjugação da mulher nas colônias, objeto do poder imperial em geral e da opressão patriarcal colonial e doméstica” (BONNICI, 2007, p. 67).

Nesse sentido, analogamente ao que o homem faz com os territórios, também torna a mulher uma extensão destes, considerando-a sua propriedade, como sugere a epígrafe deste texto, em que Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa denunciavam em suas *Novas cartas portuguesas* a associação entre colonialismo e violência de gênero durante o Estado Novo português. Assim, assumindo hierarquicamente uma posição de superioridade, o homem inferioriza a mulher para torná-la dependente e submissa, tal como a relação de dominação metrópole/colônia.

Tendo em vista essas reflexões, este trabalho busca analisar como se dão as relações de violência contra a mulher em sociedades coloniais e pós-coloniais. Para tanto, elegemos dois romances: *A costa dos murmúrios*, de Lídia Jorge, publicado em 1988, e *Caderno de memórias coloniais*, de Isabela Figueiredo, publicado em 2009. O primeiro enfatiza o contexto da guerra colonial portuguesa em Moçambique pela perspectiva feminina; o segundo, o processo de colonização e descolonização em Moçambique também tendo como narradora uma mulher. Interessa-nos, assim, verificar em que medida o colonialismo é norteador dessas relações.

## **MURMÚRIOS TECIDOS POR UMA ANTI-PENÉLOPE EM MEIO À GUERRA COLONIAL**

Para a crítica literária Margarida Calafate Ribeiro (2004, p. 27), ao analisar a guerra colonial encetada por Portugal contra os movimentos independentistas de suas então colônias, “ver a guerra como uma actividade exclusivamente masculina é contar apenas uma parte da história”.

A outra parte da história é justamente o mote do romance *A costa dos murmúrios*, de Lídia Jorge. A obra aborda os conflitos em Moçambique no início da década de 1970, mais precisamente a partir da cidade litorânea

de Beira e pela perspectiva das mulheres que acompanharam os militares portugueses. A perspectiva, portanto, “é a de quem fica e não de quem vai para o mato”, como reflete a autora (JORGE, 2002, s/p) em entrevista.

Ao passo que os alistados pelo exército português eram enviados ao norte do país africano para reprimir as ações da Frente de Libertação de Moçambique, os familiares que os acompanhavam (geralmente mulheres e crianças) ficavam hospedados em hotéis da referida cidade. Esse olhar, ex-cêntrico (HUTCHEON, 1991) em relação ao conflito, porque simultaneamente dentro e fora da guerra, é capaz de revelar pelas relações cotidianas, familiares, aquilo que não consta nos relatórios oficiais.

Na obra em questão, o olhar ex-cêntrico para o conflito coube a uma jovem estudante de história chamada Eva. A protagonista vai a Moçambique acompanhar o noivo, o também jovem matemático Luís Alex, que fora alistado e enviado à guerra. O romance é estruturado em duas partes: a primeira, um conto denominado “Os gafanhotos”; a segunda, sem nome, com comentários de Eva, em primeira pessoa, sobre o conto.

A parte inicial narra o casamento do jovem casal no terraço do hotel Stella Maris, em Beira. Espécie de torre de marfim, o espaço protegido do hotel isola a celebração da realidade colonial. Se, fora da construção, acumulam-se inúmeros corpos moçambicanos misteriosamente mortos à beira mar, dentro dela os festejos são acompanhados de comentários colonialistas que procuravam isentar o exército português da situação local e inferiorizar os africanos:

Ainda era muito cedo para se fechar a tarde, ainda era muito cedo para se falar de guerra, que aliás não era guerra, mas apenas uma rebelião de selvagens. Ainda era muito cedo para se falar de selvagens — eles não tinham inventado a roda, nem a escrita, nem o cálculo, nem a narrativa histórica, e agora tinham-lhes dado umas armas para fazerem uma rebelião... (JORGE, 2004, p. 12)

Por um lado, o hotel protegia a delegação portuguesa dos “selvagens”, nos seus dizeres colonialistas; por outro, no entanto, confinava e obrigava à convivência com os ditos “civilizados” — capazes dos atos mais vis em nome das abstrações da pátria e da família. Essa noção eurocêntrica de civilização passava pela violência contra a mulher, elemento naturalizado nas relações matrimoniais em questão. É notável que, em meio à dança de casamento, o capitão Jaime Forza Leal agride sua esposa, Helena, com uma bofetada — ato que é imitado pelos seus comandados como se fora o passo de uma triste e recorrente dança.

O capitão Forza Leal é a representação de um ideal de masculinidade para os demais oficiais, em especial Luís Alex. Ele é descrito como o último homem do século a carregar uma cicatriz de guerra, esta oriunda de um ferimento de lâmina em Guiné-Bissau. O capitão tem na violência de suas ações e objetividade de raciocínio as representações que o tornam

modelo inigualável, porém invejável, para os demais. Não à toa, a narração de “Os gafanhotos” sequencializa a admiração do noivo pelo seu superior e o ato referido de agressão:

“Tens inveja [do capitão]?” — perguntou Evita.

“Alguma, a começar pela cicatriz. Repara como o meu capitão usa uma camisa de algodão egípcio tão transparente que se vislumbram os pontos da cicatriz. Ele ganhou aquela cicatriz numa bolanha da Guiné. De lá sim, de lá é que se trazem cicatrizes com alguma dignidade!” — A mulher do capitão colocava a mão agora no ponto em que a cicatriz terminava de forma violácea. Naturalmente, os outros pares procuravam imitá-los, mas era difícil imitar, e as bofetadas não conseguiam ter aquele impacto violento e estético que havia sido obtido pelo capitão do noivo. (JORGE, 2004, p. 30)

No conto “Os gafanhotos”, a violência colonial e patriarcal não é condenada. Pelo contrário, é naturalizada na voz de personagens masculinos e militares. A narrativa, desse modo, idealiza o casamento da então Evita (uma Eva diminuta, ou talvez aquela que corporifica o verbo “evitar”) com Luís Alex. Este, transfigurado em personagem do conto, em algum assombro de dignidade, desce ao exterior do Stella Maris. Simbolicamente, ao se confrontar com a realidade local, opta por se suicidar (como se não fosse possível conviver com tamanha injustiça). Por fim, uma nuvem apocalíptica de gafanhotos cobre tudo, o hotel, as ruas, a violência. É a inevitável metáfora do esquecimento imposto por meio de um regime militar que encobre os crimes cometidos ao longo da história colonial na África.

“Os gafanhotos”, dessa forma, importa muito mais pelo que não narra. Em um contexto de censura como o do império em plena guerra colonial, não era possível falar de forma impune. E os não ditos que foram encobertos pelo silêncio dos gafanhotos tornam-se murmúrios na segunda parte, quando a agora Eva (já madura e em busca do conhecimento proibido, em clara referência à personagem bíblica), passadas duas décadas, comenta a narrativa em tom memorialístico, referindo-se ao que não coube no registro de casamento.

No discurso de Eva, percebe-se a indissociabilidade entre o machismo e o colonialismo, materializados na figura desses noivos, maridos, amantes, pais, padrastos. Se o conto se centra apenas no casamento, os comentários revelam o que ocorre posteriormente, quando os homens são enviados ao mato. De espaço idealizado, o hotel se transfigura em claustro, já que as esposas são proibidas por seus maridos de saírem dos quartos em que estão hospedadas até o retorno destes. O maior exemplo é o de Helena, que voluntariamente se trancafia em uma casa alugada por Forza Leal. Contudo, o ímpeto de Eva, ávida por compreender os fatos históricos, faz com que esta não se dobre ao aprisionamento. Fora dos limites do hotel, que materializa em si as torres e os conventos de outrora, Eva se liberta para investigar.

A investigação de Eva tem duas fontes principais: o jornalista Álvaro Sabino, com quem passa a manter uma relação extraconjugal, e a própria Helena. Sabino era um jornalista moçambicano que trabalhava para os veículos de imprensa coloniais. No entanto, sua insatisfação o leva para a descoberta de crimes de guerra. Assim, é junto ao amante que Eva descobre, por exemplo, que os civis mortos na costa são na verdade vítimas de um crime de guerra: os portugueses haviam engarrafado álcool metílico com rótulos de bebidas comerciais e espalhado o carregamento pelo litoral.

A postura crítica que Sabino passa a nutrir pelo regime do Estado Novo, contudo, não o isenta de reproduzir a violência colonial e patriarcal. Nas incursões pelos bairros populares de Beira, Eva é apresentada a duas famílias abandonadas pelo jornalista. O relacionamento com uma prostituta branca e outra negra constituiu mais de uma dezena de filhos espalhados pela cidade. Ao mesmo tempo em que criticava o colonialismo, Sabino explorava as mulheres moçambicanas, deixando um rastro de abandono e miséria que impulsionava ainda mais a prostituição.

Já com Helena, Eva descobre a crueldade de que se tornou capaz Luís Alex. Entre conversas sobre os homens e a guerra, é revelada uma caixa de memórias, com relíquias do conflito colhidas por Forza Leal e mantidas por Helena. Inúmeras atrocidades estão registradas lá, como fotografias de aldeias inteiras dizimadas, incluindo mulheres e crianças. Em uma dessas imagens, Luís Alex erguia orgulhoso a cabeça de um aldeão em uma estaca, espécie de bandeira macabra da tropa que integrava junto a seu capitão.

O que mais espanta Eva é a transformação operada em seu marido, de um matemático sonhador a um assassino vil e covarde. Ou seja, é a percepção de que a pedagogia de gênero é capaz de ensinar e naturalizar a violência como performance do masculino.

O mesmo nervo que o impelia à pesquisa de uma fórmula algébrica generalizadora dentro da teoria dos grupos seria aquele que o estava levando para cima numa palhota com uma cabeça de negro, ensanguentada, espargindo, enfiada num pau? Possivelmente o impulso seria igual — pensou. (JORGE, 2004, p. 153-154)

A agressão torna-se assim gesto para aceitação e protagonismo enquanto homem e militar, representante de um país que se diz defensor de valores ocidentais cuja missão civilizadora seria da ordem do divino. O desejo pela aniquilação das diferenças (seja as populações moçambicanas fora do hotel ou as esposas dentro dele) torna-se comum e constitutiva de uma identidade. Eis a dança de Forza Leal repetida simbolicamente no conto pelos demais homens que comanda.

Como reflete Calafate Ribeiro, a guerra encetada por Portugal contra os movimentos de independência na África

foi ainda terreno de afirmação dos ideais masculinos de guerra com a sua componente de crença na defesa da integridade da pátria e nos ideais guerreiros como parte essencial da forma-



ção da masculinidade e mesmo de uma espécie de teste de masculinidade com a “ida à tropa”, vulgarizada na expressão popular: “a tropa fará de ti um homem”. (RIBEIRO, 2004, p. 11)

Uma das passagens mais significativas dessa formação do masculino pelo exército está no presente de casamento dado por Forza Leal a seu comandado. A Luís é dado o privilégio de conduzir o automóvel descapotado do capitão em um passeio que termina com uma sinistra surpresa. Diante de um lago repleto de flamingos, Forza retira duas armas do porta-malas e convida o recém-marido a “fazer gosto ao dedo”. Sob o olhar temeroso das esposas, ambos passam a atirar obsessivamente contra os pássaros.

Estou a ver o noivo diante das aves cor de fogo intensamente unidas. Estou a ver porque à medida que eram atingidas eram chutadas por um coice e iam tombar longe, esperneando, e é difícil esquecer. [...]

A colónia foi atingida em parte mas o todo não se moveu. As aves sobreviventes estão de novo a agrupar-se e as abatidas estão ficando cada vez mais enterradas no lodo onde se somem como panos. É apenas uma espécie de tapete passageiramente arruinado que estremece. Porque os pássaros não atingidos, acordados só por um instante, logo lançaram a segunda pata ao lodo e se uniram, pisando os corpos das que se sumiam e deixavam de ser vistas. Fez-se uma nova colónia unida que nem deixava de parecer menor do que a anterior. (JORGE, 2004, p. 54-55)

A cena opõe a inofensividade e beleza delicada dos flamingos contra o poderio bélico dos dois homens. O presente do capitão, para além da mortandade gratuita, incluía o pedagógico recado às esposas. Senhores da guerra, ambos poderiam destruir qualquer vida sem nenhum apreço, inclusive as mais belas e frágeis — tais quais as mulheres em suas conservadoras representações de gênero. Era assim ritualizada a passagem do jovem Luís Alex para a posição de homem e de alferes, sob a aprovação daquele que representava seus ideais masculinos.

Ao relembrar a cena, no entanto, Eva vai além dos clichês do medo e da fragilidade. Ela narra a resistência dos flamingos, que se unem para encarar com coragem a violência, superando as centenas de mortes individuais para ainda assim perseverar no coletivo. A resistência dos flamingos é também a resistência dos colonizados e das mulheres. Estes, mesmo perseguidos, censurados, agredidos e assassinados, continuam a existir, tornando a permanência de seus corpos o confronto contra as armas de uma masculinidade colonial.

A cientista social Maria Manuela Cruzeiro, em estudo sobre o papel das mulheres na guerra colonial, destaca a atuação das portuguesas que ousaram atentar em murmúrios contra o silêncio imposto por homens-gafanhotos:

lutaram por compreender a estranha realidade em que aterram, não só por razões afectivas, mas por imperativos de compromisso ético e político. Dessas, muitas exerceram as suas profissões, na quase esmagadora maioria de professoras. Pelas condições concretas de trabalho, que, apesar de não totalmente liberto de constrangimentos, as fazia contactar com uma realidade de certa forma estranha ao puro universo militar dos maridos, é muito possível que se tenham e os tenham confrontado com experiências sociais e humanas do colonialismo muito para além da máquina de guerra a que eles se confinavam. (CRUZEIRO, 2004, p. 39-40)

Com Eva não foi diferente. Ao negar-se à reclusão e buscar o conhecimento sobre a atuação portuguesa em Moçambique, ela acaba encenando uma anti-Penélope (RÜCKERT, 2019). Seu papel não é o da espera, é o da procura. Seu coser não é o de uma mortalha que se quer evitar, mas o do registro textual das muitas mortes esquecidas. Morreram civis, guerrilheiros, soldados, mulheres, moçambicanos, portugueses.

Morreu também Evita (a jovem sonhadora), ainda que tenha sobrevivido Eva e seus murmúrios. Morreu o próprio Luís Alex. Em uma das versões, ao obrigar Álvaro Sabino à roleta russa quando da descoberta da relação com a esposa. Em outra versão, em acidente quando conduzia o descapotável, transtornado pela descoberta da mesma relação. Se a narrativa de Eva traz muitas versões para as mortes, todas apontam para um mesmo algoz: a masculinidade calcada nos valores da violência, da invasão, da dominação, do controle sobre os corpos.

## MEMÓRIAS DE UM PAI-COLONIALISMO QUE INSISTE EM PERMANECER

O papel imposto historicamente às mulheres, subalternizadas e condicionadas às atividades que envolvem o cuidado e a espera, não lhes concedia o direito de narrar, de modo a gerar, assim, um “silêncio ensurdecido” (BHABHA, 2014, s/p). Lentamente, esse silêncio foi rompido e perspectivas como a de Eva começaram a emergir em uma atitude contestatória e necessária de confronto com os discursos oficiais sobre a guerra.

Em *Caderno de memórias coloniais*, além da perspectiva feminina, há a especificidade do olhar de quem viveu a infância e a adolescência no complexo momento transicional do colonialismo para o processo de descolonização em Moçambique e, posteriormente, em Portugal. Trata-se, assim, de memórias sobre essas fases da vida não por parte de quem protagonizou esses eventos, mas de quem os experienciou quando criança e adolescente, como esclarece Margarida Calafate Ribeiro (2012).

Branca e filha de colonos portugueses, a narradora não nomeada no romance e sua experiência coincidem com a identidade e a experiência de Isabela Figueiredo (2015), conforme a autora declara em “Palavras prévias”.

Contudo, tal declaração não isenta a obra de um trabalho ficcional para, assim, “dizer a verdade” (FIGUEIREDO, 2015, s/p) No entanto, qual verdade? Se Eva não teve incentivo para realizar a sua investigação, uma vez que às “colonomulheres” portuguesas restava o claustro dos hotéis, à narradora de *Caderno* foi exigida a narração de uma verdade.

Sendo considerada a portadora de uma mensagem tida como a única verdade, a narradora é incumbida de falar por sua família o que ocorreu aos brancos que viviam em Moçambique, durante e após a luta por independência da então colônia portuguesa: uma perspectiva unilateral que colocava os brancos na posição de vítimas do contexto. No entanto, não é capaz de fazê-lo como desejavam seus familiares, pois sua visão difere substancialmente da deles e dos discursos históricos oficiais sobre a colonização e seus desdobramentos.

O romance se estrutura em torno de capítulos numerados, fotografias da, na época, cidade de Lourenço Marques e da infância de Figueiredo no local. Os capítulos, constituídos de fragmentos inicialmente publicados no blog da autora, denominado Novo Mundo Perfeito, obedecem ao fluxo da memória. No entanto, há uma predominância de lembranças sobre a infância no início da narrativa e, com o seu desenvolvimento, de lembranças marcadas por transições da infância para adolescência e de Moçambique para Portugal.

A relação com o pai e sua permanência na vida da narradora é o que conduz a narrativa, sendo, por isso, fundamental para compreender as relações de violência que se impõem. Antes mesmo do capítulo numerado como primeiro e após a foto de Lourenço Marques, como que a ambientar o leitor para o conteúdo do caderno que tem diante de si, encontramos um primeiro indício da presença paterna:

Disse alto, com voz forte e jovial, muito perto da minha cabeça:

— Olá!

Era um olá grande, impositivo, ao qual me seria impossível não responder. Reconheci sua voz, e, ainda no sono, pensei, não podes ser tu; tu já morreste.

E abri os olhos. (FIGUEIREDO, 2015, s/p)

Se o sonho é um recurso do inconsciente para manifestar conteúdos recalcados pelo consciente (FREUD, 2006), a caracterização da voz, a intensidade e a impossibilidade de ignorá-la são importantes aspectos que configuram os ecos dessa voz no presente da narradora. Nesse sentido, a morte não impossibilita o ressoar desse eco, bem como o despertar do sono não exclui essa presença na interioridade do sujeito. Esse excerto, assim, tendo em vista sua localização e os sentidos para os quais aponta, funciona como uma importante chave de leitura para a obra.

A figura paterna, descrita em diversos momentos com signos socialmente relacionados à masculinidade, é a responsável por personificar o colonialismo na narrativa de Figueiredo, e sua relação com os corpos das mulheres que o cercam torna evidente esse aspecto. As lembranças da nar-

radadora sobre a sexualidade do pai, além de confirmarem uma performance tida como masculina para o gênero, explicitam a naturalização da violência contra mulheres brancas, negras e indígenas. As condutas abusivas, a infidelidade à esposa e os “herdeiros mulatos” (FIGUEIREDO, 2015, s/p) apenas confirmam a subjugação desses corpos e sua compreensão como objeto para desfrute masculino.

Em conformidade com essa compreensão sobre os corpos femininos, as mulheres negras são nomeadas genericamente como “pretas”. A distinção entre elas é realizada “[...] pela cor da capulana ou pelo feitio da teta [...]” (FIGUEIREDO, 2015, s/p) e ainda são rebaixadas ao estatuto de animais, equiparadas a cadelas e coelhas. Desse modo, um importante elemento de humanização e de individualização dos sujeitos é delas retirado: o nome, e, para suprir a necessidade de distinção, são acentuados aspectos relacionados à estética desses corpos, o que certifica sua objetificação.

Em *Memórias da plantação*: episódios de racismo cotidiano, Grada Kilomba destaca que o termo “preta/preto” se trata “do mais comum e violento termo de insulto dirigido a uma pessoa” (KILOMBA, 2019, p. 18), de modo a compor as políticas de insulto e racismo que inferiorizam e objetificam os sujeitos negros nos contextos coloniais e pós-coloniais envolvendo Portugal. O uso da nomenclatura animal também se insere entre essas políticas, conforme elucidada a psicanalista. Na narrativa de Figueiredo, essa nomenclatura ainda alude a animais cujos nomes em língua portuguesa historicamente receberam sentidos pejorativos e relacionados à sexualidade.

Outro importante fator para pensar a relação de violência que se estabelece contra as mulheres negras é o paternalismo e patriarcalismo associados à missão civilizatória que o colonialismo português assume. Tal missão, tão significativa do imaginário português e a partir da qual foram justificados os horrores cometidos ao longo da história da colonização, é incorporada pelo pai da narradora em suas ações para com os funcionários de sua oficina e suas famílias. Em uma das idas ao Caniço, bairro onde viviam majoritariamente famílias negras e pobres em Lourenço Marques, à procura de Ernesto, um funcionário que faltou ao trabalho, o pai da narradora é extremamente violento e o humilha em frente aos demais moradores, que assistiam assustados à cena.

A narradora esclarece que, conforme a visão paterna,

Era preto e os pretos eram preguiçosos, queriam era passar o dia estendidos na esteira a beber cerveja e vinho de caju, enquanto as pretas trabalhavam na terra, plantavam amendoim ao sol, suando com os filhos às costas, ao peito, e a enxada a subir e descer. Preto era má rês. Vivia da preta. (FIGUEIREDO, 2015, s/p)

É estabelecida uma hierarquia entre os sujeitos em que o homem branco, em posição de superioridade, necessita exercer tutela sobre o homem negro e sua família. A mulher negra é vista como vítima da exploração de

seu companheiro e, por isso, precisa ser defendida e auxiliada para conseguir criar seus filhos. Daí o motivo de o pai da narradora, após bater em Ernesto, dar dinheiro à esposa deste como forma de confirmação de uma dominação ao mesmo tempo colonial, racial e de gênero.

Eduardo Loureço (2016) esclarece que o colonialismo português é claramente de caráter tutelar, delimitando um lugar de subalternidade aos sujeitos negros, que são infantilizados em um sentido pejorativo de dependência, limitação de raciocínio e necessidade de desenvolvimento para alcançar o patamar europeu, tido como uma referência idealizada. No romance de Figueiredo, quem é responsável pela tutela é, no caso, esse homem que assume o papel socialmente definido como o de pai: o de prover a casa, proteger a família, orientar moralmente os sujeitos e puni-los quando necessário para garantir a manutenção da ordem doméstica, representando assim uma masculinidade opressora que era tida como exemplo.

Daí a caracterização do corpo desse homem pela narradora como impositivo, viril, sólido. Um corpo sobre o qual não há dúvidas acerca do pertencimento e da autossuficiência. Um corpo capaz de dar-se porque se sabe em absoluta vantagem em relação aos corpos das mulheres. Em contraposição, a narradora percebe seu corpo como conflituoso e pequeno, expondo a fragilidade a partir da qual se constituiu. Nesse sentido, a masculinidade paterna, de cariz colonial, machista, patriarcal e paternalista, afeta diretamente e de forma violenta as compreensões da narradora sobre o seu corpo e, sobretudo, para o desenvolvimento de sua sexualidade, como é possível perceber a partir das relações que estabelece com os meninos da vizinhança.

O medo, um importante componente de atuação da pedagogia colonial e da imposição de uma docilidade para os corpos (FOUCAULT, 2004), é muito bem alojado na subjetividade da menina que, por apenas conversar diariamente com o vizinho negro, pensa na possibilidade de estar grávida. A possível gravidez gera desespero pelas consequências que pode trazer, todas elas sob responsabilidade da atuação paterna. Entre elas, a narradora elenca a morte, o espancamento, a expulsão de casa e a rejeição absoluta. Por fim, a sua explicação: “E eu tinha medo do meu pai. Desse poder absoluto do meu pai” (FIGUEIREDO, 2015, s/p). Essa afirmação confirma não apenas a presença desse pai, mas uma espécie de onipresença, da qual não é possível escapar.

Tal presença ecoa mesmo no presente da narrativa, quando a narradora já é uma mulher, conforme observamos com o excerto a seguir sobre o momento da partida para Portugal.

[...] e eu voltei-me e vi o seu rosto contrito, já do outro lado, as suas duas mãos inteiras espalmadas contra o vidro, o sorriso misturado com lágrimas. As duas mãos iguais às minhas mãos. Estas, de carne, que agora escrevem esta frase. As mesmas. (FIGUEIREDO, 2015, s/p)

[...]

As suas mãos iguais às minhas coladas ao vidro da porta. (FIGUEIREDO, 2015, s/p)

Estando as mãos relacionadas à possibilidade de realizar diferentes atividades, sua menção remonta aos fazeres de cada uma. No excerto, a lembrança sobre as mãos de pai e filha destaca a igualdade entre o aspecto de ambas, no passado e no presente da escritura do texto, remetendo a uma ideia de continuidade e de permanência materializada nessa imagem. Se as mãos paternas estão sujas pelas diferentes formas de violência colonial e de gênero exercida contra os sujeitos negros e as mulheres, a narradora, ao perceber em suas mãos a similaridade com as mãos paternas, vê em si essa continuidade como resquício do colonialismo, a violência da qual não pode escapar.

Por isso, as menções à culpa e à traição são frequentes na narrativa. Culpa por não corresponder às expectativas familiares e por ter feito parte de um violento processo histórico que culmina com o sentimento de desterro, e traição por não ter podido, devido à visão crítica que conseguiu desenvolver apesar da permanência paterna, entregar a mensagem tão proclamada por sua família.

A verdade era uma história muito longa e complexa, rica de narrativas encaixadas alternadas, simultâneas, polifônica. O que meu pai pretendia que eu contasse, era o caos em que se transformara a descolonização, a vida ameaçada a cada segundo, o risco físico, constante, real, de não se saber se conseguiria voltar a casa, depois de sair. O que ele queria que eu contasse era apenas uma parte do gigantesco todo. (FIGUEIREDO, 2015, s/p)

O excerto torna clara a visão da narradora sobre a inexistência de uma verdade única. Para ela, há, sim, uma diversidade de narrativas que se contrastam conforme a experiência de diferentes grupos sociais. Essa consciência não permite que a narradora simplesmente concorde com o pai. Daí a afirmação de sua negação, tão intensa que chega a ser corporal: “[...] e eu, inteira, era um sólido não” (FIGUEIREDO, 2015, s/p) Negar a imposição do testemunho predefinido é uma forma de não perpetuar a visão paterna como a única narrativa sobre o processo de descolonização. No entanto, não é possível desfazer-se dessa herança de violência calcada em uma performance de masculinidade.

Talvez uma das citações que mais precisamente certifica a permanência do colonialismo relacionada à figura paterna seja esta, em que a narradora relembra o momento em que se desfaz dos objetos do pai:

Criei o quarto-Império, para onde atirei aquilo de que não consigo libertar-me ainda, e, dentro dele, as caixas-Império. Venham buscar.

Uma pessoa precisa de tempo para conseguir atirar o passado borda fora.

Libertei-me de muito. Dei. Vendi ao desbarato. Reciclei. Neste momento, o mais vivo mono do Império que por aqui resta, acho que sou eu. (FIGUEIREDO, 2015, s/p)



O quarto-império assume, no excerto, o sentido de local para onde a narradora atira aquilo de que ainda não pode se libertar. É simbólica a ação de desfazer-se dos objetos do pai, uma vez que o faz com o desejo de libertação, o que confirma que são também representantes desse doloroso passado. Daí o entendimento sobre o tempo como condição fundamental para auxiliar nesse processo na expectativa de que, com a sua passagem, o ruir da lembrança seja possível. Entretanto, não é possível libertar-se da memória, dos anos vividos com a família e da complexa relação com a figura paterna, controladora e violenta, que representa tão fortemente o sistema colonial. Os resquícios do colonialismo seguem em si, “inscritos em sua memória, em seu corpo, em sua forma de ver o mundo” (FORLI, 2021, p. 185).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em ambos os romances analisados, a violência contra a mulher é latente ao longo de toda a narrativa e é explicitada como elemento constituidor de uma lógica colonial que orienta as existências. Em *A costa dos murmúrios*, Eva expõe uma perspectiva outra sobre a guerra colonial, a de uma mulher que acompanha o marido até Moçambique, mas que não se conforma em permanecer à espera e sem resposta para suas indagações. Seu olhar ex-cêntrico expõe o que não consta no discurso histórico oficial sobre a guerra: a naturalização da violência contra as mulheres que foram acompanhar seus maridos e contra as populações locais, mesmo aquelas que não tinham qualquer relação com a guerra. Atentar contra a vida de mulheres e de colonizados era, assim, exercer a masculinidade, provando à sociedade o cumprimento de um papel esperado e zelando pelos supostos pilares de uma civilização.

Em *Caderno de memórias coloniais*, por sua vez, ao personificar na figura do pai o colonialismo, a narradora explicita o paternalismo, o patriarcalismo e o machismo que envolvem esse sistema político e a forma como ele ordena os corpos das mulheres brancas, negras e indígenas. Esse pai, semelhantemente aos oficiais da narrativa de Lídia Jorge, é viril e agressivo, aspectos socialmente considerados masculinos. Ele entende, assim, os corpos das mulheres como objetos à disposição das suas vontades, excluindo-lhes a individualização e a subjetividade.

A escritora moçambicana Paulina Chiziane, no prefácio à obra de Isabela Figueiredo, analisa muito bem a relação de interdependência entre masculinidade e colonialismo português. Para a autora,

O colonialismo era baseado no catolicismo e no patriarcado. Para a representação desse sistema, não poderia existir melhor imagem senão a do pai racista, através da qual transcorrem todas as ideologias e práticas coloniais. Foi a escolha acertada. O colonialismo é masculino. O macho agressor invade. Penetra ao mais profundo da intimidade, de armas em riste, agride e mata, como um violador de mulher na estrada deserta. Nesta

obra, o pai é muito macho, gosta de foder e vai às pretas, tem voz, é ativo, comanda os pretos, e esbofeteia qualquer um. O seu poder não conhece limites. (CHIZIANE *apud* FIGUEIREDO, 2015, s/p)

É interessante atentar para algumas palavras utilizadas por Chiziane no excerto, como invadir, penetrar, matar, esbofetear, foder, todas ligadas ao campo semântico da agressividade e de ordem destrutiva. Desse modo, o que a autora nos confirma, semelhantemente ao que defende Bonnici (2007), é que a agressividade colonial é composta por uma semântica do masculino. Na empreitada colonial portuguesa, essa agressividade é de responsabilidade de todos os homens brancos, sejam eles militares como Luís Alex ou simples eletricitistas, como o pai da narradora de *Caderno*. Cabia assim, aos homens, a manutenção de todo um império a partir do gênero.

Essa micropolítica de uma agência colonial acaba por ser coercitiva, pois além do próprio ato de violência atua a partir do medo, este causado pela expectativa do futuro ato de violência. Daí o motivo de Eva apresentar uma narrativa lacunar e metafórica mesmo após a experiência em Moçambique. Daí o motivo de a narradora de *Caderno* não conseguir se desvencilhar do pai e do colonialismo, mesmo após o fim político deste e a morte daquele.

A visão crítica que Eva e a narradora de *Caderno* formaram sobre o colonialismo a partir de suas vivências não impede a relação traumática com este. Uma vez que desenvolveram essa visão do interior das relações domésticas, o colonialismo se transfigura em pai e marido. A violência histórica torna-se assim violência doméstica. Lutar contra a opressão colonial é lutar também contra esse legado. É trazer à consciência coletiva as memórias pessoais de um colonialismo que não é estranho, mas familiar. É reivindicar o direito pela narrativa do próprio corpo, para que este não seja ocupado pela colonialidade masculina de que falam Jorge, Figueiredo, Chiziane, as três Marias e tantas mais...

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BHABHA, Homi. The right to narrate. *Harvard Design Magazine*, n. 38, 2014. Disponível em: <http://www.harvarddesignmagazine.org/issues/38/the-right-to-narrate>. Acesso em: 23 abril 2023.

BONNICI, Thomas. *Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências*. Maringá: Eduem, 2007.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero. Feminismo e subversão da identidade*. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

CHAKRABARTY, Dipesh. A pós-colonialidade e o artifício da história: quem fala em nome dos passados “indianos”? *Politeia - História E Sociedade*, 19(2), 2020, pp. 104-130. <https://doi.org/10.22481/politeia.v19i2.7384>. Acesso em 05 de maio de 2023.

CRUZEIRO, Manuela Maria. As mulheres e a Guerra Colonial: um silêncio demasiado ruidoso. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Coimbra, n. 68, p. 31-41, abril, 2004.

FIGUEIREDO, Isabela. *Caderno de memórias coloniais*. Alfragide: Ed. Caminho, 2015, e-book.

FORLI, Cristina Arena. “O colonialismo era meu pai”: memórias da infância e da adolescência em romances portugueses contemporâneos. 2021. Tese (Doutorado em Letras) — Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021, 220.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir – Nascimento da prisão*. Rio de Janeiro: Vozes, 2004.

FREUD, Sigmund. A interpretação dos sonhos. *Obras completas*, v. IV e V. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

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

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

JORGE, Lídia. *A costa dos murmúrios*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

\_\_\_\_\_. *Entrevista à Andreia Azevedo Soares*. Coleção Mil Folhas. Julho de 2002. Disponível em: <http://static.publico.pt/docs/cm/f/autores/lidiaJorge/ljorge.htm>. Acesso em 22 maio 2023.

PRIORE, Mary Del. *Ao sul do corpo: condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil Colônia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

RIBEIRO, Margarida Calafate. África no feminino: as mulheres portuguesas e a Guerra Colonial. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Coimbra, n. 68, p. 7-29, abril, 2004.

\_\_\_\_\_. *Itinerâncias: percursos e representações da pós-colonialidade*. Porto: Edições Húmus, 2012.

RÜCKERT, Gustavo Henrique. As guerras coloniais entre chuvas de gafanhotos e caminhos no deserto. In.: \_\_\_\_\_. *Entre pós-colonialismos: a escritura da história colonial em romances portugueses e angolanos*. Curitiba: Brazil Publishing, 2019. P. 33-84.

Recebido para avaliação em 31/05/2023

Aprovado para publicação em 09/08/2023

## NOTAS

1 Professor Adjunto de Literaturas em Língua Portuguesa na Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Doutor em Literaturas Portuguesa e Luso-Africanas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Pesquisador do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Presidente em exercício da Associação Internacional de Estudos Literários e Culturais Africanos (AFROLIC).

2 Doutora em Estudos de Literatura, vinculada à linha de pesquisa Pós-colonialismo e identidades, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Membro da Associação Internacional de Estudos Literários e Culturais Africanos (AFROLIC).

# **SOBRE A LIBERDADE: A LEITURA DE “A MÃE DE UM RIO”, DE AGUSTINA BESSA-LUÍS**

## **ABOUT FREEDOM: THE READING OF “A MÃE DE UM RIO”, BY AGUSTINA BESSA-LUÍS**

*Viviane Vasconcelos<sup>1</sup>*

---

### **RESUMO**

Este ensaio investiga uma das formulações para a ideia de liberdade na obra de Agustina Bessa-Luís. Como ponto inicial, analisaremos dois artigos da escritora, inseridos na coletânea *Alegria do mundo I*, em que Agustina fará algumas observações sobre a padronização dos comportamentos humanos e a necessidade de um entendimento mais amplo da cultura e da história. Em seguida, um outro texto é relevante para a argumentação que será desenvolvida. Em “Da condição da mulher”, publicado no livro citado, a escritora fará apontamentos sobre os papéis da mulher e os significados para liberdade. Após a leitura dos textos, percebemos que Agustina ressaltará a importância da valorização do comportamento não padronizado, a relevância da experiência das relações vivas, a exigência de uma força e de uma ação e o diálogo inevitável entre liberdade e responsabilidade. Para estabelecer uma conversa com o pensamento crítico da escritora, faremos uma leitura do conto “A mãe de um rio” (1959), narrativa em que as considerações presentes nos artigos estão também presentes. Desenvolveremos, ainda, a ideia da criação como uma das formas de liberdade, além de outros temas que se associam à relação entre mãe e rio.

**PALAVRAS-CHAVE:** Agustina Bessa-Luís. Liberdade. Mulher.

## ABSTRACT

This essay investigates one of the formulations for the idea of freedom in the work of Agustina Bessa-Luís. As a starting point, we analyze two articles by the writer, included in the collection *Alegria do mundo I*, in which Agustina makes some observations about the standardization of human behavior and the need for a broader understanding of culture and history. Thereafter, another text is relevant to the argument developed. In “Da condição da mulher”, published in the aforementioned book, the writer makes notes on the roles of women and the meanings of freedom. After reading the texts, we come to the realization that Agustina emphasizes the importance of valuing non-standard behavior, the relevance of the experience of living relationships, the demand for strength and action and the inevitable dialogue between freedom and responsibility. In order to establish a conversation with the writer’s critical thinking, we read the short story “A Mãe de um rio” (1959), a narrative in which the considerations present in the articles are present too. We also develop the idea of creation as one of the forms of freedom, in addition to other themes that are associated with the relationship between mother and river.

KEYWORDS: Agustina Bessa-Luís. Freedom. Woman.

Em “Feiticeiros e aprendizes”, presente em *Alegria do mundo I*, coletânea que reúne textos publicados entre 1965 e 1969, a escritora portuguesa Agustina Bessa-Luís argumenta, entre muitos temas, acerca da liberdade nas primeiras décadas da segunda metade do século XX. Em certo momento do artigo, Agustina disserta sobre o que considera ser uma espécie de sintoma da vida moderna, que é a naturalização de comportamentos padronizados, reproduzidos em larga escala nas grandes cidades. Afirmar a escritora:

Todas as épocas irremediavelmente dispostas a mudanças são épocas de crise de inteligência. A inquietação dos espíritos, até daqueles que são mais predispostos à compreensão do processo cultural em que são envolvidos, faz com que se precipitem soluções que repugnam às relações vivas dos indivíduos. (BESSA-LUÍS, 1996, p.268)

Além do texto citado anteriormente, publicado em outubro de 1969, destacamos um outro, de 1967, “Da condição da mulher”. Após muitas reflexões sobre as perspectivas para uma vida emancipatória da mulher, incluindo a particularidade que, na visão de Agustina, é a história portuguesa, a escritora conclui:

O mundo está a encher-se de criaturas terrivelmente adestradas pelos meios típicos da cultura e que não constituem, por isso, um contributo positivo para o progresso. Simplesmente aumentam a multidão de frustrados, quando a vida exige deles a força e a actividade real que nenhuma aquisição de títulos e

valores pode substituir. (...) Estar em relação com os outros é muito mais do que ter sentimentos uns pelos outros; é uma decisão de viver em comunidade para além das instituições, se bem que de paredes-meias com todos os demónios. A mulher sabe hoje que estar em relação com a vida pública e a vida pessoal, no matrimónio, na profissão, na maternidade, é uma questão de relação mútua com uma presença vivente que irradia do domínio do eu.

“Todo o meio é um obstáculo” — escreveu Martin Buber. A palavra também o é. Mudos são os anjos, ou talvez os homens que vivem no silêncio do seu mundo para lá dos sóis e das luas que nos é dado ver. (BESSA-LUÍS, 1996, p.166-167)

Certamente, uma leitura mais apressada nos levaria a pensar que a escritora realiza uma distinção perigosa entre o que considera ser o universo masculino e feminino. No entanto, em várias passagens estão inseridas investigações sobre o que vem a ser a definição de liberdade. O resultado parece ratificar a tese de que é preciso ter atenção para que determinados padrões ou discursos não sirvam para esvaziar os sentidos que compõem e formam a identidade feminina.

Para além da preocupação em pontuar a relevância e as distâncias dos momentos históricos em que a mulher foi representada no ocidente, a escritora confirma uma posição que, segundo ela, resultará em uma imagem da mulher que guarda o mistério e o funcionamento da vida.

Em outras palavras, é interessante notar que a escritora, que publica o artigo em um período importante de lutas e de reivindicações em alguns países, como foi a década de 60 do século passado, está alertando também para a formulação do que é ser e estar livre. Para exemplificar, destacamos dois fragmentos:

Livre não significa apenas ser economicamente suficiente, circular sem impedimentos, deliberar acerca do seu próprio destino; significa, acima de tudo, vencer a inibição de não se comportar conforme a sensualidade, e ter direito a não seduzir, não iludir, não corromper. (...) O que se chama a libertação da mulher é, sobretudo, o apuramento da sua natureza no plano intelectual e no plano ético. (BESSA-LUÍS, 1996, p.164)

Só uma educação, como supremo empreendimento numa sociedade, educação em que o conhecimento dos dons negativos e positivos entra por igual em linha de conta, pode produzir liberdade. Sobretudo a liberdade como responsabilidade — a responsabilidade do nosso pequeno mundo pessoal e obscuro e que parece imprestável tantas vezes e que não tenta a imaginação das pessoas. (BESSA-LUÍS, 1996, p.165)

Nas páginas anteriores, Agustina Bessa-Luís afirma que a mulher, na cultura portuguesa, tem uma singularidade, sobretudo a que vive no interior, e que seria insuficiente caracterizá-la sem uma atenção em relação ao contexto cultural, ao cotidiano e ao passado.



Nesse ponto da nossa exposição, após uma breve apresentação de duas ideias que parecem centrais não só para a escritora, mas para a sua obra literária, torna-se fundamental sublinhar quatro pensamentos agustinianos que estão nos dois artigos, a saber: o comportamento não esperado como uma maneira de resistência; a potência das relações; a exigência de uma força e de uma atividade da mulher; e, por fim, o diálogo entre liberdade e responsabilidade.

Para tanto, entre os muitos textos da vasta obra da escritora, destacamos o conto “A mãe de um rio”, de 1959, que retrata a história de Fisalina, jovem que nasceu e vive em uma aldeia, em Alvite, e da mãe de um rio. A narrativa foi escrita após uma viagem que Agustina fez na região da serra da Nave.

Na apresentação da edição de 2014, Alberto Luís, advogado e marido da escritora, cita Jung para fazer uma afirmação que julgamos ser relevante e cujo argumento será retomado neste artigo: “Hoje em dia, o conhecimento do acto criador pertence aos domínios da psicologia feminina “porque a obra criadora sai das profundezas do inconsciente que são o próprio domínio das mães” (C.G. Jung, *L’âme et la vie*, 1963, p.219) (LUÍS, 2014, p.10).

No início do conto, a estrutura lembrará um mito, com registros da imprecisão temporal, elementos que associam o lugar em que fica a aldeia aos espaços mais remotos e originários. Citamos:

Antigamente, sim, antigamente, a Terra tinha a forma quadrada, e um rio de fogo corria na superfície. Não havia aves nem plantas, as águas estavam nos ares como nevoeiros cor de ferro, e os ventos não as tinham distribuído ainda pelos quatro cantos agudos da Terra. Onde estava o peixe minúsculo de ventre negro, ou as bonitas serpentes de escamas verdes? Não existia o trigo nem a mão humana, nem mesmo o sono ou a dificuldade, que foi o segundo grito da criação. Passamos hoje por um caminho que tem nele marcado outras pegadas, e ocorrem-nos as histórias doutras idades. Por deserto que esteja o campo e frio o sol, o tempo está presente e nos penetra de sabedoria e de fortaleza. A única solidão é aquela que não tem passado. (...) Temos que morrer um dia, mas que deixemos no solo húmido a sombra da nossa obediência mortal. (BESSA-LUÍS, 2014, p.17-18)

A importância da terra, conforme podemos notar, também se estabelece por meio da preservação da memória, através dos vestígios que podem ser encontrados de muitas formas no espaço e no tempo. Ao início do funcionamento da terra, soma-se a história da mãe de um rio, a quem não será possível determinar quase nada. As informações que se apresentam como características elementares da mulher são o domínio da linguagem das gralhas, pássaros muito comuns na região, viver há mais de mil anos, não ter tido filhos, de guardar um rio que vinha do centro da Terra, que se espalhava pela serra da Nave e percorria os lugares mais distantes.

A água, que podia ser retirada pelas mulheres por meio das cisternas muito profundas, era gelada, o que resultava, segundo a narrativa, em mãos que sofriam fisicamente com o contato. A aldeia, na qual está a mãe de um rio, é descrita como um labirinto: “(...) nasciam novos caminhos, mas tudo era tão destinado a confluir para os anteriores atalhos, que havia a impressão de que era um avanço inútil o que se fazia (...)” (BESSA-LUÍS, 2014, p. 21).

A representação do labirinto, apontado por Silvina Rodrigues Lopes, em *Agustina Bessa-Luís; as hipóteses do romance* (1992), como um elemento da estrutura das narrativas da escritora também indicará um dos caminhos de leitura do conto. Em parte, a imagem do labirinto permite a escrita de uma narrativa sempre aberta, como afirma Dalva Calvão:

Falar de um romance de Agustina Bessa-Luís parece ser, de certa forma, falar de sua obra como um todo, uma vez que esta se constitui a partir de idéias, de temas e de procedimentos que insistentemente se repetem em novas combinações, numa espécie de vasto caleidoscópio que, em seu movimento giratório, lentamente vai se oferecendo aos leitores. E embora seja possível admitir que só alguns poucos privilegiados tenham já percorrido todo o extenso labirinto ficcional construído por esta infatigável imaginação criadora, será válido afirmar que o conhecimento de uma parcela dele já é suficiente. (CALVÃO, 2008, p.37)

É válido lembrar que, sendo um espaço labiríntico não só na imagem, mas também em seu funcionamento cotidiano e cultural, não havia possibilidade de sair da aldeia. Os casamentos aconteciam entre as pessoas da região, como também parecia não ocorrer uma troca mais frequente com pessoas de outros lugares. A vida acontecia fundamentalmente na aldeia, com seus hábitos e costumes, conferindo ao espaço uma característica originária. Dito de outro modo, é como se a aldeia fosse a terra em que se guardam os mistérios da vida e da morte. No entanto, de acordo com a narrativa, parecia que não existia mais o reconhecimento da força originária de quem se confunde com a criação do lugar, com a memória do povo: a mãe de um rio.

Os moradores tinham conhecimento da figura, mas era um fato que dividia os habitantes, pois parte da aldeia temia a mulher, porém havia pessoas que associavam a imagem dela à prosperidade. A mãe, no entanto, não estava interessada nas opiniões, pois já tinha mil anos, idade que dava a ela a possibilidade de relevar certas opiniões. Por outro lado, um fato parecia, segundo o conto, incomodar a mãe de um rio, que era o esquecimento da sua presença pelas gerações mais novas:

— Que lhes parece? — perguntava às suas gralhas, que voavam e pousavam incessantemente nos brandos flancos da serra da Nave.

— Já não sou capaz de cantar como quando bebia sumo de medronho, e os meus pés não sentem o murmúrio da terra. O povo da aldeia esqueceu-se de mim, e eu não sei já reconhecer as novas gerações de crianças. Todos são iguais, todos são iguais!... (BESSA-LUÍS, 2014, p.23)

É a personagem Fisalina, jovem da aldeia, que tentará mudar o rumo de uma existência inalterada e de comportamentos que eram reproduzidos gerações após gerações. O fingimento, aliado à percepção de que era necessário imaginar para sobreviver àquela realidade que trazia descontentamento, eram estratégias utilizadas por Fisa: “Sabia que nenhuma rapariga saía ainda dali, que nenhuma se casava fora. Agora ela desejava contrariar essa velha lei, e, em rigor, a sua alma aspirava sempre a vencer e a transpor leis que nunca tinham sido sequer suspeitadas” (BESSA-LUÍS, 2014, p. 26-27).

O desejo de querer casar-se com um rapaz que não pertencia a sua aldeia, contrariando as expectativas da família, é uma das formas de fugir da “aldeia monstruosa” (BESSA-LUÍS, 2014, p.29). Dessa inclinação de não querer reproduzir o que fora traçado para ela, Fisalina vai ao encontro do que poderia ser uma saída para a sua liberdade. Ao procurar a mãe de um rio, superando todo medo que havia nos relatos sobre a mulher, a jovem suplica e, em seguida, as perguntas são respondidas pela mãe:

— Tenho muito que te dizer, ó água profunda. Vivi vinte anos na minha aldeia, e as ruas perseguiram-me e fecharam-se à minha frente; cresceram como trigo de pedra, e eu não posso sair do meio delas. Os muros subiram, as pedras uniram-se à minha frente; cresceram como trigo de pedra, e eu não posso sair do meio delas. Posso eu respirar se não sair dos meus próprios pulmões? Posso existir se não acabar a terra debaixo dos meus pés? Ouve-me, ó ventre dum rio. Eu quero andar e não tenho movimento. Amaldiçoa-me, mas deixa-me ser livre.

— O Sol é feito de fogo e de sal, de fogo e de sal é feito — suspirou a mulher. — Mas aquele que é livre apagou o fogo e derreteu o sal; já não terá lugar na matéria. Oh, como eu desejo esquecer-me! Que vens aqui buscar? Quem és? Há muito tempo que não encontro com as criaturas, eu quase nada sei a respeito delas, elas nada têm que ver comigo. Os guardadores das verdades não são eternos, eles precisam de ser substituídos. (BESSA-LUÍS, 2014, p.30-31)

Podemos pensar, após o diálogo entre Fisalina e a mãe, que a narrativa em análise dá a ver a argumentação apresentada pela escritora, nos dois artigos mencionados, acerca das definições de liberdade. A constatação de uma inadequação, como afirma a jovem, é acompanhada de uma vontade de dizer, de dar forma em palavras a tudo que serviu como um obstáculo, não só a paisagem que cercava Fisalina, mas a sensação de que era incapaz de se mover dentro da terra em que nasceu. A fala da citação anterior denuncia a dificuldade de comunicação, o estado mental e físico em que se encontrava a jovem, mas revela também o desejo por alguma resposta desse

a ela outros caminhos em relação à sua existência. É importante ressaltar o questionamento da verdade na fala da mãe de um rio, que é a possibilidade do movimento da vida.

O desconhecimento de si diante de uma situação não esperada, associado à ideia de que existe um percurso quase sempre solitário a ser construído, encontram uma manifestação mais evidente quando o corpo está debilitado, que indica ser o estado de Fisalina ao procurar a figura ancestral. Em *Sobre estar doente* (2021), conhecido ensaio de Virginia Woolf, diferentes perspectivas sobre os estados do corpo e da mente são apresentados aos leitores, não como uma forma de abordar a questão da doença, mas para dissertar acerca dos aspectos que cercam a enfermidade. Em um ponto do texto, Virginia destaca uma condição da existência humana que se manifesta quando nos deparamos com qualquer experiência que ressalta a solidão:

Não conhecemos nossa própria alma, que dirá as almas dos outros. Os seres humanos não andam de mãos dadas ao longo de todo o caminho. Existe em cada um uma floresta intocada; um campo nevado onde não há sequer pegadas de pássaros. Por aqui vamos sós, e assim até preferimos. (WOOLF, 2021, p. 33)

Na medida em que Fisalina se dirige à mãe do rio, interroga-se sobre a possibilidade de poder existir para além dos limites do corpo e do tempo, sobre andar sem nenhum empecilho, saídas possíveis que a afirmação de Virginia Woolf confirma existir no processo de questionamento que a doença provoca, entendida, muitas vezes, como uma recusa a um estado normativo de controle da alma e do corpo. Por essa razão, a jovem Fisalina, ao contrário dos outros moradores da aldeia, não se afasta da mulher enigmática. No lugar do medo, ela busca na água profunda o caminho não visível nos muros e em outros labirintos da aldeia.

Ainda no ensaio de Virginia, destacamos a ideia de um outro fascínio que as palavras podem exercer em fases da doença ou do desespero: “Na doença as palavras parecem possuir uma qualidade mística. Alcançamos o que está para além do seu significado superficial, juntamos instintivamente isso com aquilo e aquilo com outro (...)” (WOOLF, 2021, p.48-49).

Retomamos o conto agustiniano para pensar que a liberdade de Fisalina se concretiza, inicialmente, pela procura da linguagem desconhecida, mítica, que pode oferecer a ela um lugar de permanência em uma realidade endurecida pela paisagem e rigidez do cotidiano. A saída, segundo Fisalina, seria a mãe de um rio ajudá-la na fuga com o rapaz de outra aldeia, um jovem tocadador de sinos. Nesse processo de autoconhecimento, como Narciso, a jovem diz almejar descobrir o seu coração.

Todo diálogo entre a mãe de um rio e a jovem, do qual sabemos por meio das falas de Fisalina, nos remete à tradição das imagens contidas no rio, inclusive o cancionero de amigo galego-português. Mas, diante da brevidade do texto, gostaríamos de enfatizar que a força e a ação que são construídas por essa interação modificam o curso da história de Fisa:

A mãe do rio levantou-se, e a sua estatura, despregou-se como uma bandeira. Era tão alta e volumosa que parecia doente e fatigada por todos os movimentos. Pegou na mão de Fisalina e conduziu-a através de compridas galerias azuis, de rocha viva e que gotejava continuamente. Era um labirinto muito mais terrível do que o que havia na aldeia, pois não se via o céu, e os passos deslizavam sobre um chão de cinzas alvíssimas. Toda a luz provinha daquelas paredes rugosas; a blusa de Fisalina em breve ficou rasgada, e ela sentiu na carne a pegajosa humidade que escorria das pedras. A mãe do rio disse-lhe: “Olha para baixo...” — e ela viu a poupa dum lençol de água que palpitava no fundo duma cova imensa. Pôs-se a tremer, e os joelhos dobraram-se-lhe; o fecundo suspiro da água subiu até ao seu coração, e ela sentiu que os dedos da mão direita eram tocados pelo rápido salto do rio que ali nascia. Uma alegria extrema a invadiu, e o seu riso encheu as galerias de pedra, desdobrou-se, trinou e multiplicou-se como guizos agitados consecutivamente. “Como sou forte!” — pensou. (BESSA-LUÍS, 2014, p.34)

A condução da jovem à origem do rio da aldeia ou, se preferimos, do mundo, fortalece, como também solicita uma ação. Consciente de que o amor e o casamento com um rapaz “fora dos muros” (BESSA-LUÍS, 2014, p. 35) não seria suficiente para o seu desejo de liberdade, Fisalina passa a viver como a mãe de um rio.

O filósofo Gaston Bachelard, em *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação* (1998), desenvolve um pensamento importante sobre as representações da água no ocidente, revelando seus diferentes estados e associações com a experiência humana. Em uma das observações de Bachelard sobre as águas profundas, em que o autor parte da poética de Edgar Allan Poe, afirma:

Onde está o real: no céu ou no fundo das águas? O infinito, em nossos sonhos, é tão profundo no firmamento quanto sob as ondas. Nunca se dará demasiada atenção a essas duplas imagens como a de ilha-estrela numa psicologia da imaginação. Elas são como pontos de junção do sonho, que, por elas, muda de registro, muda de matéria. Aqui, nessa articulação, a água assume o céu. O sonho dá à água o sentido da mais longínqua pátria, de uma pátria celeste. Nos contos, essa construção do reflexo absoluto é ainda mais instrutiva, já que os contos reivindicam com frequência uma verossimilhança, uma lógica, uma realidade. (BACHELARD, 1998, p.51)

Notamos que a narrativa aponta para a direção de um renascimento após o reflexo de Fisalina. No fundo das águas, lugar em que Fisa teve acesso a uma experiência de transformação e de transmissão de saber, a jovem adquire a característica da entidade, que são os dedos transformados em ouro. Apesar de todo esforço de Fisalina em esconder o segredo, a evidência de

que havia uma violação das regras da comunidade ocorrerá em uma festa religiosa, o que levará ao isolamento da jovem na montanha, até que uma nova mulher possa assumir o seu lugar.

Essa responsabilidade, ligada à noção de liberdade, é uma característica presente em muitas obras de Agustina, como *A sibila*, de 1953, romance que projetará a escritora no cenário literário português. Desde os primeiros romances, localizamos a composição de uma personagem capaz de transgredir a violência local ou a visão do poder instituída pelo patriarcado. Normalmente, são mulheres as detentoras de uma profunda sabedoria sobre as relações humanas que sobrevive nas memórias das famílias. É o exemplo de Joaquina Augusta, caracterizada como “sibila”, mulher que possuía poderes de adivinhação e que despertará a atenção da sobrinha, Germana. O romance, ao investigar a força da tia por meio de um processo de recordação, vai tecendo também a personalidade de outras personagens, como a da sobrinha.

Assim como acontece em “A mãe de um rio”, o leitor acompanha o processo de vivência de Germana em contato com as ruínas da casa, que guardava os segredos da família. Aos poucos, o leitor também realiza uma leitura de si. Como o reflexo presente no conto agustiniano, o romance permite um entendimento de que só há um processo emancipatório da sobrinha na proporção em que ela volta ao passado para se reconhecer nele. É no encontro com as memórias, acrescentando as da tia, que transgrediu no seu tempo, mesmo sem se dar conta da ação, que fará com que Germana tenha condições de avaliar o seu percurso de autoconhecimento. Observa o narrador:

Eis Germa, eis a sua vez agora e o tempo de traduzir a voz da sua sibila. Talvez, porém, o seu tempo seja improdutivo e nefasto, e ela fique de facto silenciosa, porque — quem é ela para ser um pouco mais do que Quina e esperar que os tempos novos sejam mais aptos a esclarecer o homem e a trazer-lhe a solução de si próprio? (BESSA-LUÍS, 2005, p.251)

A crítica do final do romance é semelhante àquela desenvolvida nos artigos citados no início deste texto. A tradução de alguém a partir da responsabilidade da transmissão da memória de outras mulheres é um dos caminhos de leitura para uma das concepções de liberdade do pensamento agustiniano. Quando falamos de pensamento, insistimos na ideia de que na obra da escritora há uma extensa elaboração conceitual sobre muitos temas.

Em entrevista a Artur Portela, que está no livro *Agustina por Agustina* (1986), a escritora, quando interrogada sobre a sua posição política na Revolução dos Cravos, faz uma afirmação importante que parece confirmar parte do que expusemos até o momento: “Ninguém quer, suponho eu, ser orientado. Ninguém quer o definitivo; o definitivo é totalitário” (BESSA-LUÍS, 1986, p.14).



Assim como acontece no final de *A sibila*, o conto analisado neste artigo também anuncia a permanência da força feminina, potência alegórica que remete, se pensarmos nas imagens do rio descritas na narrativa, a um mundo das primeiras causas, a uma realidade que fecunda eternamente a criação:

Esta é a história da mãe de um rio, que tinha vivido mais de mil anos, a ponto de os homens esquecerem a sua existência. Também os vigilantes do espírito humano precisam de ser rendidos, e as águas da sabedoria devem ser habitadas por novos mestres. (...) Ah, se algum de vocês, um dia, passar na serra da Nave e vir um bando negro de gralhas que levanta voo e desce de repente como que atraído pela terra, lembre-se de Fisalina, que vive ao pé da água profunda e que, durante mil anos, esperará a oportunidade de trocar com alguém o seu destino. (BESSA-LUÍS, 2014, p.43)

A ideia de mãe, portanto, conforme observou Alberto Luís ao trazer um fragmento do texto do Jung, tem a ver com a criação das dimensões do tempo e das condições de manutenção da vida. Por isso, convém lembrar que nenhuma das personagens abordadas exerce a maternidade nas formas mais convencionais. Antes, as narrativas agustinianas trazem reflexões sobre a responsabilidade feminina em relação ao funcionamento do mundo, em uma análise que remete às ideias mais antigas sobre as funções simbólicas da água.

Lembramos novamente de Bachelard quando o pensador fala das águas doces:

Já que queríamos, neste estudo, limitar-nos a observações essencialmente psicológicas sobre a imaginação material, devíamos tomar, nas narrativas mitológicas, apenas exemplos que pudessem ser reavivados presentemente em devaneios naturais e vivos. Só exemplos de uma imaginação incessantemente inventiva, tão afastada quanto possível das rotinas da memória, podem explicar essa aptidão para oferecer imagens materiais, imagens que ultrapassam as formas e atingem a própria matéria. Não devíamos pois intervir no debate que divide os mitólogos há um século. Como se sabe, essa divisão das teorias mitológicas consiste, esquematicamente, em indagar se é na medida dos homens ou na medida das coisas que se deve estudar os mitos. Noutras palavras, o mito é a lembrança da ação brilhante de um herói ou a lembrança do cataclismo de um mundo? Ora, se consideramos não mais os mitos mas trechos de mito, isto é, imagens materiais menos ou mais humanizadas, o debate fica imediatamente mais matizado e sentimos ser necessário conciliar as doutrinas mitológicas extremas. Se o devaneio se liga à realidade, ele a humaniza, a engrandece, a magnífica. Todas as propriedades do real, uma vez sonhadas, tornam-se qualidades heróicas. (...) O rio, malgrado seus mil rostos, recebe um destino único; sua fonte tem a responsabilidade e o mérito de todo o curso. (BACHELARD, 1998, p.1567-158)

Sobre as imagens que fornecem uma materialidade que se associa à realidade, é evidente que não só a noção de rio será fundamental no conto agustiniano, assim como a identificação de Fisalina com os segredos da natureza. Por meio da ficção, a mãe de um rio, particular e singular, apresentará o poder capaz de romper com determinadas concepções, como também reunirá toda força da explicação do mundo pelos elementos naturais, um retorno a uma cosmovisão em que as imagens de mãe e de rio se unem.

Por fim, encaminhamos nossa conclusão com uma breve menção ao título do filme de Manoel de Oliveira, *Inquietude*, de 1998, obra que reúne a peça *Os imortais*, de Prista Monteiro, *Suzy*, de António Patrício, e “A mãe de um rio”, de Agustina Bessa-Luís. O cineasta, que filmou vários romances de Agustina, faz um recorte de uma das principais características do texto agustiniano, que é uma investigação acerca das dimensões do tempo.

Embora Fisalina desapareça aos olhos da aldeia, assim como podemos pensar na morte de Joaquina Augusta, de *A sibila*, a morte dessas mulheres significará sempre a permanência delas em outro lugar. No caso de Fisalina, estar no rio faz com que o sentido da liberdade seja preservado pela própria condição feminina que será transmitida a futuras gerações, embora a realidade possa dizer o contrário. Fisalina se eterniza como uma ideia de refutação das regras, de questionamento e de contestação da verdade.

Como um elogio à memória, o que justifica o fascínio da obra da escritora pelos temas que envolvem história e cultura, o conto traz a ideia da inquietude, perturbação vital capaz de movimentar espaços e pessoas, uma condição humana, mas, acima de tudo, característica feminina, segundo a narrativa. Como um gesto de afirmação da responsabilidade da memória ancestral e do respeito à visão mais originária trazida pela natureza, o conto é uma confirmação da resistência da vida das mulheres, basta lembramos de uma das frases centrais do texto: “A única solidão é aquela que não tem passado” (BESSA-LUÍS, 2014, p.18).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BESSA-LUÍS, Agustina. *Alegria do mundo I*. Lisboa: Guimarães Editores, 1996.

\_\_\_\_\_. *A mãe de um rio*. Lisboa: Babel, 2014.

\_\_\_\_\_. *A Sibila*. Lisboa: Guimarães Editores, 2005.

CALVÃO, Dalva. Enigma e dissipação: A Corte do Norte, de Agustina Bessa-Luís. In: DUARTE, Lélia Parreira (org.). *A escrita da finitude: de Orfeu e de Perséfone*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2008, p. 35-45.

*Inquietude*. Direção de Manoel de Oliveira. Gémini Films, 1998, 110 min.

LOPES, Silvina Rodrigues. *Agustina Bessa-Luís: as hipóteses do romance*. Porto: Edições Asa, 1992.

PORTELA, Artur. *Agustina por Agustina – Entrevista*. Lisboa: Dom Quixote, 1986.

WOOLF, Virginia. *Sobre estar doente*. São Paulo: Editora Nós, 2021.

*Recebido para avaliação em 24/06/2023*

*Aprovado para publicação em 10/08/2023*

## NOTA

1 Viviane Vasconcelos é Professora Associada de Literatura Portuguesa da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Atua na graduação, especialização e pós-graduação. É Doutora pela Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, Mestra em Literatura Portuguesa (UFF). Possui graduação em Comunicação Social (Jornalismo), Filosofia e Letras (Português/Italiano). Atualmente, pesquisa o pensamento sobre a arte na obra de Agustina Bessa-Luís e Vergílio Ferreira.

# “COM SEDAS MATEI E COM FERROS MORRI”: SEDUÇÃO E MORTE EM *INDULGÊNCIA PLENÁRIA* E *PÃO DE AÇÚCAR*

## “COM SEDAS MATEI E COM FERROS MORRI”: SEDUCTION AND DEATH IN *INDULGÊNCIA PLENÁRIA* AND *PÃO DE AÇÚCAR*

Mauro Dunder<sup>1</sup>

---

### RESUMO

Gisberta Salce Junior, mulher transexual brasileira, foi assassinada em fevereiro de 2006, na cidade do Porto, por um grupo de 14 adolescentes. O caso, amplamente divulgado na imprensa portuguesa, deu origem a, pelo menos, duas obras literárias: *Indulgência Plenária* (2007), de Alberto Pimenta, e *Pão de Açúcar* (2018), de Afonso Reis Cabral. Este artigo discute as estratégias composicionais utilizadas nas obras citadas para representação das diversas formas de violência de gênero sofridas por Gisberta, ao longo de sua vida e, particularmente, no período que antecedeu a sua morte.

**PALAVRAS-CHAVE:** Gisberta. Violência de gênero. Literatura Portuguesa. *Indulgência Plenária*. *Pão de Açúcar*.

### ABSTRACT

Gisberta Salce Junior, a Brazilian transexual woman, was murdered in February 2006, in Porto, by a group of 14 teenagers. This case, widely reported by the Portuguese press, originated at least two literary pieces: *Indulgência Plenária* (2007), by Alberto Pimenta, and *Pão de Açúcar* (2018), by Afonso Reis Cabral. This paper discusses the compositional strategies of both works for representation of the diverse violence forms Gisberta suffered throughout her life and particularly by the time right before her death.

**KEYWORDS:** Gisberta. Gender violence. Portuguese Literature. *Indulgência Plenária*. *Pão de Açúcar*.

## UM ASSASSINATO EM PROCESSO CONSTANTE

Doze anos depois do crime contra Gisberta Salce Júnior, na cidade do Porto, ao comentar o lançamento de *Pão de Açúcar*, de Afonso Reis Cabral, o *Diário de Notícias* cumpria mais uma etapa, agora simbólica, do seu assassinato. A resenha crítica, de setembro de 2018, que dava conta da chegada do romance de Cabral às livrarias, e que partia de uma entrevista com o próprio autor, intitulava-se “O romance do traveca assassinado por gunas desalmados” (SILVA, 2018). Poder-se-ia argumentar que tal manchete fosse, ela mesma, uma problematização do uso de termos pejorativos como “traveca” para referirem-se a travestis e pessoas trans; no entanto, tal argumento perece quando é contraposto aos índices de violências físicas, psicológicas e morais cometidas contra esses grupos.

É bem verdade que, por outro lado, o “caso Gisberta” tem ocupado as páginas de diversos veículos de comunicação desde 2006, fazendo da morte da transexual brasileira uma espécie de *pièce de résistance* da luta contra a LGBTfobia naquele país. Na cidade em que Gisberta foi assassinada, por exemplo, já foram apresentados dois requerimentos para que seu nome batizasse uma rua. Não obstante, da primeira vez, o pedido foi rejeitado pela comissão de toponímia do Porto, sob a alegação de que Gisberta não foi uma figura relevante para a história do local. O segundo requerimento, de 2021, encontrava-se em análise até fevereiro de 2022, 16 anos depois do assassinato da transexual, em um jogo de silenciamento que, a rigor, constitui nova forma de eliminação de toda uma comunidade.

Por sua vez, a literatura portuguesa deu à luz pelo menos duas obras em que a memória da violência sofrida por Gisberta Salce Júnior constitui parte fundamental: em 2007, Alberto Pimenta publica *Indulgência Plenária*, poema em que, lado a lado com uma saudação à vida da transexual, aparecem metaforizadas várias das formas de violência sofridas por ela ao longo de sua vida, culminando em seu desaparecimento e morte por afogamento; e, em 2018, chega ao mercado o romance *Pão de Açúcar*, de Afonso Reis Cabral; nele, o autor ficcionaliza o ponto de vista de um dos assassinos de Gisberta, em uma tentativa, segundo o próprio escritor, de compreender não apenas as circunstâncias do crime, mas também a mentalidade de quem o teria perpetrado (SILVA, 2018).

### “COM SEDAS MATEI”

De acordo com a Constituição Apostólica *Indulgentiarum Doctrina*, de 1967, indulgência é “a remissão, diante de Deus, da pena temporal devida aos pecados já perdoados quanto à culpa (...). A indulgência é parcial ou plenária, conforme libera parcial ou totalmente da pena devida pelos pecados” (PAULO VI, 1967). Dessa forma, ao nomear, 40 anos depois, seu livro-poema como *Indulgência plenária*, Alberto Pimenta coloca o leitor diante da seguinte situação: o título, que remete explicitamente ao perdão

total de um pecado (conforme previsto no Código de Direito Canônico, a indulgência plenária pode ser adquirida para aplicar a si ou aos mortos), pressupõe, como é óbvio, a *existência* de um pecado a ser perdoado. Dessa forma, uma leitura possível do título do poema de Pimenta é a de que, antes de mais nada, se houve um pecador ou pecadora, ele/ela está perdoado/perdoada de todo e qualquer julgamento que lhe tenha atribuído a culpa de um ou mais pecados. Em se tratando de uma cultura como a portuguesa, não surpreende a escolha do poeta: antes que seus leitores julguem sua personagem, ela já está perdoada e absolvida.

Assim, o leitor de *Indulgência plenária* deverá estar liberto de quaisquer julgamentos religiosos (e, conseqüentemente, morais) ao adentrar o universo proposto pelo autor. É apenas depois de muitas páginas que a figura feminina, marcada por certa ambigüidade ao longo da construção imagética dos primeiros versos, ganha um nome — não coincidentemente, no mesmo momento em que o leitor “descobre” qual o pecado perdoado pela “indulgência plenária”: “A tua vida/ Foi o teu pecado/ Gisberta” (PIMENTA, 2007, p. 24).

De acordo com a psicóloga Maria Livia Aguiar, em artigo sobre a condição de transexuais brasileiras vivendo em Portugal e atuando como trabalhadoras do sexo (condição definidora da situação de Gisberta ao longo de sua permanência na cidade do Porto),

Ser uma mulher transexual, e, ao mesmo tempo, uma trabalhadora do sexo e imigrante (a maioria das vezes também ilegais), as transformam em sujeitos a quem se consideram como portadores de muitos desvios. Elas exercem seu trabalho de modo clandestino, com subterfúgios, a maioria das vezes escondidas, não possuindo uma residência fixa, sem qualquer documento, e, assim, não tem nem direitos e muito menos território (AGUIAR, 2022, p. 38, grifo nosso)

Assim, a opção de Alberto Pimenta por conceder, de imediato, a “indulgência plenária” a Gisberta configura-se não apenas como recurso poético, mas como forma de enfrentamento de uma situação concreta nas relações sociais em Portugal: como são consideradas “sujeitos (...) portadores de muitos desvios”, as pessoas trans e imigrantes são cotidianamente alijadas de toda e qualquer forma de cuidado básico, o que se constitui, na prática, em uma violência punitiva e cíclica: são moralmente reprováveis porque não têm cuidados, e não têm cuidados porque são moralmente reprováveis. Nesse cenário, cada dia de Gisberta viva seria uma afronta ao que a sociedade estabelece, não apenas por representar a resistência ao que se definiu pelas “pessoas de bem”, mas, talvez principalmente, por representar, através dessa resistência, o fracasso da tentativa de apagamento sofrida não só por Gisberta, mas pela população trans em geral.

Os versos iniciais de *Indulgência plenária* prestam-se, em uma leitura mais atenta, a identificar não apenas a relação que se estabelece entre a voz poética e a personagem (que, à partida, não se revela como Gisberta),



mas, também de maneira inequívoca, insere essa persona no universo das pessoas trans e travestis, ao posicionar, diante de um mictório, uma figura com “bandós louros/ debruçada sobre outro urinol” (PIMENTA, 2007, p. 7, grifo nosso).

É preciso, aqui, tecer alguma consideração sobre o cenário em que se dá esse contato inicial: um banheiro de aeroporto, mais especificamente, o de Schiphol, em Amsterdã, descrito pelos versos de Pimenta como de “águas mais praticadas/que as do Paraíso de Dante”, em um procedimento textual que faz do mictório do aeroporto um signo de (aparente) ambiguidade — ao mesmo tempo em que se trata de um local absolutamente profano, o eu-lírico lhe atribui um caráter paradisíaco, em que pesem as diferentes possibilidades de entendimento do que seria um “Paraíso” (basta lembrar que, em *O Primo Basílio*, o local improvisado para os encontros amorosos entre Luísa e o primo foi assim batizado). Se, para a voz poética, encontrar uma mulher de bandós louros diante de um urinol foi comparável ao êxtase de Dante ao encontrar Beatriz no Paraíso, o fato de essas “águas” serem bastante “praticadas” insinua que cenas dessa natureza possam ter acontecido tantas outras vezes — é sabido que, entre homens LGBTs, encontros furtivos em banheiros públicos são, muitas vezes, a única forma de exercício de uma sexualidade clandestina, forçada a acontecer nas sombras (o chamado “fazer banheirão” é parte da rotina de banheiros de aeroportos, shopping centers, bares e outros estabelecimentos).

É nesse cenário, profano e clandestino, que o encantamento do eu-lírico por uma imagem feminina acontece, movido, sobretudo, pela força da poesia, ou, por outra, do ato poético:

entraste subitamente  
não sei se olhaste e me viste  
Subitamente estavas ali  
tu e os teus bandós louros  
debruçada sobre outro urinol  
Olhaste e disseste bem alto  
Mosca e Haiku  
E saíste  
antes de entrar mais ninguém (PIMENTA, 2007, p. 7)

A simples presença de uma figura feminina em um banheiro masculino, com toda a aparente ambiguidade que a cena produz, associada ao uso de duas palavras em formato poético (uma delas, “haiku”, é a própria representação da poesia sintética), provoca nesse eu-lírico uma espécie de sedução nova, inédita mesmo. Insinua-se aqui, então, os primeiros “pecados” de que Gisberta será absolvida por Alberto Pimenta: ao mesmo tempo em que quebra paradigma relativo às expectativas das performances de gênero prescritas pela cultura e pela sociedade (presenças exclusivamente masculinas em um banheiro masculino), a personagem seduz o eu-lírico com uma performance que se aproxima, a seus olhos, do procedimento poético, consubstanciado pelo verso “Mosca e Haiku”.

Nas estrofes imediatamente seguintes, deslinda-se diante dos olhos do leitor o “mistério” proposto por Gisberta. Particularmente interessante é o significado atribuído a “haiku”: ao visualizar os furos escoadouros do urinol, três linhas com, respectivamente, cinco, sete e cinco furos, Gisberta associa essa disposição à construção formal do haiku (cinco, sete e cinco sílabas em cada verso). A poesia surge, portanto, em todas as circunstâncias para quem a saber ver — e é esse o traço de Gisberta que seduz o eu-lírico, acompanhado pelo “riso solto” que se manifesta tanto no banheiro quanto no reencontro entre os dois, já do lado de fora, em uma mesa de um dos bares do aeroporto.

Outro elemento que constitui, ao longo do poema, um elemento de sedução na figura de Gisberta é exatamente a ambiguidade, espécie de eixo condutor do poema, que surge da leitura que o eu-lírico faz, desde o início, da mulher que se lhe mostra:

(...)  
Mudei como a borboleta  
mas ao contrário  
Imagina ganhei asas  
saí que nem um verme da mesa de operação  
mas ganhei novas asas  
asas de verdade  
embaixo e em cima  
(...)  
Que labirinto  
Então você Disse Eu repetiu  
Odin e Tirésias e o divino Ila  
deuses duplos Pares divinos  
eles têm essas chaves  
olhe Hermes e Afrodite (PIMENTA, 2007, p.10)

O trecho dado aponta para um dos aspectos fundadores da figura feminina de Gisberta: seu processo de transição sexual e de gênero torna-se, aos olhos do poeta, um de seus maiores instrumentos de fascínio; se, por um lado, a própria voz da personagem associa seu processo transicional à metamorfose naturalmente vista em espécies como a borboleta, insinuando, assim, que a transformação que sofreu foi, na verdade, uma maneira de desenvolver algo que sempre esteve no horizonte (a “perda” do pênis leva a ganhar “asas de verdade” tanto no que diz respeito à fisiologia (“em baixo”) quanto à própria performance de gênero (“em cima”), a voz poética resgata imagens mitológicas e literárias, como a de Tirésias, o profeta que passa sete anos caracterizado como mulher, ou Afrodite, deusa do amor e do desejo, em um procedimento que pode ser lido como a confissão do poeta sobre os efeitos que a figura de Gisberta exerceu sobre ele. Outra vez, o profano e uma espécie de sagrado fundem-se, ambigualmente, na caracterização da mulher.

À parte o fato de que esse primeiro encontro ocorre na Holanda, é possível inferir o impacto da presença de uma figura como a que o eu-lírico descreve em terras portuguesas: no “céu mais regelado da Terra/ gente

de voz regelada em ruas regeladas/ Não a Norte do Norte/ simplesmente a Norte” (PIMENTA, 2007, p. 12), tempos difíceis esperariam por Gisberta, em detrimento do fato de que, para o poeta, sua chegada à cidade do Porto foi a irrupção de uma “Estrela subitamente visível/luzidia” (PIMENTA, 2007, p. 12).

Vale notar que essa mesma ambiguidade sedutora aparece em *Pão de Açúcar* (2018), de Afonso Reis Cabral. Narrado em primeira pessoa por Rafael, representação ficcional de um dos assassinos de Gisberta, o romance aponta, em diversos momentos, uma reação de fascínio por parte dos adolescentes que, ao mesmo tempo, tinham palavras e ações homofóbicas e transfóbicas em relação à transexual brasileira. Em que pese o fato de serem adolescentes, grupo ao qual se atribui, no senso comum, certa instabilidade emocional, essa oscilação coaduna, mesmo que parcialmente, com o mesmo aspecto sedutor visto pelo eu lírico de *Indulgência plenária*.

## “E COM FERROS MORRI”

De acordo com o site da *Plataforma portuguesa para os direitos das mulheres*,

As mulheres vivem condicionadas pela sua pertença de género; vivem em torno de constrangimentos impostos pela sociedade, causa e consequência de uma ditadura de género que determina formas de ser e de estar a mulheres e a homens. A violência contra as mulheres é um obstáculo à concretização da igualdade entre mulheres e homens, porque decorre das relações de força e de poder desiguais entre mulheres e homens e conduz a uma discriminação grave contra o sexo feminino tanto na sociedade como na família; viola os direitos da pessoa humana e as suas liberdades fundamentais, impedindo de os exercer parcial ou totalmente; e atenta contra a integridade física, psíquica, financeira e/ou sexual das mulheres. (PLATAFORMA PORTUGUESA PARA O DIREITO DAS MULHERES, 2023)

Chamam atenção nesta declaração alguns termos: “condicionadas pela sua pertença de género”, “constrangimentos impostos pela sociedade”, “ditadura de género que determina formas de ser e de estar a mulheres e homens”, “viola os direitos da pessoa humana e suas liberdades fundamentais”, “atenta contra a integridade física, psíquica, financeira e/ou sexual das mulheres”. Todas essas expressões ganham ainda mais intensidade quando se discute a condição das mulheres transexuais, as quais, em diversas sociedades, têm uma expectativa de vida abaixo dos 40 anos.

Segundo o relatório referente a 2019 do Observatório da discriminação contra pessoas LGBTI+, vinculado à Associação ILGA Portugal (Intervenção Lésbica, Gay, Bissexual, Trans e Intersexo), 30% dos respondentes portugueses a um levantamento realizado no âmbito da União Europeia declararam ter sofrido alguma espécie de abuso, e 20% declararam terem

sido vítimas de discriminação de gênero no local de trabalho. As vítimas têm idade média de 27 anos; geograficamente, as denúncias de violência de gênero concentram-se mais na região de Lisboa (32,75%) e na do Porto (15,79%) (ILGA PORTUGAL, 2020).

Esses dados, associados às palavras destacadas na declaração da Plataforma portuguesa para os direitos das mulheres, apontam para uma realidade bastante cruel para as pessoas cujas performances de sexo e gênero não correspondem aos paradigmas heteronormativos a partir dos quais se organiza a sociedade ocidental — e, metonimicamente, a portuguesa. Quando consideramos que, depois do assassinato de Gisberta Salce Júnior, houve algum avanço no que tange à legislação específica sobre os crimes de gênero, nota-se que ainda há muito o que ser feito no contexto lusitano, e torna-se possível entender, ainda que parcialmente, os valores que pautaram o comportamento dos assassinos da transexual brasileira. Nesse sentido, é relevante apontar que *Pão de Açúcar* apresenta, por meio da ficcionalização, um retrato razoavelmente bem acabado do modo como a sociedade do Porto relacionou-se com Gisberta (e, por extensão, com as pessoas na mesma condição que ela).

Assim como no poema de Alberto Pimenta, a ambiguidade constitui traço fundamental das personalidades construídas por Afonso Reis Cabral em *Pão de Açúcar*. Se, por um lado, Rafael, Samuel e Nélon, o trio de adolescentes que protagoniza a narrativa, apresentam comportamentos típicos de uma masculinidade tóxica em construção, por outro, demonstram, em uma série de cenas, determinados traços psicológicos que, exatamente por criarem ambiguidade de atitude, os tornam mais verossímeis e humanizados.

No que diz respeito à violência de gênero, *Pão de Açúcar* problematiza o tema pelo viés da constituição ética e psicológica dos homens portugueses, dando a conhecer detalhes das vidas familiares e escolares das personagens:

Não termos história significava sermos todos iguais, uns mais do que os outros. Tão certo como na Bíblia: eis a mancha do homem.

(...)

O Leandro resumia-se a assaltos a putos e janelas partidas à pedrada e ao pontapé, isso e uma família de merda em tudo igual às nossas famílias de merda. Apesar das pequenas violências, antes de ter acabado na Oficina era um gajo acanhado e com vergonha dos grandes. “Dou-te um enxerto se saís da linha”, dizia-lhe o pai, mesmo quando ele se portava em condições. (CABRAL, 2018, p. 34-35)

Como se pode depreender do trecho citado, o romance procura justificar, por meio da história familiar dos adolescentes, a construção de uma forma de masculinidade que resulta em um comportamento violento que seria, em alguma medida, reflexo da maneira como foram criados e,

posteriormente, formados no ambiente escolar. Uma das possíveis leituras desse procedimento narrativo aponta para uma problematização da cultura machista em Portugal, arraigada tanto nos núcleos familiares quanto em outras instâncias da sociedade, o que, se por um lado, pode ajudar a explicar as ocorrências de violência contra as mulheres, não deveria ser lido como justificativa dessas ocorrências — inclusive, talvez seja esse um dos aspectos mais problemáticos do desenvolvimento do tema em *Pão de Açúcar*.

Tal aspecto torna-se evidente quando se atenta para alguns dos detalhes da construção descritiva de Leandro, a personagem citada pelo narrador. O rapaz tem uma adolescência construída em torno de comportamentos violentos, como “assaltos a putos e janelas partidas à pedrada e ao pontapé”. Essa descrição remete a, pelo menos, duas questões diretamente ligadas à maneira como os jovens homens portugueses têm sua personalidade construída — uma, social, e outra, emocional: socialmente, muitos adolescentes portugueses (bem como acontece com muitos jovens brasileiros) são levados a cometer pequenos delitos por conta de sua condição socioeconômica — furtam para garantir a sobrevivência (ou para satisfazer desejos que a própria sociedade lhes ensina serem legítimos), não têm acesso a equipamentos culturais e outras formas de diversão, acabando por “instruir-se” nas ruas e assumindo um comportamento defensivo diante do que lhes possa parecer ameaçador.

Emocionalmente, aprendem, em uma sociedade patriarcal e machista, que a violência é o instrumento adequado para conquistar o que pareça ser uma forma de “respeito”. Nesse sentido, chama atenção que os assaltos de Leandro sejam contra crianças, pretensamente mais indefesas do que o próprio assaltante, e que o próprio pai da personagem tente educá-lo por meio de ameaças. Ao dizer ao filho que lhe daria “um enxerto se saís da linha”, o pai de Leandro, mais do que conseguir seu intento, ensina por meio do exemplo que o “enxerto” é a linguagem dos homens adultos para dominarem os que, por circunstâncias diversas, se lhe submetem.

Um elemento bastante importante dessa construção cênica reside na observação feita pelo narrador de que Leandro vinha de “uma família de merda em tudo igual às nossas famílias de merda”. Por meio desse artifício, o texto de *Pão de Açúcar* estabelece para o leitor o universo em que são formadas as personalidades dos jovens que convivem no estabelecimento de ensino e que, ao fim e ao cabo, serão responsáveis pela morte de Gisberta Salce Júnior. Mais do que isso, a noção de que essas famílias “de merda” são “em tudo igua[is]” imprime ao texto a possibilidade de uma reflexão a respeito da realidade socioeconômica portuguesa, sugerindo fortemente que a situação vivida por Leandro não constitui exceção: são muitos os jovens que, em um país semiperiférico (para adotar o conceito formulado por Boaventura de Sousa Santos), veem-se aliados de outras possibilidades de formação emocional e inserção social.

Ainda sob a égide da ambiguidade, a relação dos adolescentes com Gisberta constrói-se, no romance, durante diversas visitas realizadas ao prédio abandonado em que a transexual se abrigou no final de sua vida. Em um procedimento descritivo que se aproxima da noção bakhtiniana de *cronotopo*, o esqueleto do que foi projetado para ser um hipermercado é apresentado ao leitor de modo que, mais do que conhecer o local, se possa conhecer o modo de vida que ele representa, não apenas para Gisberta, mas para todos aqueles que nele habitam ou que o frequentam:

Os promotores esperavam retomar a construção mas os anos passaram. O esqueleto não dava hipermercado. A Fernão de Magalhães não tinha coisas bonitas para mostrar.

As ratazanas foram as primeiras. Ainda as obras decorriam e elas já se aninhavam nos cantos. As pombas seguiram-se-lhes e depois as lagartixas, as osgas e as cobras. Um casal de piscos-de-peito-ruivo subiu ao torreão e aí ficou. E aí chocou.

As vedações de madeira cederam e as pessoas entraram. Primeiro regressaram os antigos moradores, para lamentarem a sorte do prédio, que ligavam à sua. Os tectos, as paredes e os pilares cobriram-se de grafitis, um pedia CONSTRUAM-ME, outro dizia PERDÃO. Resíduos de toda a espécie mancharam o chão da cave. A meio do prédio, um átrio enfiava luz entre os patamares. Era aí que as putas apanhavam sol. Os drogados faziam a *trip* na cave e os sem-abrigo tentavam impor alguma ordem, já que o prédio dava casa a todos.

A cave escondia um poço, na verdade uma brecha triangular com mais de dez metros de profundidade. Por vezes, os ocupantes mijavam para lá. (CABRAL, 2018, p. 29)

A própria maneira como se descreve o lugar constitui um relato de violência. Note-se, por exemplo, que é possível identificar uma espécie de gradação das categorias de seres que habitaram a construção abandonada: “ratazanas”, “pombas”, “lagartixas”, “osgas” e “cobras” são os viventes que caracterizam o local, em um primeiro momento. Se considerarmos que o processo de deterioração das estruturas abandonadas é crescente, o fato de aquelas espécies serem sucedidas por pessoas coloca os humanos em um patamar abaixo dos outros animais, especialmente se considerarmos que bichos como ratazanas e cobras costumam viver em locais que, via de regra, não são *habitats* humanos. Mais do que simplesmente afirmar que as condições ali são desumanas, o texto de Afonso Reis Cabral leva o leitor a perceber isso com os próprios olhos.

Na esteira desse pensamento, é possível perceber que, entre os humanos, há categorias também organizadas em uma gradação decrescente: “antigos moradores”, “putas” e “drogados”. Sob essa perspectiva, a organização social que ali se estabelece exerce dupla função no desenvolvimento da narrativa: define, perante o leitor, qual a classe social a que pertencem as pessoas que vivem no prédio abandonado — o que será relevante para



compreender, adiante, a trajetória de vida de Gisberta — e, ao mesmo tempo, apresenta a visão moral que orienta a sociedade portuguesa, de acordo com a qual categorias como “putas” e “drogados” pertencem a um grupo desumanizado, situado abaixo de toda uma fauna. Assim como ratazanas e osgas, vivem nas sombras, invisibilizados e condenados a toda sorte de maus tratos, inclusive a eliminação, como se faz com as chamadas “pragas urbanas”.

É nesse cenário, já em si tão inóspito e violento, que se travarão os contatos entre os adolescentes e Gisberta, até o momento em que eles a matam. Já no primeiro encontro, Rafael não consegue definir exatamente o que sente e pensa diante da figura que se lhe apresenta:

Descia o fosso das escadas quando ouvi um acesso de tosse. Parei. Uma pessoa estava sentada ao lado da bicicleta. No primeiro momento pareceu-me que fazia uma dança com as mãos em direcção à boca. Daí libertava-se vapor que desaparecia quase logo. Era o calor de um pão quente, e a dança das mãos a pressa da figura a comê-lo.

(...)

Depois esgotaram-se-me as palavras e o dilúvio passou. Fiquei estourado e quis sentar-me. Ela sorriu como uma mãe e chegou-se para o lado, fazendo sinal de senta-te aqui.

(...)

Escondia um certo perigo, como a beleza da planta carnívora que seduz para comer. Não é que ela me ameaçasse, aos doze anos podia bem com ela, enfezada como era, mas havia qualquer sedução na voz (o sotaque brasileiro) e no aspecto moldado pelo sítio. (CABRAL, 2018, p. 46-49)

Essa ambiguidade pode ter raízes não apenas na trajetória pessoal de Rafael, mas, o que é mais provável, no funcionamento da própria sociedade ocidental, a qual alija as sexualidades e performances de gênero dissonantes (a que Judith Butler chama “dissidentes”) de qualquer forma de pertencimento à dinâmica social. Assim, quando colocado diante de uma figura humana que desafia seu repertório heteronormativo, o jovem não compreende a situação em que se encontra e, conseqüentemente, age de maneira ambígua. Em grande medida, é o desconforto em relação a esse desafio de compreensão que levará Rafael e as demais personagens do romance a, em um primeiro momento, oscilarem entre a ternura e a violência em relação a Gisberta, bem como, quando levado às últimas conseqüências e intensificado pelo próprio pensamento machista heteronormativo, cometerão o assassinato da transexual brasileira.

A certa altura do romance, Rafael parece enternecido por sua relação com “Gi”, como passara a chamar Gisberta:

Era bom chegar ao Pão de Açúcar, nervoso por a encontrar, antecipando como reagiria às prendas que lhe levava, o tal arroz, água, chocolates, e saber que afinaria a voz, por norma mais grossa, num “Obrigada, menino” que soaria verdadeiro.

(...)

Até a conhecer, acreditei que a Pires de Lima, a Oficina e as restantes merdas pertencessem ao meu íntimo, como se explicassem quem eu era. Só que a Gi, aos poucos, entrou nos espaços que eu julgava preenchidos e tornou-me outro: alguém que, para agradecer, imagina uma floresta de papel higiênico. (CABRAL, 2018, p. 69-70)

Essa aproximação sentimental entre o adolescente e Gisberta transforma, em alguma medida, a visão de mundo que Rafael tem; no entanto, mais forte do que essa transformação, o pensamento heteronormativo que orienta a sociedade ocidental e, conseqüentemente, o comportamento e as expectativas sobre as performances de sexualidade e gênero coloca o jovem em uma situação que ele não compreende e, por isso, se torna incômoda:

Atrapalhado, deixei-a abraçada a mim como se tamanha proximidade com uma mulher mais velha, que na verdade não passava de um traveca como todos os que se vendiam na Gonçalo Cristóvão, fosse a atitude natural de quem perdoa.

Nisto, ela deu-me um beijo na testa, outro na bochecha e, descendo, o último no pescoço. A tremer de amizade e de raiva, quase febril, ainda não me tinha afastado quando senti, erguendo-se aos poucos e pressionando as minhas calças contra as dela, a surpresa de uma erecção.

Empurrei-a com força. Quando ela se estatelou já não era a Gi que, havia pouco, aparecera à porta da barraca transfigurada numa mulher bonita. Era só um gajo com mamas que nem sequer disfarçava em condições e que dizia atrapalhado “Que é isso, menino?”

Isso era eu a pô-la no sítio, a mostrar-lhe que não repetia os beijos. Era eu a correr dali para fora. Eu a deixar para trás a música do Vila Galé, os desenhos da barraca e o abraço excessivo e transviado. (CABRAL, 2018, p. 164)

Rafael reage à aproximação de Gisberta com interesse, inclusive sexual, como se constata pela ereção que apresenta, e sua atitude diante do próprio sentimento é, por repulsa, a agressão à mulher, responsabilizando-a pela reação espontânea manifestada por seu corpo. Essa passagem do romance aponta, ainda que indiretamente, para um dos traços marcantes das ocorrências de violência contra a mulher, que é a culpabilização da vítima. Comumente, mulheres que sofrem atitudes de violência — física, verbal ou psicológica — acabam por serem julgadas culpadas por aquilo que se lhes impingiu. No caso da cena de *Pão de Açúcar*, está na inabilidade de Rafael para aceitar a manifestação de uma sexualidade dissidente a razão para agredir Gisberta. Isso se manifesta na contraposição de termos como “mulher mais velha” e “traveca”, ou “mulher bonita” e “gajo com mamas”, que o texto usa para marcar a ambigüidade que incomoda Rafael e leva-o, mais adiante na trama, a não apenas não conseguir impedir que seus colegas

agridam Gisberta, mas também a colaborar para a agressão. De forma geral, esta será a solução narrativa encontrada pelo autor para explicar por que, na perspectiva dos assassinos, foi necessário agredir a transexual até o ponto em que acreditavam tê-la matado.

Assim, se a ambiguidade na performance de gênero de Gisberta aparece em *Indulgência plenária* como fator para o encantamento do eu-lírico pela figura feminina dúbia que se lhe apresenta, em *Pão de Açúcar* essa mesma ambiguidade desnuda as diversas camadas de preconceito e violência que as formas dissidentes de sexualidade e de performance de gênero mobilizam na vida cotidiana. Dezesete anos depois de seu brutal assassinato, obras como as de Alberto Pimenta e Afonso Reis Cabral cumprem um dos papéis mais importantes da literatura: não permitir que Gisberta Salce Júnior seja assassinada novamente pelo apagamento da violência que sofreu.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Maria Livia de Sá Roriz. Transexuais e o mundo do trabalho: o duplo desenraizamento do trabalho sexual. *Revista Espaço Acadêmico*. Edição especial. Ano XXII. Maringá, p. 37-46, agosto, 2022.

CABRAL, Afonso. *Pão de Açúcar*. Lisboa: Dom Quixote, 2018.

CONSTITUIÇÃO APOSTÓLICA SOBRE A DOCTRINA DAS INDULGÊNCIAS. Disponível em [https://www.vatican.va/content/paul-vi/pt/apost\\_constitutions/documents/hf\\_p-vi\\_apc\\_01011967\\_indulgentiarum-doctrina.html](https://www.vatican.va/content/paul-vi/pt/apost_constitutions/documents/hf_p-vi_apc_01011967_indulgentiarum-doctrina.html). Acesso em 17.out.2023

ILGA PORTUGAL. *Relatório Anual 2019 – Discriminação Contra Pessoas LGBTI+*. Lisboa, 2020. Disponível em [https://ilga-portugal.pt/ficheiros/pdfs/observatorio/ILGA\\_Relatorio\\_Discriminacao\\_2019.pdf](https://ilga-portugal.pt/ficheiros/pdfs/observatorio/ILGA_Relatorio_Discriminacao_2019.pdf). Acesso em 20.jun.2023

PIMENTA, Alberto. *Indulgência plenária*. Lisboa: &etc, 2007

PLATAFORMA PORTUGUESA PARA OS DIREITOS DAS MULHERES. Violência de gênero. Disponível em <https://plataformamulheres.org.pt/artigos/temas/violencia-de-genero/>. Acesso em 20.jun.2023

SILVA, João Céu e. O romance do traveca assassinado por gunas desalmados. *Diário de Notícias*, Lisboa, 26. set. 2018. Caderno Cultura. Disponível em <https://www.dn.pt/cultura/o-romance-do-traveca-assassinado-por-gunas-desalmados-9911454.html>. Acesso em 20.jun.2023

*Recebido para avaliação em 20/06/2023*

*Aprovado para publicação em 23/08/2023*

## NOTA

1Mauro Dunder é Professor Adjunto do Departamento de Letras e Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Doutor em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo, lidera o Grupo de Pesquisa “Linguagens, Feminismos e Estudos de Gênero” (UFRN/CNPq) e coordena o GT “Literatura Portuguesa” da Anpoll.

# A PERIFERIA DE CATARINA COSTA: UMA LEITURA À LUZ DA VIOLÊNCIA DA MODERNIDADE

## CATARINA COSTA'S *PERIFERIA*: A READING IN THE LIGHT OF MODERNITY'S VIOLENCE

Sandra Sousa<sup>1</sup>

---

### RESUMO

*Periferia* de Catarina Costa é um romance desafiador a vários níveis, que nos oferece a possibilidade de pensar a questão da modernidade em relação com a violência contra as mulheres. Neste artigo, pretendo analisar *Periferia* à luz do artigo de Mary Louise Pratt, “Modernity and Periphery: Toward a Global and Relational Analysis” e de filósofos da modernidade/colonialidade como Nelson Maldonado-Torres, entre outros. É minha intenção, neste espaço, mostrar como o romance *Periferia* desconstrói a “falácia eurocêntrica,” na expressão de Enrique Dussel (DUSSEL, 1995, p. 65), e patriarcal, arraigada na modernidade.

PALAVRAS-CHAVE: Modernidade. Decolonialidade. Violência. Centro-periferia.

### ABSTRACT

Catarina Costa's *Periferia* is a challenging novel on several levels, which offers us the possibility of thinking about the issue of modernity in relation to violence against women. In this article, I intend to analyze *Periferia* in the light of Mary Louise Pratt's article, “Modernity and Periphery: Toward a Global and Relational Analysis” and philosophers of modernity/coloniality such as Nelson Maldonado-Torres, among others. It is my intention, in this space, to show how the novel *Periferia* deconstructs the “Eurocentric fallacy,” in the expression of Enrique Dussel (DUSSEL, 1995, p. 65), and patriarchal, rooted in modernity.

KEYWORDS: Modernity. Coloniality. Violence. Center-periphery.

O primeiro romance de Catarina Costa (2022) tem como título uma palavra que nos desperta de imediato a atenção, especialmente se estivermos familiarizados com o longo debate sobre o conceito de modernidade: “periferia.” *Periferia* contitui-se como uma narrativa distópica, no entanto, ela é demasiado familiar em várias regiões do mundo e em diferentes contextos históricos. Não contendo nenhuma referência a espaço ou época, o romance é maleável e adaptável a diversas interpretações, situando-se como uma narrativa de literatura-mundial. É ainda uma narrativa de uma mulher, sem nome, contada em primeira pessoa, que se exime de nomear aqueles que descreve. Estes aparecem apenas descritos por uma letra do alfabeto, provavelmente a primeira do seu nome: Sra. V., X., R., e por aí adiante. O mundo da protagonista é um mundo dividido em dois grupos, os Pacientes e os Não-Pacientes, identificados pela cor dos anéis que todos usam. Romance desafiador a vários níveis, ele oferece-nos a possibilidade de pensar a questão da modernidade em relação com violência contra as mulheres à luz do artigo de Mary Louise Pratt, “Modernity and Periphery: Toward a Global and Relational Analysis” e de filósofos da modernidade/colonialidade como Nelson Maldonado-Torres, entre outros. É minha intenção, neste espaço, mostrar como o romance *Periferia* desconstrói a “falácia eurocêntrica,” na expressão de Enrique Dussel (DUSSEL, 1995, p. 65) e patriarcal, arraigada na modernidade.

A modernidade revela-se como um conceito que exhibe uma variedade de narrativas de origem. Há argumentos que situam o seu início em 1436 com Guttenberg e a invenção da imprensa que provocou uma enorme revolução: o processo de aceleração da produção de livros. A partir desse momento, imprimir e compor livros deixaram de ser práticas manuais e artesanais e tornaram-se uma produção em série mecanizada. Outra versão, situa o começo da modernidade nos finais do século XV com a expansão portuguesa. A lista é extensa, mas um elemento em particular os une: o estabelecimento de características definidoras do que se entende por modernidade a partir de uma visão que se encara a si mesma como o centro do mundo, ou seja, disseminada pela Europa e/ou pela América do Norte.

No artigo acima mencionado, Pratt analisa as armadilhas da modernidade alertando-nos para o facto de que quando o termo *pós-moderno* começou a circular na década de 1980, em várias partes do planeta, duas reacções prevaleceram. Alguns sentiram que ainda não tinham sequer chegado à modernidade; outros, de acordo com os parâmetros da pós-modernidade, que sempre lá tinham estado e que só agora o resto do mundo os estava a apanhar. O que daqui ressalta, é a necessidade de se pensar a modernidade de forma mais complexa e inteligível. Para Pratt, a nossa compreensão da modernidade continua a ser incompleta (PRATT, 2002, p. 22), sugerindo um esboço para um relato da modernidade global e relacional. Se até agora a modernidade tem falado sobre si própria do ponto de vista do centro metropolitano, sendo que o centro codifica a periferia nos seus relatos, Pratt sugere que “the opacity and incoherence of accounts of modernity

constructed at the center derive in significant degree from their elision of the periphery and of center-periphery relations, that is, from a dramatic failure to recognize the diffusionist character of modernity as one of its most central features” (PRATT, 2002, p. 22). Izabel Margato alerta igualmente para as contradições, desdobramentos e significações da modernidade, implicados desde logo no título do seu livro *Tiránias da Modernidade* (2008). Se, por um lado, a modernidade possui uma força que contagia e agrega, por outro, ela é excludente e desintegradora pois coloca à margem ou expulsa para a periferia tudo (todos) o que não se coaduna com as suas características constitutivas e sintomáticas. O que não couber ou se ajustar ao seu horizonte de expectativas, vai ser expulso como uma sobra, um resíduo, um fora de lugar. A modernidade assenta, assim, em narrativas que a definem em relação a uma série de “outros”, como afirma Pratt, “feudalism, absolutism, the primitive (i.e., tribal or subsistence societies), the traditional (i.e., peasant and rural societies), the irrational (animals, non-Westerners, and women), and the underdeveloped or backward (the colonial/neocolonial world)” (PRATT, 2002, p. 25). A constante, novamente, é que em cada narrativa *tem* de existir um outro.

Embora os críticos contemporâneos tenham começado a questionar os aspectos universalizadores e totalizantes das narrativas da modernidade, para Pratt, o problema situa-se no facto de que pouco tem sido dito sobre os seus aspectos centralizadores, ou seja, “[t]he apparent disjointness and inconsistency of modernity’s descriptions of itself are a by-product of this centralizing tendency, this centrism” (PRATT, 2002, p. 26). A um nível empírico, prossegue Pratt, “the centrism of the metropolitan discourse on modernity depends upon a form of interpretive power that involves what might be called the *monopolistic use of categories*” (PRATT, 2002, p. 26). A estudiosa sugere, deste modo, que a ideia de modernidade foi um dos principais tropos através dos quais a Europa se construiu a si mesma como o centro e o resto do planeta como a sua periferia. A modernidade é ainda um projecto *difusionista*, desenhado para interpelar outros a partir de um centro. Nas palavras de Pratt, “One of its prime tasks was to make particular kinds of sense of, and give particular kinds of direction to, Europe’s interactions with the rest of the world” (PRATT, 2002, p. 27). Poderá assim pensar-se a modernidade como um discurso identitário, como o discurso identitário da Europa (ou do mundo branco) ao assumir domínio global. Em suma: “The need for narratives of origins, distinctive features, and reified Others, and the policing of boundaries combined with the slippery capacity to create and erase otherness as needed are signposts of identity discourses. Hence, the centrism of modernity is in part ethnocentrism, though it does not readily identify itself in this manner” (PRATT, 2002, p. 27-28). Resulta então que a modernidade contém uma contradição interna que resulta, por um lado, da sua necessidade de fixar a alteridade e, por outro, o seu projecto difusionista de produzir sujeitos. Esta contradição interna intersecta com outra, de acordo com Pratt: “a concept of individual liberty that depends on the



subordination or self-subordination of others” (PRATT, 2002, p. 28). Este conceito — masculinizado — de liberdade, concebida a nível individual, depende a priori da existência de sectores populacionais que, por definição, não são livres, e pressupõe uma divisão do trabalho em que a reprodução e a continuidade social são levadas a cabo por “outros”.

A modernidade tem, assim, sido considerada como refere Malešević, em termos de “universal rationality, economic growth, scientific progress and peace” (MALEŠEVIĆ, 2010, p. 17). Muitos teóricos políticos e sociais modernos e contemporâneos, em particular os de orientação mais liberal, acreditam que a modernidade poderia substituir os regimes militares por regimes baseados na indústria e na eficiência económica assim como a modernidade acabaria por chegar a todas as partes do mundo e aos grupos subalternos onde se inserem as mulheres. A violência, vista como atávica e irracional, acabaria por desaparecer. Desmascarar o problema da modernidade foi tarefa levada a cabo por muitos, como Marx, Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud, entre outros, e, mais recentemente, por Nelson Maldonado-Torres. Este último afirma que “the globe is still going through the globalization and solidification, even amidst various crisis, of a civilization system that has coloniality as its basis. Therefore, the continued unfolding of Western modernity is also the reinforcement, through crude and vulgar repetitions as well as more or less creative adjustments, of coloniality” (MALDONADO-TORRES, 2016, p. 1). Foi apenas na segunda metade do século XIX que feministas e intelectuais pós-coloniais começaram a perscrutar de forma mais sistemática a modernidade e o pensamento iluminista, ao tomarem consciência de que a opressão das mulheres e dos colonizados é criação das sociedades modernas. Mais recentemente, feministas influenciadas pela segunda onda do feminismo na década de 1970 começaram a desafiar os cânones do género da filosofia (ocidental) e da teoria política. A sua crítica assenta na asserção de que a modernidade se apoia na dicotomia hierárquica entre mente (razão) e corpo, que associa o homem à razão e a mulher ao corpo. Tal dicotomia, como já observado em Pratt, traduz-se na desigualdade de género e na exploração da mulher e na violência contra a mesma. O desafio a esta hierarquia que naturalmente dá permissão a várias formas de violência tem sido desafiada inúmeras vezes, embora esteja longe de ser erradicada.

Voltando a Maldonado-Torres, este afirma que “the modern/Western male and female binary is informed and informs the division between the subject as freedom and the subject as body” (MALDONADO-TORRES, 2016, p. 15). A masculinidade é, assim, concebida como a forma mais elevada de autodeterminação e liberdade e, até certo ponto, os corpos masculinos são considerados mais refinados e capazes. Se o homem é racional e ativo, a mulher é vista como irracional ou emocional e passiva. No mundo moderno/colonial, esse binómio activo/passivo é compreendido no contexto de uma outra realidade onde os sujeitos parecem partilhar mais características com os animais não humanos do que com a própria humanidade. A colo-

nialidade naturaliza esta condição “and makes it irrefutable, systematic, and permanent” (MALDONADO-TORRES, 2016, p. 15). O risco de violência, embora a ela seja vulnerável qualquer mulher, assume uma maior incidência em mulheres de grupos não-ocidentais:

As much as femininity is conceived in terms of passivity and embodiment, femininity is generally considered to be an abused but also protected zone that limits the extent and degree of violence towards those who are seen as feminine. Therefore, a black woman is, by definition, never considered to be feminine enough, or is outside of the standard norms of the feminine (see Davis 1983; Spillers 1987), which means that whatever safeguards come with being recognized as female do not extend to black women. (MALDONADO-TORRES, 2016, p. 15)

A violência não desapareceu com a modernidade. Podemos mesmo afirmar que novas e mais insíduas formas de violência surgiram e parecem não ter fim à vista, apesar de todos os avanços tecnológicos dos séculos XX e XXI. O romance *Periferia* situando-se num plano alegórico e distópico sugere-nos várias formas de violência propagadas pela modernidade, entre elas a violência psicológica determinada por condições políticas vindas de um centro representativo de regimes ditatoriais que vão deteriorando as vidas daqueles que são apontados como os “outros”, os subalternos, identificados com uma determinada cor de pele que todos, sem exceção, têm que usar e que os diferencia da “normalidade”.

O romance de Catarina Costa encontra-se dividido em três partes, respectivamente, Cidade, Arrabaldes, Periferia. As três partes são narradas em primeira pessoa por uma mulher que se anuncia como “uma fugitiva, uma mulher marcada para a vida na Periferia” (COSTA, 2022, p. 11), e que se encontra ao abrigo de uma senhora idosa, a Sra. V., com quem não tem laços familiares ou de amizade. O facto de esta mulher não ter nome remete-nos, em primeiro lugar, para a ideia de que um nome é apenas uma designação que não contém a identidade de uma pessoa, de que um nome não pode definir o ser, que tal como as identidades são algo em permanente construção, assim também é o nome que as acompanha. O percurso existencial deste sujeito feminino ao longo da narrativa o confirma pois ela não é a mesma quando chega ao destino final. Poder-se-á ainda pensar nas palavras de Roland Barthes em relação ao “eu” narrativo:

Em princípio, aquele que diz *eu* não tem nome (...); mas, na verdade, *eu* torna-se imediatamente um nome, seu nome. Na narrativa (e em muitas conversações), *eu* já não é um pronome, é um nome, o melhor dos nomes; dizer *eu* é atribuir-se significados; é também prover-se de uma duração biográfica, submeter-se imaginariamente a uma “evolução” inteligível, significar-se como objeto de um destino, dar um sentido ao tempo. (...) é uma configuração incivil, impessoal, acrônica, de relações simbólicas. (BARTHES, 1992, p. 98)

Neste sentido, a narradora do romance, ao tentar dar um sentido ao tempo em que vive, pode adquirir um conjunto de significados que não a limitam como personagem. O seu nome “eu” é, assim, capaz de conter todas as suas plurissignificações, ser maleável ao ponto de não estar sujeito a definir-se e a ser definido por aquilo que o seu nome carrega. Uma vez que, de acordo com Thomas Mckay, existe um “social role of a name” e que tal papel “limits what I can do with it” (MCKAY, 1994, p. 301), a narradora de Costa liberta-se dessa propriedade inerente ao nome, o que lhe confere liberdade no mundo totalitário em que se encontra, liberdade esta que não é mais do que uma ilusão. Deste modo, esta narradora, que é também personagem, coaduna-se com um dos temas do livro, a desconstrução e a invisibilidade de identidades, e com uma nova forma de fazer arte e literatura. Atente-se mais pormenorizadamente às palavras de Barthes: “O que hoje está obsoleto no romance não é o romanesco, é o personagem; o que já não pode ser mais escrito é o Nome Próprio” (BARTHES, 1992, p. 123). Barthes afirma assim a obsolescência do nome próprio, na medida em que ele não pode já dar conta do transbordar de significações. Ao conter a ideia de identidade e, sendo a identidade algo sempre em construção, o nome próprio terá que ser anulado pois não pode representar a mutação constante do indivíduo. No contexto do romance, a ausência de nomes está igualmente relacionada com a necessidade de se passar despercebido no dia-a-dia numa sociedade repressiva em que alguns vivem no limiar, na clandestinidade, no medo de serem descobertos e enviados para a Periferia, um lugar que “[n]inguém sabe ao certo onde fica” (COSTA, 2022, p. 18). É a violência psicológica contra indivíduos, neste caso, centrados no feminino, em toda a sua desumanização e que, como vimos, é parte integral da modernidade.

Para não colocar a sua vida nem a da Sra. V., uma Não-Paciente, em perigo, a narradora tem de sair de casa todas as manhãs cedo para não ser vista pelos vizinhos nem apanhada em rusgas feitas aleatoriamente às casas à procura de Pacientes que se recusaram a ser enviados para a Periferia: “sou forçada a estas saídas para as ruas da cidade que me expulsou, e onde eu me infiltro de novo como um corpo estranho que vai furando clandestinamente o organismo principal” (COSTA, 2022, p. 12). A única solução para não ser apanhada é deambular “sozinha horas e horas sem rumo pelas ruas da cidade simplesmente porque não tenho nenhum esconderijo para as horas diurnas” (COSTA, 2022, p. 12). A narradora deixa de ter uma vida normal e é deslocada para uma periferia dentro da própria cidade, sobrevivendo nas margens do anonimato numa sociedade em que todos são controlados. O uso de véus pelos cidadãos, em que apenas os olhos ficam à vista, uma clara analogia ao Niqab usado em países islâmicos fundamentalistas, permite que passe despercebida no meio da população citadina:

Tento manter o olhar confiante de quem tem um objectivo, um alvo, um destino. Rodeada de outros transeuntes desconhecidos, todos nós de véu, todos nós tentando respeitosamente manter uma certa distância de segurança uns dos outros, com o rosto coberto, anonimizados na grande cidade, caminho rumo a um destino que só eu sei que não existe (...). (COSTA, 2022, p. 14)

O anonimato a que leva o sistema da modernidade encontra-se aqui explícito e é simbolizado pelo uso do véu em sociedades vistas como pré-modernas, irracionais e atrasadas por reprimirem direitos às mulheres, subjugando-as e violentando-as de diversas formas. A protecção do véu é, no entanto, uma falácia. Nas palavras da narradora, “O anonimato proporcionado pelos véus é, claro, enganoso: afinal, o véu apenas tapa a cara enquanto o corpo continua desprotegido, com as suas roupas finas que deixam transparecer as formas das pernas, do tronco, dos seios, dos braços e das mãos enluvadas” (COSTA, 2022, p. 14). Não há forma de se esconder pois “um corpo pode ser memorizado tal como os olhos o são” (COSTA, 2022, p. 14), o que a leva a uma permanente exaustão física devido ao caminhar diário sem quase poder parar.

Os fundamentos da modernidade de que nos fala Pratt encontram-se ainda espelhados no romance de uma outra forma. Reflectindo a experiência do colonialismo, em *Periferia* lemos uma das suas bases, ou seja, a diferenciação entre seres humanos baseada em características físicas promulgadas pelo Darwinismo social: “Foi há cerca de um ano que foi declarado que os Pacientes, que afinal teriam uns pulmões mais frágeis, teriam de ir viver para a Periferia, onde o ar era mais puro que o ar da nossa cidade, que via aumentar o nível de poluição” (COSTA, 2022, p. 16). No romance relata-se uma certa Experiência, vaga e imprecisa, para diferenciar pessoas, remetendo para outras conhecidas experiências a que seres humanos considerados inferiores foram sujeitos:

Nunca nos disseram em que consistiu a Experiência da qual os meus antepassados foram cobaias e pacientes. Sabemos apenas que algo foi alterado neles, ou no corpo ou no cérebro, algo imperceptível mas real, o que fez com que fossem proibidos daí em diante de casar com os outros, com as pessoas não submetidas à Experiência, as pessoas normais. Partiu-se do princípio de que a alteração provocada pela Experiência era transmissível geneticamente, pelo que os Pacientes apenas se podiam casar e ter filhos com outros Pacientes, e assim foi ao longo das gerações seguintes, de maneira a não contaminarem os outros com a marca da sua *diferença*. (COSTA, 2022, p. 18-19, grifos meus)

A construção da *diferença* presente no romance através da distinção entre dois grupos diferentes de seres humanos é *uma das características principais do racismo*. Como refere Grada Kilomba no seu estudo *Plantation Memories*, em que retrata e denuncia através de vozes femininas as desigualdades sociais e culturais sofridas por mulheres negras: “One only becomes ‘different’ because one ‘differs’ from a group who has the power to define itself as the norm — the *white* norm” (KILOMBA, 2020, p. 40, grifo do autor). Embora no romance não se fale em cor de pele, a analogia é demasiado óbvia com a construção do racismo durante o período colonial em que foi estabelecida uma hierarquia entre povos, ou seja, “these constructed differences are inseparably linked to hierarchical values” (KILOMBA, 2020, p. 40, grifo do autor). Todos os Pacientes formam um grupo “anormal” que se espelha nas palavras de Kilomba:

Not only is the individual seen as ‘different,’ but also this difference is articulated through stigma, dishonor and inferiority. Such hierarchical values implicate a process of naturalization, as they are applied to all members of the same group who come to be seen as ‘the problematic,’ ‘the difficult,’ ‘the dangerous,’ ‘the lazy,’ ‘the exotic,’ ‘the colorful,’ and ‘the unusual.’ (KILOMBA, 2020, p. 40-41)

Por último, estes dois processos são acompanhados pela noção de *poder*, seja ele histórico, político, social ou económico. No caso do romance, os três primeiros encontram-se em evidência denotando-se o racismo inerente a esta sociedade distópica, em que os Pacientes se tornam sujeitos incompletos, perdendo os seus direitos e cultivando o medo: “(...) até nos fazerem crer que o melhor era fugirmos, escondermo-nos, ou seríamos, algures lá longe na Periferia, as cobaias da segunda parte da Experiência” (COSTA, 2022, p. 20). A passagem lembra-nos ainda das leis colonias contra a miscigenação, palavra inclusive usada pela narradora: “Não sei sinceramente se temos algum erro genético que nos impeça de ter filhos com os não-Pacientes, ou se o motivo pela qual foi proibida a miscigenação é outro” (COSTA, 2022, p. 19).

A certa altura a narradora questiona-se:

Quantos Pacientes fugitivos existem nesta cidade, quantos a percorrem na clandestinidade sem deixar pegadas? Quantos recusaram encetar uma nova vida na Periferia, fazendo da nossa cidade o seu limbo? Quantos é que andam por aí, escondidos, disfarçados, indeléveis? Com quantos foragidos iguais a mim, da linhagem dos Pacientes me cruzo, sem eu saber que o são? A verdade é que não sei se sou um caso excepcional ou comum. (COSTA, 2022, p. 27)

Neste caso, a narradora encontra-se no limiar entre uma forma de racismo *antiga* baseada num conceito de “raças biológicas” e na ideia de “superioridade” versus “inferioridade,” e *novas* formas de racismo baseadas na “diferença cultural” ou em “religiões” que se consideram incompatíveis com a cultura nacional” (KILOMBA, 2020, p. 65). Devido à violência a que o estado a submete, a ideia da sua própria nação é praticamente inexistente, pois sobre ela nada sabe ou conhece:

Dizem-nos que as estradas levam a outras cidades e que todas estas cidades se inserem dentro de um mesmo território, controlado pelas mesmas leis, que fazem deste vasto território uma só nação, por oposição a outras nações, regidas por outras leis, mas a verdade é que tão difícil conceber ou visualizar mentalmente a nossa nação como as outras nações. Assim como é difícil imaginar a Periferia. Para nós, o que existe é a cidade e os seus arrabaldes ou subúrbios. (COSTA, 2022, p. 26)

A violência contra a personagem, e outros como ela, é exarcebada na esfera espacial em que o seu espaço se vai afunilando, não tendo liberdade para se movimentar para além das ruas da cidade. Na verdade, ela é vítima



de uma tripla violência: como mulher, como descendente dos Pacientes da Experiência histórica, e como pessoa que vive já na periferia da cidade sem ter sido ainda remetida para o que consideram a “verdadeira” Periferia. Tal, leva-a a pensar o pior: “É possível que o território desabitado da nação que se estende entre uma cidade e outra esteja cheio de ossadas de cadáveres” (COSTA, 2022, p. 27); um destino a que tenta fugir deambulando incessantemente pelas ruas da cidade.

*Periferia* alude ainda à violência histórica da escravatura como forma não só de preservar a memória como de anunciar formas de colonialidade “descendentes” do passado. R., uma das amigas da narradora demonstra esta consciência histórica e social, alertando-a para um futuro baseado na “lei do eterno retorno” (COSTA, 2022, p. 29), quando a vivência quotidiana é de ignorância:

Nós não temos pulmões mais fracos, somos iguais aos outros, dizia-me R. com convicção, as autoridades aproveitam-se da nossa ignorância sobre essa suposta Experiência que ocorreu no tempo dos nossos trisavões para estabelecerem diferenças entre todos nós e definirem a vida de uns e outros baseando-se nelas, eles usam o enigma da Experiência para nos fazer entrar nas suas experiências banais. Assustei-me. (COSTA, 2022, p. 28-29)

A narradora começa assim a acreditar que a marca que dividia a população, uma marca simbólica e convencional, mas naturalizada, está agora a ser usada para separar efectivamente as pessoas umas das outras, relegando o grupo “marcado” por uma deficiência para a periferia. O passado histórico foi também rasurado não permitindo aos Pacientes saber exatamente quem são e de onde vêm. Podem apenas viver de lendas e mitos: “os nossos registos históricos não abarcam mais do que um século e meio, e para lá desse período apenas restam lendas de civilizações perdidas e guerras em que vencedores e vencidos se fundem numa só massa de vítimas” (COSTA, 2022, p. 76). A desconfiança impera na cidade onde não se pode confiar em ninguém. A relação com a Sra. V., se necessária para a sobrevivência, é apenas para a narradora a lembrança violenta da perda dos seus pais. Nesta situação ela não é mais do que “uma espécie de filha bastarda, unida a ela por um cordão umbilical recriado” (COSTA, 2022, p. 65). Os espaços confinados por onde por vezes tem de passar configuram-se com um duplo significado contraditório na sua vida de fugitiva: eles são uma prisão, mas também um refúgio. A solidão a que é remetida começa a revelar-se como um mundo interior de trevas, onde a paz é impossível de ser encontrada (COSTA, 2022, p. 75). A violência aqui é histórica e psicológica no sentido da teoria desenvolvida por Franz Fanon em *Black Skin, White Masks* (1952), no qual este traça o impacto psicológico da instituição do colonialismo na psique do colonizado. A violência psicológica, para Fanon, deriva do impacto da lei colonial na exploração económica e alienação do oprimido. Inclui igualmente lavagens cerebrais e ameaças; é a consequência da combinação de violência



cultural, estrutural e física. No mundo pós-colonial Fanon previu a réplica da violência colonial pelas novas elites que tinham assimilado os valores do colonizador. Referindo-se à pós-colonialidade, Ato Quayson afirma igualmente que, “[t]he postcolony is a place of violence. This violence constituted by the wars and acts of expropriation that undergirded the colonial order becomes endemic in the postcolony and produces a series of persistently violent political and social disjunctions” (QUAYSON, 2001, p. 192). No mundo “futurista” da narradora, o apagar da História não é sinónimo de uma rasura da violência pois “o sofrimento que invocava [uma cruz] era de ontem e de hoje em simultâneo” (COSTA, 2022, p. 76). Este novo mundo lava e apaga a memória, infringindo o sofrimento da mesma forma que o sistema colonial o fez:

Um sentimento de defaudação e tristeza seguiu-se à minha visita ao Palácio de Vidro, tendo-me apercebido de que até as histórias que os meus pais me contavam quando eu era criança, guardadas num lugar seguro da memória, já não estavam, afinal, a salvo de serem desmentidas ou tornadas obsoletas. Perguntei-me que outros mitos infantis e inofensivos estavam as autoridades dispostas a apagar sem anúncio prévio como se quisessem também apagar a infância das nossas consciências, e já estivessem a decidir o que deixar às gerações seguintes (...). (COSTA, 2022, p. 77-78)

À medida que o tempo avança, o diálogo interior torna-se mais intenso e observamos a deterioração não apenas psicológica da narradora, mas física. Ela já não é mais humana, mas um fantasma andante apoderado pelo cansaço, a fome e a sede. O sistema autoritário a que tenta escapar começa a fazer-se sentir como um peso cada vez mais difícil de carregar: “Um esqueleto emaciado, de ombros descaídos, passo trôpego e olhar ausente. A pele estava tão seca que ganhava feridas. O cabelo caía quando me penteava e eu acreditava até que ele caísse às mancheias no meio da rua e que até poderia ser apanhado por alguém que me seguisse” (COSTA, 2022, p. 124). A vida perde o sentido, transformando-a “num animal” (COSTA, 2022, p. 127), condição repetida por várias vezes, “eu era um animal caído incapaz de se guiar por qualquer alvo” (COSTA, 2022, p. 129). Estamos assim perante um dos pilares fundamentais da modernidade assente em narrativas que criam “outros” para se sustentar a si própria. Ao não ser aceite no centro, a narradora é violentamente arrastada para uma periferia (mesmo que ainda permaneça na cidade) onde ironicamente se vai transformando até fazer mesmo parte dessas categorias: diferente, mulher, animal, como defende Pratt. Ao perder a casa, o trabalho, e a sua individualidade, ela torna-se um ser invisível para a sociedade do centro, lembrando as palavras de Maldonado-Torres, “The immediate effects of modernity/coloniality include: the naturalization of extermination, expropriation, domination, exploitation (...)” (MALDONADO-TORRES, 2016, p. 17): “Esse momento lembrava-me a minha dependência, e a impossibilidade de sair dela” (COSTA, 2022, p. 128).

A narradora começa por fim a questionar o sistema dos anéis e o seu propósito. Seriam eles um sistema de geolocalização? Segundo ela, “A verdade é que eu nunca sentira os efeitos deste sistema na minha vida quando tinha o anel vermelho colocado no dedo anelar esquerdo, nunca as autoridades me tinham chamado através dele” (COSTA, 2022, p. 134-135). Ao ser confrontada com a iminente morte da Sra. V., apoderada pelo cansaço e sem mais alternativas na cidade, a narradora decide-se a fugir da cidade apesar do terror que sente ao ter de fazer uma “travessia sem destino” (COSTA, 2022, p. 141) até à suposta “Periferia.” Antes de lá chegar, há uma intermissão, os Arrabaldes, que dão o título à segunda parte do romance. Aqui ela é confrontada com uma outra realidade. Embora os habitantes destes arrabaldes também usem anéis, eles parecem deter mais liberdade. Tudo lhe parece, no entanto, ambíguo, e cheio de contradições. Aqui, para si, são os “outros” os animais, devido aos seus costumes mais liberais. A narradora acaba por ser identificada como uma fugitiva e presa, ficando “durante três dias trancada numa cela” (COSTA, 2022, p. 152). A forma de ser liberta e não ser devolvida à Cidade é aceitar trabalhar para as autoridades dos Arrabaldes, como agente que lhes daria conta de movimentações suspeitas dos habitantes:

Porque algumas pessoas daqui têm motivos para se esconder, nós precisamos apenas de saber quem são elas e que motivos são esses, explicou o homem, acrescentando depois, claro que nem toda a gente tem alguma coisa subversiva para esconder mas existe essa tendência social para o encobrimento, daí que toda a gente tenha começado a colocar vidros opacos nas janelas logo após receberem das autoridades uma casa, nós poderíamos proibir isso, sim, mas, tal como disse, demos demasiada liberdade a toda a gente e é difícil voltar atrás, se começássemos com proibições disto e daquilo as consequências seriam imprevisíveis. (COSTA, 2022, p. 154)

Ao tornar-se numa espia, uma actividade para a qual não se sente vocacionada e que a faz sentir vergonha, a narradora apercebe-se da extrema contradição da sua situação: “(...) eu poderia seguir e espiar os outros mas sem nunca me esquecer que também eu estava na mira, a ponto de ser eu a perseguida e a espiada” (COSTA, 2022, p. 166). Nos arrabaldes, a sua situação de vida torna-se ainda mais intolerável visto o nível de violência exercido sobre si ser ainda maior do que na cidade. Aqui, “nas margens da cidade, [é] duplamente marginal” (COSTA, 2022, p. 171). A situação em que a narradora se apresenta espelha ainda a teoria de Maldonado-Torres, apoiando-se em Fanon, sobre as dimensões da colonialidade, sendo a principal a que diz respeito ao sujeito. Nas suas palavras, “the subject is a field of struggle and a site that must be controlled and dominated for the coherence of a given worldview and order to continue undisturbed” (MALDONADO-TORRES, 2016, p. 19). A forma de as autoridades controlarem a narradora é dar-lhe uma “profissão” que pressupõe o controlo de outros. Como vimos, tal não é mais do que uma falácia, pois ela está ainda sujeita ao domínio dessas mes-

mas autoridades. Os arrabaldes, que aparentemente pareciam um lugar de liberdade, revelam-se também como um espaço de violência estatal exercida, ainda que mais subtilmente, sobre os seus habitantes. Esta maior liberdade, segundo a narradora, deve-se ao facto de os habitantes “terem sido os inventores da Experiência, e não os seus sujeitos experimentais. Eles teriam sido um grupo de inventores e criadores, enquanto na cidade, Pacientes e não-Pacientes teriam sido as suas cobaias passivas” (COSTA, 2022, p. 183). No entanto, um dos personagens com quem fala, esclarece-a de que “aqui nesta terra que os habitantes da cidade gostam de apelidar de arrabaldes, (...) para nós é a nossa cidade, o nosso centro, ainda que estejamos sitiados” (COSTA, 2022, p. 177). Tal significa que não têm contacto com o exterior, como a narradora acaba por descobrir:

(...) em breve descobri que não havia nenhum autocarro que fizesse a ligação daqueles arrabaldes com outros. A pé também não podia chegar a lado nenhum: percebi que aqueles arrabaldes estavam rodeados pelos mesmos baldios que eu já conhecia. Eu estava numa zona sem nenhuma ligação para outras zonas limítrofes habitadas da cidade, como se fosse um apêndice singular desta, uma excrescência solta. (COSTA, 2022, p. 174)

Novamente, começa a sentir-se sem energia, cansada, isolada, com todas as consequências mentais que advêm de viver sob coação das autoridades dos arrabaldes e dos seus habitantes, que a excluem, pois todos, a seu modo, são “resistentes à imposição dos seus [da cidade] costumes e (...) acreditamos que um dia vamos retomar o domínio sobre a nossa terra” (COSTA, 2022, p. 178-179). A narradora acaba por descobrir que afinal não passou de um brinquedo nas mãos das autoridades, sendo não mais do que o oposto de uma espia. É então enviada para a Periferia. Tinha chegado ao final da sua fuga e agora iria para onde a conduzissem.

A Periferia acaba por ser não apenas uma grande lixeira, mas “o espaço da sua própria exclusão” (COSTA, 2022, p. 212): “Havia um grande buraco escavado na terra onde se amontoavam sacos negros que reconheci serem sacos de lixo” (COSTA, 2022, p. 192). A narradora apercebe-se “que tinha chegado a um sítio onde já não havia nem barreiras nem salva-guardas: as únicas capas protectoras eram os sacos que continham o lixo mas que estavam a ponto de serem perfurados, a ponto de fazerem derramar a porcaria” (COSTA, 2022, p. 193). Ela toma, assim, consciência que chegou ao fim da travessia e que esse fim “não era catastrófico, mas apenas sujo e apodrecido” (COSTA, 2022, p. 195). A sua primeira reacção em relação a este lugar, que se identifica como totalmente oposto ao que viu até aqui, é de repúdio; tudo lhe parece repulsivo, as pessoas amontoam-se com o lixo e há uma falta de espaço que sente como uma violência, como uma “violação da intimidade” (COSTA, 2022, p. 196). As pessoas que tinham sido “atiradas” para a Periferia “eram apenas um monte de carne que se misturava com a porcaria do lugar que habitavam” (COSTA, 2022, p. 196),

ou seja, as pessoas aqui são o equivalente mais puro de animais. Tal visão faz com que sintamos nostalgia pelo mundo que a expulsou e pelas regras da cidade que impunham divisões entre pessoas e que proibiam a miscigenação: “E, no entanto, esse mundo sólido de barreiras de contenções da cidade e dos seus arrabaldes encontrava o seu fim ali naquela periferia, derruía-se, abria espaço a um mundo onde as pessoas se amalgamavam como animais, estavam esquecidas de onde vinham, quais as suas origens e leis” (COSTA, 2022, p. 199). É assim na periferia que a narradora se encontra na profunda divisão criada pela modernidade/colonialidade, em que sujeitos são transformados em animais para que os da cidade/centro continuem a exercer a sua superioridade e poder. Os “rostos cansados, feios, tristes e sem vergonha (...)” (COSTA, 2022, p. 200) que a narradora observa nos primeiros dias em que se encontra a trabalhar na lixeira, denotam a catastrófica transformação operada pela modernidade e notada por Maldonado-Torres:

Modernity/coloniality is, in fact, the catastrophic transformation of whatever we can consider as human space, time, structure, culture, subjectivity, objectivity, and methodology, into dehumanizing coordinates or foundations that serve to perpetuate the inferiority of some and the superiority of others. It is an epochal instantiation of the master/slave dialectic, with the exception that the structure is meant not to be dialectical. That is, in the modern/colonial world, the colonized are meant to perpetually be condemned to the zone of damnation or hell. And so, following Fanon, the subject that is constituted by the coloniality of knowledge, power, and being as the subject against other forms of subjectivity will be defined, can be described as the *damné* or condemned. (MALDONADO-TORRES, 2016, p. 20)

A narradora faz agora parte do grupo dos condenados que no romance são simbolicamente descritos como trabalhadores de lixeira e, por metonímia, também eles considerados lixo. Estamos perante o trabalho forçado, humilhante e desumanizador, epítome do mundo colonial — que se perpetua pelo pós-colonial —, ao qual a narradora se vai habituando: “A sensação de caos promíscuo que eu tivera no primeiro dia que chegara mitigara-se da mesma maneira que o fedor também se mitigara. Afinal, ainda que forçadas a viver como animais, as pessoas não haviam esquecido as regras básicas da convivência” (COSTA, 2022, p. 203). O que mais a tinha aterrorizado era afinal “o sofrimento latente nos rostos, e que eu evitava ver, pois nada me tinha preparado para aquilo, para o confronto sem mediação com as emoções em estado bruto dos outros” (COSTA, 2022, p. 205). É preciso assim criar mecanismos que escudem da dor, da violência e do sofrimento, o que normalmente significa criar um espaço interior que os bloqueie: “Nós criávamos a nossa própria redoma no meio do lixo, uma protecção face à violência da dor dos outros, que ali, sem paredes, sem véus, sem quaisquer barreiras, ficava escancarada” (COSTA, 2022, p. 205).

O viver-se nestas condições de exclusão, de trabalho desumano, de condições precárias de habitação conduz a uma sensação de igualdade e a um espírito de solidariedade. No meio da pobreza, as diferenças físicas esbatem-se e os anéis que antes eram vistos como simbólicos pela narradora, passam a ter o significado real da exclusão a que sempre fora submetida:

(...) agora somos todos iguais, ninguém quer saber a nossa proveniência, trabalhamos na lixeira, fazemos o trabalho que ninguém quer fazer. (COSTA, 2022, p. 197)

Mas havia algo que genuinamente nos aproximava uns dos outros, uma aproximação que, por outro lado, se poderia confundir com promiscuidade. Esse algo era a falta de medo de sermos denunciados. Apesar de ostentarmos as nossas caras distintas, éramos obviamente iguais no meio do lixo, a lixeira não era um sítio onde alguém pudesse ter precedência sobre os companheiros, e não tínhamos motivos para desconfiar uns dos outros. (COSTA, 2022, p. 202)

Como refere Maldonado-Torres, “the *damnés* are represented in ways that make them reject themselves and, while kept below the usual dynamics of accumulation and exploitation, can only aspire to climb in the power structure by forms of assimilation that are never entirely successful” (MALDONADO-TORRES, 2016, p. 21). No entanto, em *Periferia*, a narradora e os personagens que fazem parte do grupo dos *damnés* começam a aspirar, talvez não a subir na estrutura de poder, mas a encontrar um lugar alternativo de subjectividade. A narradora enfatiza que o que lhe permitiu sobreviver foi “saber que não tinha chegado a uma selva cheia de animais mas a uma selva onde as pessoas tentavam não ser confundidas com animais” (COSTA, 2022, p. 203-204), o que significa um processo de manutenção da dignidade humana contra a violência imposta pelas autoridades. A certa altura, ela começa a observar um pequeno grupo que se afasta todos os dias depois da jornada de trabalho para cavar uma segunda cova, que se torna cada vez maior e mais funda. Um dia, junta-se a esse grupo e começa a cavar “ao mesmo ritmo sincronizado dos outros” (COSTA, 2022, p. 214). Aqui ela encontra uma “harmonia entre nós” e, embora não sabendo bem o significado do que fazem, esse novo buraco “era agora também meu. Nosso” (COSTA, 2022, p. 214). Espelham-se neste momento de união, trabalhando para um fim comum, que embora não se saiba bem qual é, as palavras de Anzaldúa: “We are all wounded, but we can connect through the wound that alienated us from others. When the wound forms a *cicatriz*, the scar can become a bridge linking people who have been split apart” (ANZALDÚA, 2009, p. 313).

Regressando a Pratt, esta questiona a certa altura do seu estudo sobre a modernidade como projecto *difusionista* e, como consequência, violento, ao criar “outros” através de um centro de poder hierarquizador: “Can peripheral or alternative modernities result in peripheral or alternative plenitudes?” (PRATT, 2002, p. 39). Simbolicamente o romance *Periferia* revela, através de um sujeito feminino invisível e relegado às margens, a possibili-



dade de se construir ou uma modernidade alternativa ou uma alternativa à modernidade violenta que se conhece. Tal é feito, metaforicamente, através de uma cova, ou seja, de uma abertura na terra cujo propósito ainda não se conhece, mas que tem a “pureza do propósito indefinido” (COSTA, 2022, p. 213), pelas mãos daqueles que não se conformam à submissão e que, do nada ou do mais elementar, a terra, estão dispostos a “build the world of [the] you” (FANON, 2008, p. 206). A narrativa distópica do romance pode ser, assim, considerada como um projecto decolonial, na definição oferecida por Maldonado-Torres: “Decolonization is therefore not a past event, but a project in the making” (MALDONADO-TORRES, 2016, p. 29), e a periferia um espaço de resistência e de domínio sobre si própria. O facto de o romance ter como personagem principal uma personagem feminina cujo pensamento e olhar dominam a narrativa, enfatiza a condição feminina como duplamente periférica, assumindo aqui, deste modo, a periferia um duplo valor de dissidência e resistência à hegemonia patriarcal e ocidental.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANZALDÚA, Gloria. Let us be the healing of the wound. *In*: KEATING, Ana Louise (ed.). *The Gloria Anzaldúa Reader*. Durham: Duke University Press, 2009, p. 303-317.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

COSTA, Catarina. *Periferia*. Lisboa: Guerra & Paz, 2022.

DUSSEL, Enrique. Eurocentrism and Modernity: Introduction to the Frankfurt Lectures. *In*: John Beverley, Jose Oviedo, and Michael Aronna (eds.). *The Postmodernism Debate in Latin America*. Ed. Durham: Duke University Press, 1995. p. 65-76.

FANON, Franz. *Black Skin, White Masks*. New York: Grove Press, 2008.

KILOMBA, Grada. *Plantation Memories. Episodes of everyday racism*. Munster: UNRAST-Verlag, 2020.

MALDONADO-TORRES, Nelson. “Outline of Ten Theses on Coloniality and Decoloniality.” 23 Out. 2016 Disponível em: [https://fondation-frantzfanon.com/wp-content/uploads/2018/10/maldonado-torres\\_outline\\_of\\_ten\\_theses-10.23.16.pdf](https://fondation-frantzfanon.com/wp-content/uploads/2018/10/maldonado-torres_outline_of_ten_theses-10.23.16.pdf). Acesso em 26 de outubro de 2023.

MALEŠEVIĆ, Siniša. *The Sociology of War and Violence*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

MARGATO, Izabel. *Tirantias da Modernidade*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

McKAY, Thomas. Names, Casual Chains, and De Re Beliefs. *Philosophical Perspectives*, v. 8, 1994, p. 293-302.

PRATT, Mary Louise. Modernity and Periphery: Toward a Global and Relational Analysis. *In*: MUDIMBE-BOYI, Elisabeth (ed.). *Beyond Dichotomies*.



*Histories, Identities, Cultures and the Challenge of Globalization*. Albany: State University of New York, 2002. p. 21-47.

QUAYSON, Ato. Symbolisation Compulsions: Freud, African Literature and South Africa's Process of Truth and Reconciliation. *The Cambridge Quarterly*, v. 30, n. 3, 2001, p. 191-214.

*Recebido para avaliação em 02/05/2023*  
*Aprovado para publicação em 13/06/2023*

## NOTAS

1 Professora Associada no Departamento de Línguas e Literaturas Modernas da University of Central Florida. Doutorada em Estudos Portugueses e Brasileiros pela Brown University. Pesquisadora do PielaAfrica (CNPq) e do CLEPUL. É autora dos livros *Ficções do Outro: Império, Raça e Subjectividade no Moçambique Colonial* (2015), e *Portugal Segundo os Estados Unidos da América* (2021). É co-editora dos livros *Visitas a João Paulo Borges Coelho. Leituras, Diálogos e Futuros* (2017) e *The Africas in the World and the World in the Africas: African Literatures and Comparativism* (2022).

# FILHAS DA DIÁSPORA: CORPOS FEMININOS E AS VÁRIAS FORMAS DE VIOLÊNCIA EM *ESSE CABELO* E *ESSA DAMA BATE BUÉ!*<sup>1</sup>

## DAUGHTERS OF THE DIASPORA: FEMALE BODIES AND THE VARIOUS FORMS OF VIOLENCE IN *ESSE CABELO* AND *ESSA DAMA BATE BUÉ!*

*Roberta Guimarães Franco*<sup>2</sup>

*Danila da Silva Gonzaga*<sup>3</sup>

---

### RESUMO

As violências possíveis para um sujeito em diáspora são inúmeras e quando delimitadas ao gênero feminino se multiplicam. Mila e Vitória, personagens de *Esse cabelo* (2015), de Djaimilia Pereira de Almeida, e *Essa dama bate bué!* (2018), de Yara Monteiro, redimensionam a compreensão e análise das dinâmicas violentas acontecidas no período de descolonização de Angola e posteriormente no trânsito pós-colonial nos desdobramentos constituintes de figurações dos estereótipos que acompanham até hoje suas personalidades. O presente artigo tem por objetivo analisar, a partir dos estereótipos impostos sobre a negritude mestiça, como as dinâmicas das representações coloniais atingem as personagens desde a infância e no próprio ambiente familiar, espaço que deveria remeter à segurança, mas termina por ser o lugar da projeção inicial da fragmentação do sujeito diaspórico.

PALAVRAS-CHAVE: Diáspora. Representação. Violência. Família.

## ABSTRACT

The possible forms of violence for a subject in diaspora are countless and when limited to the female gender they multiply. Mila and Vitória, characters from *Esse Cabelo* (2015), by Djaimilia Pereira de Almeida, and *Essa dama Bate Bué!* (2018), by Yara Monteiro, resize the understanding and the analysis of the violent dynamics that occurred during the period of decolonization in Angola, and later in transit post-colonial in the constituent developments of figurations of stereotypes that accompany their personalities until today. This article aims to analyze, from the stereotypes imposed on mestizo blackness, how the dynamics of colonial representations affect the characters from childhood and in the family environment itself, a space that should refer to security, but ends up being the place of initial projection of the fragmentation of the diasporic subject.

KEYWORDS: Diaspora. Representation. Violence. Family.

## INTRODUÇÃO

A sociedade multicultural observada em Portugal apresenta diversas construções sobre identidade e violência percorrendo significativamente as experiências de pessoas negras e/ou afrodescendentes residentes na Europa. Stuart Hall (2003) distingue bem o conceito “multicultural”, que se relaciona com problemáticas características de sociedades heterogêneas, do conceito substantivo “multiculturalismo”, como aquele que se refere “a estratégias e políticas adotadas para governar ou administrar problemas de diversidade e multiculturalidade gerados pelas sociedades multiculturais” (HALL, 2003, p. 52). Sobre este último, ainda que haja discursos engajados, é evidente a dificuldade em afirmarmos que as sociedades europeias (e não só) efetivamente atendem às necessidades dos seus componentes multiculturais, sobretudo quando identificamos a permanência de uma mentalidade colonialista/imperialista, sustentada por discursos embasados na divisão “nós X eles”.

Nesse sentido, a vivência diaspórica do negro que sai de seu país de origem para entrar em contato com um *outro* e, de maneira aniquilante, acaba por adquirir a outridade imposta pela hegemonia do país-destino é uma realidade observada nas narrativas de Língua Portuguesa, sobretudo no século XXI. Tais escritas possuem de forma interligada a presença de um cunho memorialístico e acabam por representar as condições impostas aos migrantes por meio de constantes lembranças que estruturam o tempo-espaco dessas narrativas. Margarida Calafate Ribeiro, ao abordar a autoria desses escritores, afirma que eles estão em um trânsito contínuo situado entre a Europa e o país de origem, onde “[...] vão com frequência real ou virtual, e onde hoje buscam os outros lados de uma história comum, mas cujas memórias que colhem e com que se confrontam são muito diferentes.” (RIBEIRO, 2020, p. 3).

O trânsito *duplo* pertencente aos personagens, no que diz respeito aos processos migratórios ocorridos ainda no período colonial e/ou posteriores à descolonização, está presentificado em vários romances<sup>4</sup>. De forma similar, este duplo delimita também os processos de identificação que os sujeitos migrantes carregam consigo. A fragmentação da identidade e os procedimentos nocivos da outridade formam sujeitos subjetivamente duplos, preenchidos com ausências. Ao mesmo tempo em que lhes são impostos elementos da nova sociedade, outros, vinculados à sua origem, são suprimidos.

Assim, a partir dos romances *Esse cabelo* (2015a), de Djaimilia Pereira de Almeida, e *Essa dama bate bué!* (2018), de Yara Nakahanda Monteiro, e mais especificamente de episódios relacionados aos cabelos de suas narradoras-personagens, Mila e Vitória, pretende-se relacionar as dinâmicas migratórias aos processos de identificação e compreender o quanto de violências podem ser produzidas na diáspora, não apenas no âmbito social, público, mas também no espaço familiar. Em *Esse cabelo* acompanhamos a trajetória de Mila em suas memórias ensaísticas de traumas motivados por constantes procedimentos realizados no seu cabelo, além dos enfrentamentos sobre sua vivência como uma criança mestiça criada pela parte branca da família. Em *Essa dama bate bué!*, conhecemos Vitória, também mestiça, jovem adulta, envolta em questões identitárias e raciais diante do desconhecimento do seu passado, que sai em busca de sua mãe desaparecida e acaba por descobrir uma busca própria.

Nas duas narrativas somos apresentados aos percursos de vida de duas mulheres atravessados pela diáspora de maneiras diferentes. Ao levarmos em consideração a experiência de transitar, ainda que metaforicamente, em dois espaços, e a experiência do desejo de retorno que se torna comum a um sujeito em diáspora, nos deparamos enquanto leitores com duas personagens completamente distintas, mas que se encontram na representação do que foi (re)vivenciar a migração durante gerações, as heranças de seu país e o almejado, ou não, retorno pessoal ou familiar ao lugar de origem. Mila durante toda a narrativa busca formas de aceitação em seus episódios no subúrbio de Lisboa, sendo notável como as violências sofridas por ela são, em sua maioria, ocasionadas por seu cabelo e existência mestiça. Tais problemáticas acometem a personagem de tal maneira que torna o desequilíbrio do sujeito *duplo* algo a ser “naturalizado” e perceptível em Mila, de forma que a faça aceitar seu apagamento dentro de um núcleo familiar, por conviver quase exclusivamente com uma família branca portuguesa. Neste convívio, Mila apaga-se e sempre retorna a si quando alguma situação oriunda de terceiros a faz refletir sobre sua existência e sobre como seu cabelo conta uma história, a sua e a de um país e de parte da família sobre os quais sabe tão pouco.

Já a trajetória de Vitória possui reviravoltas importantes, partindo de um fluxo contrário, do retorno a Luanda em busca de sua mãe, guerrilheira, desaparecida. Nessa busca, ela encontra uma cidade que possui

memórias de guerra, como minas terrestres não catalogadas, mas também uma diversão com suas primas e outras possibilidades de laços afetuosos a serem conquistados. Contudo, a violência que Vitória precisa enfrentar, assim como Mila, é também a de sua própria existência, com uma carga talvez ainda mais sensível, uma vez que sua mãe sofreu violência sexual dando origem à sua vida. Em comum, Mila e Vitória carregam o peso que é crescer como uma criança mestiça, sem uma referência familiar negra, o que pode ocasionar, em um sujeito inserido no contexto diaspórico, uma espécie de espaços a serem preenchidos pela desordem, por dúvidas e sofrimento, o que não deixa de ser uma forma de violência.

Ao analisarmos as auto indagações das duas narradoras-personagens em busca de si mesmas e, conseqüentemente, de um passado, podemos questionar quantas violências possíveis compõem uma diáspora. Inseridas em dinâmicas do período pós-colonial, as pessoas que vivenciam a diáspora, assim como as que herdaram as vivências familiares, deparam-se com a manutenção da colonialidade no contexto europeu, inseridas em diversas categorizações impostas que se traduzem em tantas outras figurações da violência. Nesse sentido, podemos pensar que a diáspora africana em um contexto hegemônico eurocêntrico traz como memória herdada as violências do racismo contra o corpo e a cultura negra, os problemas sociais e psicológicos que a fragmentação familiar ocasiona ao crescimento de crianças e jovens, mas também na vida de pessoas adultas. Além disso, há o desconhecimento da própria história e conseqüentemente da sua consciência corporal e suas subjetividades, que excluem uma atuação maior no meio social em que vivem. Em suma, episódios de racismo e xenofobia, relações familiares fraturadas, desconhecimento da própria história, são algumas das violências que afetam esses corpos diariamente. E não há como negar que os corpos femininos são mais expostos a essas dinâmicas de violência, apesar de durante muito tempo não figurarem nos estudos historiográficos, e nos “[...] estudos sobre migração o entendimento não é diferente, já que está significativamente vinculado ao mundo do trabalho, também interdito às mulheres por muito tempo” (FRANCO, 2023, no prelo).

Portanto, o presente artigo busca abordar as duas obras em âmbito comparativo tendo como base de análise a violência presente na representação (HALL, 2016), levando em consideração a função simbólica (HALL, 2016) do cabelo das duas narradoras-personagens femininas dos romances, assim como a memória e suas múltiplas personificações por meio de membros familiares e rememorações de violência vividas por Mila e Vitória.

## OS SUBTERRÂNEOS DA DIÁSPORA

Michael Pollak em *Memória, esquecimento, silêncio* (1989) discute sobre a importância da memória subterrânea em contraponto às dimensões coletiva e nacional da memória. À luz de Pollak, ao pensarmos a memória coletiva construída por Portugal, e seu imaginário que alcança potência

ainda maior durante a ditadura salazarista, pode-se observar como ponto de congruência o sentimento de “ser português”. Contudo, tal sentimento não ultrapassa as fronteiras internas no que diz respeito aos trânsitos de seus migrantes e filhos da diáspora que vivem e produzem a partir de um lugar (um espaço geográfico) e uma língua (um meio de disseminação).

Nos dois romances que compõem o *corpus* discutido neste texto, nos deparamos com filamentos da memória e questões fundamentais para uma identidade dúbia, identificação e diferenciação presentes nos movimentos diaspóricos por meios individuais e/ou coletivos. Nesse sentido, ainda que a personagem Vitória de *Essa Dama Bate Bué!* faça um caminho diferente e retorne a Luanda, ponto de crucial diferenciação de Mila de *Esse Cabelo*, uma vez que ela não faz o mesmo movimento, há sobretudo um estado de imersão compartilhado nessas identidades atravessadas por violências que atingem figuras negras femininas, sendo o racismo a principal delas. As memórias apresentadas nas duas narrativas estão fragmentadas, assim como os processos de identificação de ambas as personagens principais. Stuart Hall, em seu livro *A identidade cultural na pós-modernidade* (2006), dialogando com estudos de Lacan, define a identidade pertencente ao sujeito pós-moderno: “A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é “preenchida” a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros” (HALL, 2006, p. 39).

Nesse sentido, numa busca incessante por aceitação de seu cabelo por si e pelos outros, em *Esse Cabelo* acompanhamos as memórias de Mila por meio das relações e violências sofridas por ela e por seu cabelo. Em *Essa dama bate bué!* nos deparamos com Vitória em seu retorno a Luanda e submersa em suas muitas motivações na jornada identitária para procurar sua mãe. Mila e Vitória possuem histórias para além dos pronomes demonstrativos (esse/essa), que situam relações de tempo e espaço, presentes nos títulos dos romances. Ambas se encontram também nas perspectivas de narrar um trauma (SELIGMANN-SILVA, 2008) e de trazer lembranças de uma existência traumática compartilhada, neste caso, enquanto personagens negras em suas experiências íntimas e particulares.

Se continuarmos a pensar no caráter subterrâneo que uma memória pode adquirir, nos deparamos também com uma série de silêncios e sentimentos adormecidos. Tal perspectiva também está presente nos aspectos narrativos observados nos romances por meio de recursos mnemônicos, como a presença do passado, o avanço para um futuro possível em um presente onde tudo se mistura. O trauma vivido por uma personagem adormece e acorda quando uma memória esquecida é trazida à tona por conta dele. Ao falarmos de narrativas memorialísticas existem recorrências importantes a serem pontuadas, dentre elas, a narrativa em primeira pessoa e os recursos diegéticos diversos que constroem a sensação de fragmentação da ordem cronológica e, logicamente, da memória. Dessa forma, dando espaço, portanto, para que o silêncio implicado no contexto afro-diaspórico seja evidente nos túneis subterrâneos das memórias das personagens e de seus familiares.



O conceito de “pós-memória”, conforme moldado por Marianne Hirsch (2008), traz uma discussão válida para o que propomos aqui, ainda que de forma tangível. Entendendo a pós-memória como um espaço-tempo postulador de pessoas pertencentes a uma segunda geração (aquela depois do trauma), que rememora e perpetua as vivências da primeira geração (testemunhante), Vitória e Mila enquanto personagens com um teor melancólico estão envoltas por traumas familiares. As guerras em Angola e a migração surgem para as personagens como memórias recebidas/partilhadas com seus pais e avós — sempre com a ausência de alguns desses membros. Os traumas recebidos, no entanto, desdobram-se em traumas vividos, muitas vezes dentro do espaço familiar, como violências mascaradas como “cuidado”, e aparecem como tópicos sensíveis à existência dessas personagens, apresentando-se pela rememoração.

Nesse sentido, nos dois romances, é perceptível a ligação entre a primeira geração, pontuada por Marianne Hirsch, e as narradoras-personagens. Ligação essa apresentada pelas figuras do avô e avó de Mila e de Vitória em diversas passagens dos livros, de forma que o racismo se instaura de maneira geracional como uma memória traumática atravessada por dores subterrâneas, por meio das relações discriminatórias entre as figuras familiares das personagens. Tornando-se, portanto, uma rememoração constante do trauma na assimilação de uma identidade estrangeira nas tentativas maçantes de embranquecimento e do silêncio presentificado pelo não dito.

Ao pensar no elo entre as lembranças individuais, a memória coletiva (HALBWACHS, 2006) que atravessa as sociedades em que estão inseridas e o que pode ser entendido como transmissão geracional a partir da noção de “pós-memória”, é impossível não pensar também sobre a condição de produção desses textos, no lugar ocupado por suas autoras como corpos migrantes e no percurso de suas personagens. Nesse sentido, o conceito de “pós-migração” (*Postmigration*) insere-se de forma significativa para refletir não somente sobre o apagamento de fluxos migratórios passados, mas especialmente para entender como, após os contextos de guerra, as sociedades lidam com a relação entre migração e integração (SCHRAMM; MOSLUND; PETERSEN, 2019).

O conceito, oriundo do campo teatral alemão — “postmigrant theatre” (STEWART, 2021) — e ainda bastante restrito a Alemanha, Dinamarca e Suíça, pode ser aplicado às dinâmicas vivenciadas no espaço português, especialmente após a descolonização da África e os fluxos migratórios oriundos desse contexto (FRANCO, 2021). É inegável como a presença desses corpos impacta em uma imagem criada e alimentada por séculos, de uma sociedade fechada, homogênea, uniforme, apesar de todos os fluxos ligados aos mais diversos projetos coloniais. Nesse sentido, a abordagem promovida pelo conceito “postmigration” atua na compreensão de que as:

[...] social dynamics within nation-states must be understood as part of transnational entanglements, resonances and processes of exchange, while at the same time accepting the fact that society as a fundamental political frame of reference

continues to be actively shaped by nation-states despite — and to a certain extent because of — globalization. The concept of postmigrant society therefore must be flexible enough to capture the interplay between different levels, national, international, transnational and supranational, spaces of socialisation, communities, networks and life-worlds. (ES-PAHANGIZI, 2021, p. 59)

Afora a necessidade de compreensão dessas sociedades em uma dinâmica global, portanto além do nacional, é necessário compreender que os processos migratórios geram sujeitos diversos, os migrantes não são todos iguais, mesmo que sua origem seja a mesma. Nesse aspecto, é possível dialogar com Hall e sua perspectiva sobre como o estereótipo permite que se apossem “das poucas características ‘simples, vívidas, memoráveis, facilmente compreendidas e amplamente reconhecidas’ sobre uma pessoa; tudo sobre ela é reduzido a esses traços que são, depois, exagerados e simplificados” (HALL, 2016, p. 191). Os corpos migrantes não podem ser reduzidos a uma ideia de “outro”, afinal “[...] o primeiro ponto é que a estereotipagem reduz, essencializa, naturaliza e fixa a ‘diferença’” (HALL, 2016, p. 191). Portanto, apesar de inicialmente as trajetórias de Mila e de Vitória se aproximarem e de neste texto partirmos de um elemento comum, o cabelo, desdobrando para outros pontos de semelhança, as relações das personagens com os espaços de origem e com os trânsitos são significativamente distintas. Enquanto Mila não vê no regresso qualquer solução para os seus vazios — “Acerca dessa Mila que não existe, a pessoa que vim a tornar-me tem uma imaginação vedada por uma ignorância exasperante a respeito de África. De onde estou, essas saudades não poderiam ser colmatadas com nenhum regresso. Aonde iria eu? Procurar-me onde?” (ALMEIDA, 2015a, p. 59) —, é em Angola que Vitória vai em busca de uma retomada, de uma ligação com seu passado na terra que foi sua origem — “Tudo o que quero é pertença” (MONTEIRO, 2018, p. 56). Entre ficar e partir, ambas comungam o sentimento de desajuste.

## **A FAMÍLIA COMO ESPAÇO DE VIOLÊNCIA: O CABELO COMO UM SIGNO**

A descolonização e a Guerra Civil angolana estão presentes nas narrativas apresentadas aqui como uma espécie de retomada. As fragmentações familiares ligadas a esses conflitos, em sua maioria, transformam-se em fonte de inspiração e representação nos romances pós-74. A memória coletiva ligada a esta história recente surge de uma forma contundente em ambos os romances analisados, trazendo como memória avivada as dinâmicas do que podemos chamar de heranças coloniais, tendo em vista a permanência de uma mentalidade colonialista nas sociedades multiculturais.

Com efeito, chamar de herança colonial toda ação discriminatória é talvez uma maneira relevante para ilustrar as representações dentro dos romances demonstradas pelos cabelos e pelos corpos das personagens Mila e Vitória. Uma vez que estamos buscando relacionar as narrativas

aqui analisadas com processos de representação, Ana Flávia Rezende em sua dissertação “Cabelo meu! Se você não fosse meu, eu não seria tão eu: Identidade racial a partir da valorização do cabelo afro em salões étnicos” (2017) traz uma discussão importante quando afirma que:

Diante da impossibilidade de fugir do seu fenótipo eles (os negros) são estimulados a escondê-las. Para ser aceito, o negro é obrigado passar por um processo de embranquecimento. Exteriorizar negrura não é visto com bons olhos, ou seja, o negro deve tentar modificar tudo aquilo que mostra quem ele realmente é, para tanto é preciso alisar os cabelos, afinar o nariz, a boca, vestir roupas em tons neutros para não chamar muita atenção e até usar maquiagem em tons pastel para não ter seus olhos, boca, nariz e rosto tão ressaltados. Deve-se sempre buscar uma beleza eurocêntrica, perseguir um padrão estético imposto pelo outro e até pelo próprio negro. (REZENDE, 2017, p. 68)

Em *Esse Cabelo e Essa dama bate bué!* o leitor pode acompanhar certas violências envolvendo os cabelos das personagens, mas também a respeito de seus corpos e existências enquanto mulheres mestiças, tendo constantemente sua negritude questionada. Ser mestiço na Europa, em contexto diaspórico, é também uma forma violenta de ser atravessado.

Ainda em relação ao corpo, com Mila podemos observar com mais profundidade a dinâmica do cabelo, quando ele próprio acaba por se tornar um personagem. Mila passa sua vida tentando fazer as pazes com seu cabelo (imagem que remete popularmente à feminilidade) e rememora as diversas vezes que passou por procedimentos, em sua maioria por pressões familiares, para “domar” os seus fios, um movimento claramente racista. As tentativas falidas de alisamentos da personagem se dão devido ao seu processo de embranquecimento familiar, uma vez que migrou muito cedo com seu pai branco para viver também com uma família de pessoas brancas.

Não por acaso, em dois textos de forte teor testemunhal, Djaimilia Pereira de Almeida aborda a questão dos silenciamentos familiares em torno da sua mestiçagem. Em “Chegar atrasado à própria pele” (2015b), o episódio de descoberta do seu irmão mais novo — “tu afinal és preta e nunca me disseste” (ALMEIDA, 2015b, p. 50) — desencadeia o processo de descoberta de si: “Não perdi parte da minha vida enquanto a negra que sou, mas parte da minha relação com a pessoa que poderia ter sido se o tivesse percebido anteriormente: um monólogo de difícil tradução” (ALMEIDA, 2015b, p. 52). Já em “O que é ser uma escritora negra hoje, de acordo comigo” (2022), Djaimilia aprofunda a problemática da negação do seu corpo como um corpo negro, pelo seu pai: “O meu pai não gostava que eu dissesse que era negra. Havia nele um visível incômodo, se me ouvia dizê-lo. Talvez sentisse, penso agora, que ao assumir-me negra negasse a parte dele que há em mim, a parte branca” (ALMEIDA, 2022, p. 7).

Tais dilemas também compõem parte da trajetória de Mila. Dessa forma, na tentativa de negar e apagar parte da sua identidade, como negra angolana, o que alimenta ainda mais o sentimento de entre-lugar. Por exemplo, quando constantemente Mila se queixa que seus cabelos são mais lisos em determinada parte da cabeça, a personagem tenta exaustivamente achar uma forma para que seu cabelo possa agradar a si, mas principalmente aos outros. Nesse sentido, pensamos o cabelo como um símbolo de uma dinâmica de representação, a partir do conceito de Hall:

[A representação] trata-se do processo pelo qual membros de uma cultura usam a linguagem (amplamente definida como qualquer sistema que emprega signos, qualquer sistema significante) para produzir sentido. Desde já, essa definição carrega a importante premissa de que coisas — objetos, pessoas, eventos, no mundo — não possuem, neles mesmos, nenhum sentido fixo, final ou verdadeiro. Somos nós — na sociedade, dentro das culturas humanas — que fazemos as coisas terem sentido, que lhes damos significado.

[...]

Então uma ideia importante sobre representação é a aceitação de um grau de relativismo cultural entre uma e outra cultura, certa falta de equivalência e a necessidade de tradução quando nos movemos de um universo mental ou conceitual de uma cultura para outra. (HALL, 2016, p. 108)

As buscas de Mila e Vitória passam pela relação que estabelecem com o cabelo como esse lugar simbólico que as conecta ou afasta de origens e relação. Mila passa por várias fases, incluindo a do desleixo, da qual “[...] sobrevive a memória de penteados decisivos, antepondo-se a todos o que era o esquecimento do penteado, aliás o esquecimento, deliberado ou infantil, de que tinha cabelo sequer, mal talvez de família, e não um mal próprio, não uma falha” (ALMEIDA, 2015a, p. 58). Enquanto Vitória, já em Angola, decide cortar o cabelo por “vontade, acho” (MONTEIRO, 2018, p. 144), retirando a parte alisada por procedimentos químicos. Todas as decisões, para Mila e Vitória, são atravessadas por opiniões que ignoram suas buscas individuais e subjetivas.

No caso de Mila, um ponto de relevância está no fato de sua mãe ser uma voz ausente na narrativa o que talvez motive também esse processo, para além da migração com seu pai e a convivência majoritária com o lado branco de sua família<sup>5</sup>. Dessa forma, são perfeitamente visíveis as analogias coloniais retomadas e figuradas nas inúmeras tentativas de tornar o cabelo de Mila mais “europeu”. Ainda que as metáforas da personagem apaziguem o tom horrível existente no racismo, um leitor atento percebe as dores seculares residentes no discurso de Mila, como em “A casa assombrada que é todo o cabeleireiro para a rapariga que sou é muitas vezes o que me sobra de África e da história da dignidade dos meus antepassados” (ALMEIDA, 2015a, p. 10), ou ainda:

A alienação ancestral surge na história do cabelo como qualquer coisa a que se exige silêncio, uma condição de que o cabelo poderia ser um subterfúgio enobrecido, uma vitória estética sobre a vida, fosse o cabelo vida ou estética distintamente. Os meus mortos estão, porém, em crescimento. (ALMEIDA, 2015a, p. 14)

Em *Essa Dama Bate Bué*, Vitória pontua a existência da mulher negra como “[...] o pior lugar da terra, é ser-se mulher negra, quem delas cuida não sei [...]” (MONTEIRO, 2018, p. 58). O livro de Yara Nakahanda Monteiro nos apresenta Vitória, mestiça, angolana com um avô assimilado que, por medo da Guerra, passa por uma espécie de ritual do esquecimento das origens africanas e leva sua família com as malas feitas para Portugal. A Guerra Civil, logo após a independência é sintomática e gera na gramática dos romances uma solução plausível, a fuga. Fugir para esquecer ou fugir para não lembrar são ambientações, como pontuado anteriormente, do lugar comum dentro de alguns romances de língua portuguesa, contudo, Yara Monteiro consegue demonstrar por meio dos desbravamentos de Vitória como esquecer perpassa pelo movimento, por vezes involuntário, de lembrar-se: “[...] ninguém esqueceu Angola, não esqueceram a mãe e queriam que eu não quisesse saber da minha, é tão mau sentir-me sombra de uma identidade, uma língua cortada, por isso devo ter começado a falar tão tarde” (MONTEIRO, 2018, p. 59).

Com Vitória retornamos aos silêncios pertencentes ao duplo característico do sujeito afrodescendente. A trajetória de seu cabelo se fundamenta de forma um pouco diferente se comparada à de Mila, contudo, não menos interessante. Ao retornar para Luanda, Vitória abandona sua família e seus interesses amorosos para ir em busca da história e do encontro com sua mãe, de quem possui apenas uma fotografia. Assim, descobrimos enquanto leitores que Rosa Chitula, mãe da personagem, lutou na Guerra Civil angolana testemunhando diversos tipos de violência, entre elas o estupro que deu origem à Vitória. A narrativa sobre a mãe da personagem principal do livro é, de certa forma, uma narração coletiva de tantas outras mulheres que lutaram no conflito iniciado em 1976 e, assim como a narração, as violências também se perpetuam e tornam-se narrativas da coletividade. Vitória regressa a Luanda já no ano de 2003 e convive com outra parte da sua família, enfrentando ainda mais questões sobre sua identificação, “aqui sou clara, lá sou escura, o sítio do meio é o segundo pior” (MONTEIRO, 2018, p. 58).

A recepção do cabelo nas narrativas acaba por reafirmar o estereótipo existente na sociedade, que fora da ficção é reproduzido em massa sobre pessoas negras que possuem cabelo crespo e/ou cacheado. A representação dos cabelos nos romances está atrelada principalmente a um discurso de resistência e beleza ligado não só às mulheres, mas a todas as pessoas negras que assumem seus cabelos naturais em uma sociedade hegemônica, possuindo como símbolo de beleza os padrões embranquecidos. Por isso, quando Vitória passa por vivências em Luanda e decide parar de alisar os cabelos,

em uma das tentativas de encontrar sua mãe aparece em um programa de televisão, quando seu avô, assistindo de Portugal, acaba morrendo quando a vê extremamente diferente, com o cabelo retornando às suas origens. Vitória decidir assumir seu cabelo natural é um choque para as pessoas de sua família, uma vez que se espera do negro mestiço, após tantas tentativas, ainda que inconscientemente, uma busca pela aceitação branca. Quando ela corta seu cabelo torna-se uma potente representação de sua identidade e de seu encontro com quem ela é, o que ocasiona, não ironicamente, a morte de quem tentou ocultá-la.

## A FAMÍLIA: O CERNE DA VIOLÊNCIA

“*Epute liukuene kaliukuvala, cada ferida dói a quem a tem*” (MONTEIRO, 2018, p. 159). Lidar com as pessoas por quem temos apreço e com o que elas conseguem oferecer em termos de cuidado é, psicologicamente, possível. Mas, ao falarmos de uma estrutura familiar inserida no contexto pós-colonial e mais ainda no contexto diaspórico, constantemente o que costuma ser apresentado no cotidiano dessas famílias é a reprodução de um discurso e de ações violentas. No contexto familiar em que Mila e Vitória estão inseridas, as principais formas de violação dos corpos e de reprodução de racismo está na figura dos avós: é por meio dessas figuras que se instalam nos romances os caminhos para uma espécie de despersonalização.

Frantz Fanon, em *Peles negras, máscaras brancas* (2008), discute sobre o conceito e mecanismo de alienação do negro diante da colonização eurocêntrica. Segundo Fanon, o negro assimilado acaba por perder sua cultura e subjetividade enquanto pessoa negra e passa a querer inserir-se em uma cultura que não é sua. Nesse sentido, no romance de Djaimilia Pereira de Almeida, percebemos a dinâmica eurocêntrica na qual a personagem Mila está enraizada. Em casa, ela não está em seu próprio corpo, porque jamais foi ensinado algo diferente sobre ele. Talvez por não conhecer profundamente as suas origens e pela ausência da figura da mãe, Mila tenha se alienado ainda mais de si. Contudo, não podemos em hipótese alguma pensar que tal sistemática acontece apenas por destino e escolha voluntária, as figuras dos avós da personagem são parte crucial de seu sofrimento quando por diversas vezes a constroem por perguntar de maneira ofensiva (disfarçadamente carinhosa) sobre seu cabelo. Em mais de um desses episódios a personagem em digressão passa a perguntar-se sobre sua avó negra, o que leva o leitor a pensar: se sua avó Maria da Luz fosse presente existiria possibilidade de mudança?

A minha avó branca (de que forma dizê-lo sem soar a novela brasileira?) perguntava-me pelo cabelo: “Então, Mila, quando é que trata esse cabelo?” O cabelo era então distintamente uma personagem, um alter-ego presente na sala. A minha avó angolana, uma negra fula chamada Maria da Luz (já o disse?) [...] (ALMEIDA, 2015a, p. 33)



Sobre os meios de alienação descritos por Fanon observamos também, de forma comparativa, processo similar no avô de Vitória, António: “O avô António considerava-se assimilado e, acima de tudo, português. Via a implosão do nacionalismo como uma reviravolta insidiosa contra a serenidade colonial” (MONTEIRO, 2018, p. 11). Vitória saiu muito jovem de Luanda junto de seus avós para viver em Portugal. Embora Vitória, diferentemente de Mila, possua figuras fraternas negras como referência diária em sua família, ela também se polígia para se adaptar ao modo que o avô considerava como modelo a seguir estando em solo europeu, um noivo e uma vida ensejada por ele, não por ela. Além disso, seu avô sempre amou e teve como desejo romântico mulheres brancas, como poderia enxergar verdadeiramente Vitória? “O avô António era fascinado pela pele clara e imaculada da avó” (MONTEIRO, 2018, p. 25). Fato crucial este, como apontado anteriormente, confirmado com a morte de António ao ver Vitória com o seu cabelo natural à procura da mãe em Luanda.

Com efeito, ainda sobre Fanon, os processos migratórios e trânsitos entre Portugal e os países que foram suas colônias, por diversas causas, se tornaram um meio de manter a ligação colonial presente. Ambas as narrativas abordam essa temática de tal forma que entendamos enquanto leitores que o negro em solo europeu será sempre o outro, lugar de difícil entendimento, ainda mais quando as personagens acompanham o sonhar de uma Europa de “oportunidades” e “melhores condições” que alimentam o discurso de que em solo africano não se pode ter tais possibilidades. Por isso, Vitória narrando sobre o casamento de seus avós e a cor da pele dos filhos do casal reflete:

O que acontece é que a memória familiar não é apenas de quem a viveu. Quem nasce a seguir carrega a biografia de quem chegou primeiro. Eu existo naquele passado, e a memória pertence-me. A angola que conheço é a evocação das lembranças que não foram extintas pelo tempo é a utopia da felicidade. É dessa Angola que minha família tem saudades. Recorrentemente, voltam a elas para matarem a fome da urgência de existência (MONTEIRO, 2018, p. 79)

A ausência da mãe das personagens acaba por figurar também como uma forma de recalçamento de uma identidade que é dúbia. Vitória tem como imagem da mãe apenas uma fotografia e as poucas narrativas de terceiros. Mila comenta pouco sobre a vida de sua mãe em raras rememorações, a origem da negritude da personagem está toda no lado materno, este lado, contudo aparece pouco no romance, quase como uma metáfora para a fragmentação de sua identidade. Enquanto, por outro lado, Vitória se debruça na busca por sua mãe que nunca quis vê-la, e nesse processo acaba por identificar-se de forma mais consistente.

## CONCLUSÃO

É possível observar que os diálogos entre os romances de Djaimilia Pereira de Almeida e de Yara Nakahanda Monteiro estruturam-se a partir de temáticas universais do “torna-se negro”, constituindo uma configuração esquemática e subterrânea da violência. Apresentando-se com frequência em uma dialética de maneira que as heranças coloniais e os traumas avivados tornem a agressividade e a sanha superfícies comuns.

Nesse sentido, as agressões, de variadas formas e origens, sofridas pelas personagens Mila e Vitória no âmbito particular configuram-se como pontos de congruência. Não é preciso sequer destacar a vida em sociedade, seja portuguesa ou angolana, pois os próprios espaços familiares reproduzem dinâmicas de opressão aos corpos das personagens. Ambas convivem com figuras masculinas que reproduzem violências constantes, como trabalhado ao longo do texto, predominantemente em facetas racistas em minúcias cotidianas. O espaço da casa configura-se como um espelho que replica e impõe uma imagem ideal, adaptada, assimilada ao novo espaço, espaço conduzido por figuras masculinas, pai e avô, mas que contam com a anuência das avós. Ex-colonos portugueses ou angolanos assimilados, as famílias de Mila e Vitória tentam construir para as filhas da diáspora uma identidade de pertença ao novo território que de algum modo exclui suas origens, movimento metaforizado pelos procedimentos capilares que ambas abandonam.

Os romances apresentam-se sob uma nova perspectiva de elucidação da experimentação de personagens mulheres mestiças e sobre como a recepção violenta de uma sociedade multicultural europeia, que normatiza e enfatiza tais violências, está entrelaçada às suas vivências íntimas. Relatos dessas opressões que Mila de forma metafórica assume no (re)contar de sua história desafetuosa com seu cabelo crespo e que Vitória apresenta na busca por sua mãe. De forma ontológica, a mãe nos romances analisados pode ser configurada também no significante de um lugar seguro, um por vir existente, entre tantos entremeios brutos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. *Esse cabelo*. Alfragide: Teorema, 2015a.
- \_\_\_\_\_. Chegar Atrasado à Própria Pele. *Forma de Vida*, 05, p. 50-52, 2015b.
- \_\_\_\_\_. O que é ser uma escritora negra hoje, de acordo comigo. *Serrote*, 41, p. 4-21, 2022.
- ESPAHANGIZI, Kijan. “When Do Societies Become Postmigrant? A Historical Consideration Based on the Example of Switzerland”. In: GAONKAR, Anna Meera; HANSEN, Astrid Sophie Ost; POST, Hans-Christian; SCHRAMM, Moritz. *Postmigration*. Art, Culture, and Politics in Contemporary Europe. Bielefeld: Transcript, 2021, p. 57-74.

- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FRANCO, Roberta Guimarães. Portugalidade e pós-memória: configurações e desconstrução da identidade portuguesa no século XXI. In: CAMPOS, L. B.; CARRIZO, S.; MAGALHÃES, P. A. (Org.). *(Pós-)Memória e transmissão na literatura contemporânea*. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2018, p. 153-166.
- \_\_\_\_\_. A “inseparabilidade” dos trânsitos na obra de Djaimilia Pereira de Almeida. *Abril – NEPA/UFF*, 13(27), p. 109-124, 2021.
- \_\_\_\_\_. De buscas, distâncias e solidões: as mulheres e a migração na obra de Djaimilia Pereira de Almeida. In C. Kütter, & G. Silva. *Vozes femininas nas literaturas portuguesa, brasileira e africanas*. Porto Alegre: Bestiário, 2024 (no prelo).
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução: Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro Editora, 2006.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Tradução: Adelaine La Guardia Resende. Belo horizonte: Editora UFMG, 2003.
- \_\_\_\_\_. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva/Guaracira Lopes Louro. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- \_\_\_\_\_. “O papel da representação”. In: *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2016. p. 31-56.
- HIRSCH, Marianne. “The Generation of Postmemory”. *Poetics Today*, 2008, Vol. 29, no 1, p. 103-128.
- HIRSCH, Marianne; MILLER, Nancy K. (Ed.). *Rites of return: Diaspora poetics and the politics of memory*. New York: Columbia University Press, 2011.
- MONTEIRO, Yara. *Essa dama bate bué!* Lisboa: Guerra e Paz, 2018.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: vol. 2, n. 3, 1989.
- REZENDE, Ana Flávia. *Cabelo meu! Se você não fosse meu, eu não seria tão eu*: identidade racial a partir da valorização do cabelo afro em salões étnico. 2017, 110f. Dissertação (Mestrado em Administração) – Universidade Federal de Lavras, Lavras-MG, 2017.
- RIBEIRO, Margarida Calafate. Os veios da pós-memória e as novas literaturas. *Memoirs Newsletter*, n. 102. Coimbra, 2020.
- SCHRAMM, Moritz; MOSLUND, Sten Pultz; PETERSEN, Anne Ring. *Re-graming migration, diversity and the arts: the postmigrant condition*. New York: Routledge, 2019.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia Clínica*, v. 20, n. 1, p. 65-82. Rio: PUCRio, 2008.

STEWART, Lizzie. “The cultural capital of postmigrants is enormous’: postmigration in theatre as label and lens”. In: GAONKAR, Anna Meera; HANSEN, Astrid Sophie Ost; POST, Hans-Christian; SCHRAMM, Moritz. *Postmigration. Art, Culture, and Politics in Contemporary Europe*. Bielefeld: Transcript, 2021, p. 87-107.

*Recebido para avaliação em 31/05/2023*

*Aprovado para publicação em 13/06/2023*

## NOTAS

1 Este texto é parte das reflexões realizadas no âmbito do projeto CNPq “A longa duração do pós-25 de abril: testemunho, pós-memória e pós-migração na narrativa portuguesa contemporânea” e da Iniciação Científica “Outros corpos, outras memórias: escritores negros na literatura portuguesa contemporânea” (CNPq).

2 Professora da Faculdade de Letras e do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

3 Graduanda em Letras e bolsista de Iniciação Científica (CNPq) na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

4 É possível identificar a questão, por exemplo, nas obras de Djaimilia Pereira de Almeida, Yara Monteiro, Kalaf Epalanga, Aida Gomes e Tvon.

5 Conforme abordado por Franco (2021, p. 116-118), essa relação familiar fragmentada pela diáspora aparece também em outros romances da escritora, como em *Luanda, Lisboa, Paraíso*, de 2017, quando pai e filho migram e mãe e a filha permanecem em Angola; retorna no romance *As telefones*, de 2020, especificamente entre mãe e filha, de forma similar a *Esse cabelo*; em *Maremoto*, livro de 2021, a questão é tratada pela perspectiva entre pai e filha, relação também afetada pela guerra.

# TRADIÇÃO E DESSUBJETIVAÇÃO FEMININA NA COSMOPERCEÇÃO ESTÉTICA DE ANA PAULA TAVARES

## TRADITION AND FEMININE DESUBJECTIVATION IN THE WORLD-SENSE AESTHETIC OF ANA PAULA TAVARES

*Terezinha Taborda Moreira<sup>1</sup>*

---

### RESUMO

O texto analisa a crônica “A menina dos ovos de ouro”, de Ana Paula Tavares (2004), destacando a maneira como a escritora organiza sua escrita, colocando em relação duas matrizes textuais, duas tradições diferentes, uma ocidental e uma angolana, por meio de um processo transcriador que nos permite ler sua escrita a partir da noção de poética da relação proposta por Édouard Glissant (2005). A hipótese é que, ao estabelecer relação entre essas tradições culturais, a escritora aprofunda o significado da violência simbólica (Bourdieu, 2002) que compõe o dia a dia das mulheres, verticalizando a crítica social e, ao mesmo tempo, humanizando-a, graças à profundidade que atribui à revisão crítica a qual opera nas tradições angolana e ocidental, e que coloca à disposição do leitor em sua poética.

PALAVRAS-CHAVE: Tradição. Violência. Poética da relação. Tradução. Literatura angolana.

## ABSTRACT

The study analyzes the text “A menina dos ovos de ouro”, by Ana Paula Tavares (2004), highlighting how the writer organizes her writing by establishing a dialogue between two different traditions, the Western and the Angolan ones. The writer uses a process of transcreation that allows us to read his writing from the notion of poetics of relation, proposed by Édouard Glissant (2005). The hypothesis is that, by relating two cultural traditions, the writer goes deep into the meaning of symbolic violence (Bourdieu, 2002) that makes up daily lives of women, making a social critique and, at the same time, humanizing them, due to the depth with which he reads the Western and Angolan traditions.

KEYWORDS: Tradition. Violence. Poetics of the relationship. Translation. Angola Literature.

A crônica “A menina dos ovos de ouro”, de Ana Paula Tavares foi publicada na coletânea *A cabeça de Salomé* (2004). Uma observação interessante sobre a presença da crônica na obra da poeta, escritora e intelectual angolana refere-se à escolha que ela faz pelo gênero. Sabemos, com Antônio Cândido, da peculiaridade que caracteriza a crônica, de ser um gênero que, por ser menor, “fica perto de nós” e, por isso,

pode servir de caminho não apenas para a vida, que ela serve de perto, mas para a literatura (...) Por meio dos assuntos, da composição aparentemente solta, do ar de coisa sem necessidade que costuma assumir, ela se ajusta à sensibilidade de todo o dia (...) está sempre ajudando a estabelecer ou restabelecer a dimensão das coisas e das pessoas, [por isso] consegue quase sem querer transformar a literatura em algo íntimo com relação à vida de cada um (...). (CÂNDIDO, 2003, p. 89)

Vemos que a crônica, para Cândido, fica entre o factual e o subjetivo, a realidade e a ficção. Essa característica a torna objeto estético por meio do qual o escritor pode aprofundar o significado dos atos e sentimentos do homem, já que lhe permite verticalizar ao máximo a crítica social e, ao mesmo tempo, humanizar, graças à profundidade que pode atribuir à experiência que coloca à disposição do leitor.

São essas características que encontramos na crônica de Ana Paula Tavares. A “simplicidade, brevidade e graça próprias da crônica” (CÂNDIDO, 2003, p. 92) compõem a construção da escrita como traços constitutivos dos quais a escritora lança mão para expor, para o leitor, aspectos do universo feminino cuja percepção, no dizer de Antônio Cândido, nos “inspira e faz amadurecer a nossa visão das coisas” (CÂNDIDO, 2003, p. 94).

Isso se dá pela maneira como a escritora organiza sua escrita. Em sua crônica, aproxima duas matrizes textuais, duas tradições diferentes, uma ocidental e uma angolana, estabelecendo uma relação entre elas. Resta-nos compreender o que leva a autora a aproximá-las.



A primeira matriz é a fábula “A galinha de ovos de ouro” (ESOPO, 2013, p. 215), texto clássico da literatura grega, que se conforma como gênero da tradição ocidental e, neste caso específico, com conteúdo voltado para questões sociais. A interpretação dessa fábula é comumente associada a um caráter didático-moral: “Deve-se ficar contente com o que se tem e evitar a cobiça insaciável” (ESOPO, 2013, p. 215).

A segunda matriz é um fragmento de uma história da tradição oral angolana que serve de epígrafe à crônica e, portanto, indicia o tema a ser tratado, resumindo-lhe o sentido. Tem como referência o nome “Dona Eda”, identificada como contadora de histórias. Pelo fragmento, inferimos que seu conteúdo se volta para questões do universo feminino.

O que levaria a autora a relacionar, em sua poética, os dois textos, as duas tradições?

Segundo Larissa Silva Lisboa Souza, a aproximação entre os dois textos resulta da representação de um “ovo” inscrita no título da crônica. Considerando que a fábula de Esopo associa o ovo à fortuna, a estudiosa propõe que, ao intertextualizá-la, Ana Paula Tavares estaria trazendo, para sua crônica, “alguns elementos de ensinamento” (SOUZA, 2017, p. 27). Além disso, Larissa Souza postula que “tanto no título, quanto na epígrafe, o ovo liga-se ao feminino/fêmea. No primeiro caso, o ovo relaciona-se com a galinha e, no segundo, ao corpo de uma mulher” (SOUZA, 2017, p. 28).

Embora concordemos com o fato de o elemento “ovo” poder ser lido como ponto de ligação entre os dois textos, não acreditamos que a relação estabelecida por Ana Paula Tavares entre eles resulte dos elementos de ensinamento que caracterizam a moral da fábula. Antes, gostaríamos de recuperar a referência direta entre “ovo” e “feminino/fêmea” estabelecida por Larissa Souza para compreender o movimento de tradução que envolve as duas matrizes textuais e, conseqüentemente, das duas tradições na escrita de Ana Paula Tavares.

O exercício tradutório se realizaria entre as tradições envolvidas na escrita da crônica. Ele não elimina os conflitos e as negociações resultantes do encontro entre as culturas e as línguas portuguesa e africanas. Ao contrário, ele dá evidência para a diversidade resultante desses encontros. Nesse sentido, ecoa a noção de “crioulização” proposta Édouard Glissant (2005) para pensar os conflitos e negociações entre as línguas e as linguagens, as culturas e as identidades. O termo crioulização explicaria o fato de que os elementos culturais talvez mais distantes e mais heterogêneos uns aos outros possam ser colocados em relação (GLISSANT, 2005, p. 27). Nessa perspectiva, a relação entre línguas e linguagens, culturas e identidades seria resultado de um movimento que Glissant nomeia de “estética da Relação” (GLISSANT, 2005, p. 52) para incluir a identidade das minorias emergentes no debate sobre a literatura, já que esta possui uma função emancipatória que pode permitir a essas culturas escaparem da dominação política e econômica e da ameaça de uniformização decorrente da globalização. Para Glissant,

a poética da Relação não é uma poética do magma, do indiferenciado, do neutro. Para que haja relação é preciso que haja duas ou várias identidades ou entidades donas de si e que aceitem transformar-se ao permutar com o outro. [...] a defesa de uma língua específica [...] passa pela defesa de todas as línguas do mundo. Mas a construção de uma linguagem na língua que usamos permite-nos abrir nosso olhar para o caos-mundo, pois isso estabelece relações entre línguas possíveis do mundo. (GLISSANT, 2005, p. 52)

Na poética da Relação, a literatura resulta de derivas e acumulações. Ao escritor caberia refletir e apresentar propostas que permitam “ouvir o outro, os outros” (GLISSANT, 2005, p. 54), a fim de colocar a sua língua em relação. Levando em conta essa perspectiva, Glissant aproxima o trabalho do escritor ao do tradutor. Segundo o estudioso, ao passar de uma língua para outra, o tradutor seria confrontado com a unicidade de cada uma das línguas com as quais ele opera. Por isso, Glissant pondera que “o tradutor inventa uma linguagem necessária de uma língua para outra, assim como o poeta inventa uma linguagem em sua própria língua” (GLISSANT, 2005, p. 56).

A tradução seria, para Glissant, uma operação de crioulização, uma prática de mestiçagem cultural. Glissant adverte que, no processo de tradução, o texto traduzido pode perder “algo de seu ritmo, de suas assonâncias, do acaso que, ao mesmo tempo, constitui o acidente e a permanência da escrita”. No entanto, observa que “talvez seja necessário consentir nessa renúncia”, pois ela “constitui, na totalidade-mundo, a parte de si mesmo que se abandona, em toda e qualquer poética, ao outro” (GLISSANT, 2005, p. 57).

Voltando à crônica, chama nossa atenção o fato de seu título se construir recuperando, metonimicamente, o título da fábula. Isso implica que a retomada da fábula, sendo feita pelo uso de uma expressão — “ovos de ouro” — fora do seu contexto semântico normal, recupera uma significação do conteúdo da fábula: aquela em que os ovos da galinha são metaforizados como “ouro”. Nesse caso, a fábula destitui os ovos de sua condição original de célula reprodutora feminina, garantidora da geração de uma nova vida para abordá-lo em perspectiva de elemento gerador de lucro, dada sua característica de alimento barato e nutritivo. Ou seja, mais do que o caráter didático-moral da fábula, que aponta a cobiça insaciável como aspecto a ser combatido, aquilo que a crônica parece recuperar é a operação metafórica que transforma o “ovo” em “produto” e, ao fazê-lo, coisifica a ave/galinha/fêmea, tornando-a objeto de valor apenas material, já que ela é tratada, no texto de Esopo, como o animal que produz o ovo/ouro que gera o lucro, motivo pelo qual pode, inclusive, ser morta.

De maneira semelhante, a epígrafe da crônica recupera uma história da textualidade oral angolana a partir de uma operação metonímica. Isso implica que a retomada daquilo que parece ser o desfecho do enredo contado por Dona Eda inscreve, na organização da crônica, uma determinada perspectiva crítica para pensar o corpo feminino que parece estar presente no todo da história:

Então desisti das palavras nasceram-me no corpo mil tetas inúteis e fiquei à espera que a menina crescesse... Repetia ovos, muitos ovos, dentro do teu dentro. Dona Eda, contadora de histórias. (TAVARES, 2004, p. 71)

No fragmento, uma narradora que se enuncia em primeira pessoa, ou seja, que fala de si, expressa o que podemos entender como “apatia” diante de uma “menina” que ela espera que cresça. Utilizamos a palavra “apatia” pela ambiguidade semântica que ela apresenta: tanto pode apontar para um estado de alma não suscetível de comoção ou interesse, como pode indiciar um estado de esmaecimento dos sentimentos alcançado mediante o alargamento de uma compreensão que é filosófica. E o fazemos pela observação do fragmento mesmo da história de Dona Eda. Afirmar a desistência das palavras pode implicar, para a enunciadora, assumir não o silêncio, mas o silenciamento decorrente do impacto da presença da menina diante de si. Não sabemos se a “menina” refere-se a ela mesma ou a um ser recém-nascido. Apostando na segunda hipótese, o impacto pode resultar da concretização daquele “direito de se tornar mãe”, que, para Oyéronké Oyewùmí, superaria “todas as outras preocupações no casamento” (OYÉWÛMÍ, 2021, p. 98), assumindo, por isso, uma perspectiva filosófica. Mas, também, pode ser de outra origem, já que, pela voz da narradora, observamos que esse impacto se materializa na nova condição em que ela se apresenta, de expectadora da vida — e “fiquei à espera que a menina crescesse...”.

As escolhas lexicais da narradora denunciam aspectos dessa nova condição que ela parece assumir que merecem ser comentados. Se o corpo se transforma pelo nascimento da menina, não necessariamente essa transformação assume aspecto apenas positivo, já que lhe nascem não mamas, mas “tetas”, condição pela qual ele incorpora uma característica biológica por meio da qual perde algo de sua humanidade; e ainda, as tetas que lhe nascem são “inúteis”. Tornada “mil tetas inúteis”, resta ao corpo apenas esperar. Condição que define a expectativa como único estado em que ele pode se reconhecer e se apresentar.

Dissemos que desistir das palavras não implica o silêncio, mas o silenciamento, porque a narradora não deixa de falar, mas, aparentemente, tem restringidas suas palavras à repetição da expressão “ovos, muitos ovos, dentro do teu dentro”. Nesse sentido, aparentemente, sua capacidade enunciativa não lhe permite expressar-se para além da reiteração de uma expressão que, ao explicitar a biologização de seu corpo, define o silenciamento de sua subjetividade. Isso porque seu discurso não a projeta mais como uma mulher, mas como um conjunto de “ovos”, ou seja, como um ser apto para “produzir” novos seres. Observamos, então, que aquilo que a história contada por Dona Eda parece nos mostrar é um sujeito feminino que plasma, para o ouvinte/leitor, a profunda ambiguidade que permeia o corpo feminino, já que, se, por um lado, ele tem ressaltado um sentido considerado positivo de ser capaz de gerar vida, por outro, ele deve conviver com um sentido frequentemente negligenciado, de ser biologizado e, portanto, esvaziado de sua alteridade, de sua subjetividade, em função de uma visão dessa mesma capacidade.

Retomando a pergunta que fizemos, sobre o motivo que levaria Ana Paula Tavares a construir sua poética colocando em relação duas matrizes textuais em sua crônica, acreditamos que a autora busca promover uma reflexão crítica sobre a transferência, para o corpo feminino, da violência simbólica (BOURDIEU, 2002) que, historicamente, caracteriza a naturalização das diferenças entre os sexos e, em função disso, permite que o corpo feminino seja controlado, tornado capital social e político num mercado de trocas simbólicas alimentado pelo casamento e pela família, tanto na tradição ocidental quanto na angolana.

A violência simbólica, como apontado por Pierre Bourdieu (2002), compreende o poder de impor significações como se elas fossem legítimas, de forma a dissimular as relações de força que sustentam o próprio poder de impô-las. Ela serve, portanto, à manutenção de um poder que se mascara nas relações sociais. Nesse caso, o poder mascarado é o de definir a função social dos corpos masculino e feminino. Conforme nos explica o filósofo,

[o] corpo biológico socialmente modelado é um corpo politizado, ou se preferirmos, uma política incorporada. Os princípios fundamentais da visão androcêntrica do mundo são naturalizados sob a forma de posições elementares do corpo que são percebidas como expressões naturais de tendências naturais. (BOURDIEU, 2002, p. 156)

Para Bourdieu, o tratamento biológico dos corpos naturaliza as desigualdades entre os sexos e, ao fazê-lo, legitima a violência simbólica que associa, em várias culturas, reprodução, corpo feminino e capital social e político.

Conta a fábula que

[u]ma pessoa tinha uma galinha que punha ovos de ouro. Credo que ela tinha dentro do ventre um monte de ouro, matou-a e viu que ela era igual às outras galinhas. Na esperança de encontrar toda a riqueza de uma só vez, ficou privado até de um pequeno ganho. (ESOPO, 2013, p. 215)

Na fábula, a capacidade biológica de gerar ovos torna a galinha objeto capaz, também, de gerar lucro. Aquilo que interessa ao proprietário do animal são os ovos, ou seja, o produto da galinha, visto que sua função biológica se sobrepõe a seu próprio corpo. Nesse sentido, a história contada por Dona Eda contrapõe-se à fábula, colocando-se como uma espécie de contraponto a ela. À legitimação do caráter mercantil da reprodução, trazido pela visão biológica do corpo fêmea no texto de Esopo, a história de Dona Eda encena um sujeito feminino que, ao exibir-se como corpo capaz de reproduzir, exibe sua consciência sobre o processo de biologização e, conseqüentemente, de subalternização a que é exposto em função dessa capacidade.

Antes de prosseguir com nossas inferências sobre a perspectiva trazida pela história de Dona Eda, como também sobre toda a crônica de Ana Paula Tavares, convém retomarmos a discussão de Oyéronké Oyewùmí

sobre a noção de gênero para as sociedades africanas. A estudiosa é crítica ao fato de as categorias sociais “mulher” e “homem” se fundamentarem numa concepção biológica determinista e opositiva, a qual usa o corpo como fundamento da ordem social e, por isso, se tornou referencial nos discursos de gênero ocidentais, levando, inclusive, a uma leitura literal de expressões como “corpo social” e “corpo político”. Argumenta que essas categorias não existem na cultura Oyó-Iorubá antes do contato mantido com o Ocidente. Retomando, das pesquisas feministas da segunda onda, a noção de que o gênero é socialmente construído, desconfia da ligação direta entre sexo e gênero, associando-a ao fato de o corpo ser o alicerce sobre o qual a ordem social é fundada nas sociedades ocidentais. Segundo ela, a razão pela qual o corpo tem tanta presença nessas sociedades é que nela “o mundo é percebido principalmente pela visão” (OYEWÛMÍ, 2021, p. 28). Explica-nos que, na sociedade ioruba, as relações sociais derivam sua legitimidade dos fatos sociais e não da biologia. A fim de explicitar a concepção de mundo ioruba, a socióloga propõe o termo “cosmopercepção”/ *world-sense*” (OYEWÛMÍ, 2021, p. 29) para descrever sentidos ou combinações de sentidos que, sem privilegiar a visão, permitem aos povos ioruba e a outras culturas explicarem sua realidade fora do corpo.

A partir da noção de cosmopercepção, Oyewù mí explica-nos que “A palavra *obìnrin* não deriva etimologicamente de *okùnrin*, como ‘woman’ [‘mulher’] deriva de ‘man’ [‘homem’]. *Rin*, o sufixo comum de *obìnrin* e *okùnrin*, sugere uma humanidade comum, os prefixos *obì* e *okù* especificam a variedade da anatomia” (OYEWÛMÍ, 2021, p. 71, grifos da autora). Em função disso, a socióloga destaca a inexistência, nessa sociedade, da concepção de um tipo humano original que se opõe a um outro tipo humano. Ènìyàn seria uma palavra sem gênero para designar humanidade, que não distinguiria privilégio de sexo/gênero, como no caso da palavra inglesa *man*, que se refere a seres humanos privilegiando o sexo masculino em relação ao feminino: “Na concepção ioruba, *okùnrin* não é postulado como a norma, a essência da humanidade, contra a qual o *obìnrin* é o Outro” (OYEWÛMÍ, 2021, p. 71). Oyó-Iorubá, Oyewù mí informa-nos também que a reprodução é “a base da existência humana” e, dada sua importância, os termos *obìnrin* e *okùnrin* “não se referem a categorias de gênero que denotam privilégios de vantagens sociais”, mas “apenas indicam as diferenças fisiológicas entre as duas anatomias, uma vez que elas se relacionam com procriação e relação sexual (OYEWÛMÍ, 2021, p. 73). Oyewù mí completa que

Na lógica cultural ioruba, a biologia é limitada a questões como a gravidez, que dizem respeito diretamente à reprodução. O fato biológico essencial na sociedade ioruba é que *obìnrin* procria. Não conduz a uma essencialização de *obìnrin* porque elas permanecem ènìyàn (seres humanos), assim como *okùnrin* são humanos também, num sentido não generificado.

Assim, a distinção *obìnrin* e *okùnrin* é, na verdade, reprodutiva, e não de sexualidade ou gênero, com ênfase no fato de que as duas categorias desempenham papéis distintos no processo



reprodutivo. Essa distinção não se estende além de questões diretamente relacionadas à reprodução e não transborda para outros domínios, como a agricultura ou o palácio de *oba* (governante). (OYEWÛMÍ, 2021, p. 75-766, grifos da autora)

Em função dessa cosmopercepção, Oyewù mí informa-nos que o sistema social da cultura Oyó, anterior ao século XIX, se organizava a partir da senioridade, a qual classificava as pessoas e as posições que ocupariam nos agrupamentos sociais com base em suas idades cronológicas: “Assim, as categorias sociais — familiares e não familiares — não chamam a atenção para o corpo, como os nomes pessoais em inglês, pronomes de primeira pessoa e termos de parentesco (os termos em inglês são específicos de gênero/corpo)” (OYEWÛMÍ, 2021, p. 80). A senioridade seria relacional e situacional, garantindo que ninguém estivesse permanentemente em posição superior, já que sua classificação seria estabelecida pela entrada no clã, independentemente do gênero. Ao contrário do gênero, a senioridade seria compreensível como parte dos relacionamentos, por isso não seria fixada no corpo, nem dicotomizada. A entrada no clã, por sua vez, decorreria de nascimento ou casamento. Em função disso, o casamento seria uma relação estabelecida entre linhagens, o que ressalta sua natureza coletiva e o fato de resultar de “responsabilidade compartilhada envolvendo diferentes membros e habitantes da linhagem” (OYEWÛMÍ, 2021, p. 95). A natureza coletiva do casamento decorre do fato de que dele dependia a procriação. Sua estabilidade repousava sobre a produção da prole, a qual garantia não apenas a sobrevivência da união, mas também a das linhagens. Nele “o pagamento do dote pela família do noivo conferia acesso sexual e paternidade” (OYEWÛMÍ, 2021, p. 95), já para a noiva, “o direito de se tornar mãe superava todas as outras preocupações no casamento” (OYEWÛMÍ, 2021, p. 98).

As observações acima apontam o casamento, na sociedade tradicional Oyó-iorubá, como um contrato entre famílias e linhagens, definindo a participação dos sujeitos num acordo que visava à garantia de sobrevivência do grupo. No entanto, parece-nos que o modo como essa sociedade se organiza em relação ao casamento não se dissocia inteiramente da maneira como outras sociedades tradicionais africanas transformam a reprodução em capital social e político. O modo de projetar o casamento voltando-se para a função reprodutiva e autorizando o controle dos corpos, especialmente o feminino, aparece, com frequência, em representações estéticas que encenam os dissabores de jovens mulheres submetidas a uniões que, nem sempre, atendem a seus desejos, mas que se conformam aos interesses das comunidades às quais pertencem.

Na Guiné-Bissau, por exemplo, aparece nas escritas de Odete Semedo, no conto “Aconteceu em Gã-Biafada”, publicado na coletânea *Djênia* — histórias e passadas que ouvi contar (2000), e de Toni Tcheka, no poema “A prometida”, publicado na obra *Noites de insónia na terra adormecida* (1996); em Moçambique aparece nas escritas de Suleiman Cassamo, no conto “Ngilina, tu vai morrer”, publicado na coletânea *O regresso do morto*



(1989), e de Paulina Chiziane, com destaque para a clássica obra *Niketche*, uma história de poligamia (2004), mas não apenas nela. Exemplo também desse modo de projetar o casamento aparece na produção estética de Ana Paula Tavares, que, a partir da literatura angolana, problematiza a situação da mulher no encontro entre as tradições orais angolana e ocidental, como estamos vendo pela leitura proposta para a crônica “A menina dos ovos de ouro”, mas não apenas neste texto.

Em relação à crônica, a transformação do ato de reproduzir em capital social parece ser o elemento comum que liga a tradição ocidental representada pela fábula de Esopo e a tradição angolana entrevista na história de Dona Eda. Se a fábula de Esopo a retoma em perspectiva biologizante, para legitimá-la, a história de Dona Eda a evoca para desvelar o impacto da biologização sobre o corpo feminino e reivindicar a possibilidade de negar o silenciamento da mulher. No entanto, esse desvelamento se dá pelo fato de a enunciativa assumir criticamente, em seu próprio discurso, o caráter mercantil atribuído à reprodução, proposto pela Fábula de Esopo, desconstruindo-o.

Nesse sentido, aproximar as duas formas de textualidade advindas das duas tradições, mas mostrando o ponto em que seus discursos convergem, como também as distintas direções que tomam, leva Ana Paula Tavares a assumir a postura da intelectual que, no sentido proposto por Gayatri Chakravorty Spivak (2014), cria possibilidades para que as vozes das mulheres sejam ouvidas.

É com esse olhar crítico para duas tradições distintas, atenta às formas como elas se aproximam e se distanciam, mas acima de tudo se tocam, que Ana Paula Tavares cria sua crônica. Sua escrita reflete os deslocamentos do sujeito feminino angolano entre duas tradições que têm, em comum, a violência simbólica. E a crônica, por sua vez, articula-se como tradução crítica dos encontros e desencontros entre essas tradições, colocando em perspectiva as formas pelas quais, em ambas, o corpo feminino é dessubjetivado.

Em função disso, na crônica, encontramos uma enunciativa que se constrói como um sujeito feminino que tenta resistir à experiência do rito de passagem *Éfiko* pela qual passa na comunidade à que pertence.

O rito *Éfiko* marca a transição das meninas da adolescência para a idade adulta no grupo étnico *Nhãneka-Humbi*, na província da *Huíla*, Angola (GASPAR, 2021). Na cultura *Nhãneka* a passagem pelo ritual é importante por diversos motivos: associa-se à construção da identidade feminina e do reconhecimento social e cultural das meninas, permite-lhes ocupar lugar de prestígio em suas comunidades, educa-as para as relações entre homens e mulheres ao longo do processo de socialização e, também, para a construção dos valores, dos conhecimentos e da visão de mundo com as quais vão se inserir na comunidade como adultas. Informa-nos Serafim Lucas Gaspar que o *Éfiko* significa “maturidade” e se realiza como

parte de um processo de ensino e aprendizagem, designado por ritual de iniciação feminina, ao qual as jovens em idade compreendida dos 12 aos 18 anos de idade devem ser submetidas, a fim de “se tornarem mulheres”, preparadas para o matrimônio ou a vida conjugal. (GASPAR, 2021, p. 12, grifos do autor)

Como elemento regulador da vida social, o *Éfiko* envolve a participação da comunidade, que legitima as ações necessárias para garantir sua realização, o que inclui o impedimento de que as jovens fujam do ritual. Conforme vemos na crônica, o envolvimento da comunidade inclui a organização da festa e a doação de oferendas, já que esse rito funciona como um anúncio sobre a condição adulta das jovens e sobre a possibilidade de elas assumirem as funções sexuais que lhes facultarão participar da sociedade, garantindo a continuidade do grupo, o que implica se casarem e constituírem família.

A origem Nhãneka da personagem é evidenciada nos elementos presentes nesse rito: as tábuas *eylekessa* que a mãe lhe retira das costas, o toucado de missangas trazido pela velha sábia, o colar de pevides que adorna o pescoço, a gordura de boi que lhe escorre pelo peito, e a presença dos bois, símbolo cultural de riqueza e prestígio e, por isso, “legado principal no sistema de partilha de herança” (GASPAR, 2021, p. 15) não apenas da cultura Nhãneka, mas de muitas culturas africanas.

No entanto, acreditamos que o símbolo do ritual que mais se destaca na crônica é o cercado. Tradicionalmente, ele delimita o espaço destinado à jovem que passa pelo *Éfiko*, constituindo-se, nessa perspectiva, como sagrado. Na crônica, é nele que a mãe da enunciativa, retirando-lhe das costas as tábuas *eylekessa* e arrumando-as junto das painéis da tradição, prenuncia-lhe: “Agora tens por dentro ovos de sangue prontos para cair, um em cada tempo, de vinte e oito em vinte e oito dias” (TAVARES, 2014, p. 72).

Porém, a crônica ressignifica essa função do cercado, apresentando-o, pela voz da enunciativa, como lugar de opressão do qual ela não pode escapar, mesmo tentando — “preparei-me para fugir, saltar o cercado” (TAVARES, 2014, p. 72) —, já que nele é tecido, para seu corpo, um destino que ela vislumbra com estranhamento: “Ao longe, fora do cercado, recortava-se o perfil de pedra de um estrangeiro, trazendo pela mão dois bois azuis, um grande e um pequeno” (TAVARES, 2014, p. 72).

Reagindo a esse estranhamento, a enunciativa expressa a profunda dor que a faz desejar parar o tempo:

O que eu queria era parar no centro da vida e plantar-me árvore, para os ovos não caírem (...) Vou andar tão devagar que nenhum dos ovos chegará a partir-se. Vou andar como a minha sombra para um dentro de mim, para um dentro do tempo, outra vez menina com a minha cabacinha de leite. (TAVARES, 2014, p. 72)

Podemos supor que se tornar árvore talvez permitisse à enunciativa uma condição de existência em que a impossibilidade de assumir sua subjetividade fora dos padrões definidos pela comunidade não lhe trouxesse dor, já que ela mesma nos diz: “Não quero sofrer” (TAVARES, 2014, p. 71).

No entanto, ela sabe que a dor é inevitável. Sabe também que atravessará a festa aos gritos, tal qual a vaca Estrelinha atravessara o parto, ou seja, como consequência de sua própria condição de mulher/fêmea. E sabe, ainda, que sofrerá sozinha, já que a festa, respondendo a um interesse, que é de toda a comunidade, legitima a violência simbólica por meio da qual ela é entronizada no corpo social: “Ninguém pareceu dar conta da tristeza que me vestia por cima do corpo de tacula e do penteado de festa” (TAVARES, 2014, p. 73).

O sofrimento da enunciadora ganha densidade no ato de selar a nova condição social de seu corpo feminino, realizado pela mãe das mães e, especialmente, pelo canto da tia quando, ao lado do pai, autoriza a entrada do rapaz do boi no cercado, conforme ela mesma nos informa: “A mãe da mãe gritou: ‘Oh, rapariga, na palhoça sentada, vem para que possamos contemplar-te!’ A tia do lado do pai disse, como quem canta: ‘Declaro-te núbil! O rapaz do boi entrou no cercado” (TAVARES, 2014, p. 73).

E aqui encontramos um momento especial da crônica em que se revela o efeito de sua construção como ato de colocar em relação duas tradições culturais que têm, em comum, a violência de gênero que subalterniza o corpo feminino. O desconforto experimentado pela enunciadora em decorrência da declaração de sua condição “núbil” gera nela uma reação física: “Por entre as minhas pernas um rio de sangue desceu e ensopou o chão e as tartarugas” (TAVARES, 2014, p. 73). O sangue menstrual molha o chão, alimentando a prática cultural local que o associa à fertilidade, à abundância e à uberdade. Mas molha, também, as tartarugas, acusando a extensão dessa associação ao mundo, já que a tartaruga representa, entre as culturas de maneira geral, o próprio universo (GHEERBRANT; CHEVALIER, 1988, p. 868-871).

Na voz da enunciadora reencontramos, assim, aquele diálogo crítico entre duas tradições, construído por Ana Paula Tavares por meio de sua transcrição em uma poética da relação. Dizer que o sangue menstrual molha o chão e as tartarugas implica afirmar que a violência simbólica que subalterniza o corpo feminino é legitimada não apenas no espaço comunitário Nhãneka, mas também no mundo. Ao redefinir a extensão da violência simbólica que sofre para todo o universo, a voz da enunciadora ecoa a de Dona Eda em sua resposta à fábula de Esopo, erigindo-se como possibilidade de negar o silenciamento imposto ao corpo feminino, pela expressão de sua consciência de que ele resulta de um ato de violência de gênero legitimado em todas as comunidades.

Unindo sua comunidade e o mundo, a voz da enunciadora materializa, na escrita de Ana Paula Tavares, aquela aproximação entre o factual e o subjetivo, a realidade e a ficção, definida por Antônio Cândido como característica da crônica. Por meio dela a escritora entra fundo no significado da violência simbólica que compõe o dia a dia das mulheres, verticalizando a crítica social e, ao mesmo tempo, humanizando, graças à profundidade que atribui à revisão crítica que opera nas tradições angolana e ocidental, e que disponibiliza ao leitor em sua poética.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CÂNDIDO, Antônio. A vida ao rés-do-chão. In: *Para gostar de ler: crônicas*. Volume 5. São Paulo: Ática, 2003, p. 89-99.

CASSAMO, Suleiman. Ngilina, tu vai morrer. In: *O regresso do morto*. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, 1989.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1988.

CHIZIANE, Paulina. *Niketche*, uma história de poligamia. São Paulo: Companhia da Letras, 2004.

ESOPO. *Fábulas Completas*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

GASPAR, Serafim Lucas. Êfiko: tornar-se “mulher” entre o povo Nhãneka-Humbi da Huíla — Angola. 25 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Humanidades) – Instituto de Humanidades e Letras dos Malês. Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira. São Francisco do Conde, 2021. *Repositório da UNILAB*. Disponível em : [https://repositorio.unilab.edu.br/jspui/bitstream/123456789/2388/1/2021\\_arti\\_serafimgaspar.pdf](https://repositorio.unilab.edu.br/jspui/bitstream/123456789/2388/1/2021_arti_serafimgaspar.pdf). Acesso em janeiro de 2023.

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

MARQUES, Reinaldo; VILELA, Lúcia Helena. (Org.) *Valores: arte, mercado, política*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

MATA, Inocência. O pós-colonial nas literaturas africanas de língua portuguesa. In: X Congresso Internacional da ALADAA (Associação Latino-Americana de Estudos de Ásia e África), 10, 2000, Universidade Cândido Mendes, Rio de Janeiro. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/mod/resource/view.php?id=2156530&forceview=1>. Acesso em janeiro de 2023.

\_\_\_\_\_. A condição pós-colonial das literaturas africanas de língua portuguesa: algumas diferenças e convergências e muitos lugares-comuns. In: LEÃO, Ângela Vaz (Org.). *Contatos e ressonâncias – Literaturas Africanas de língua portuguesa*. Belo Horizonte: PUCMinas, 2003.

\_\_\_\_\_. Estudos pós-coloniais: desconstruindo genealogias eurocêntricas. *Civitas: Revista de Ciências Sociais*, 14(1), p. 27-42, 2014. Disponível em <https://doi.org/10.15448/1984-7289.2014.1.16185>. Acesso em janeiro de 2023.

OYÈWÛMI, Oyèrónké. *A invenção das mulheres*: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

SEMEDO, Odete. Aconteceu em Gã-Biafada. In: *Djênia – histórias e passadas que ouvi contar II*. Bissau: Instituto de Estudos e Pesquisas, 2000.

SOUZA, Larissa da Silva Lisboa. O corpo feminino sitiado: uma análise da crônica “A menina dos ovos de ouro”, de Ana Paula Tavares. *Todas as musas*. N. 2, ano 8, jan-jul, 2017, p. 25-36. Disponível em: [https://www.todasasmusas.com.br/16Larissa\\_Silva.pdf](https://www.todasasmusas.com.br/16Larissa_Silva.pdf). Acesso em janeiro de 2023.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* 2ª reimpressão. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.

TAVARES, Ana Paula. *A cabeça de Salomé*. Lisboa: Editorial Caminho, 2004.

TCHECA, Tony. A prometida. In: *Noites de insônia na terra adormecida*. Bissau: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa, 1996.

*Recebido para avaliação em 27/05/2023*

*Aprovado para publicação em 27/06/2023*

## NOTAS

1 Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – PUC Minas. Pesquisadora CNPq-Nível 2. Este trabalho é parte das reflexões desenvolvidas no âmbito das atividades do Grupo de Pesquisas “África e Brasil: repertórios literários e culturais”, no Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas, e do Projeto de Pesquisa “Entre textos e contextos: a escrita literária de Ana Paula Tavares”, com o auxílio do CNPq.

# TERRA, CORPO E VOZ COMO TERRITÓRIOS DE R-EXISTÊNCIA[S]: UMA LEITURA DE *SANGUE NEGRO*, DE NOÉMIA DE SOUSA, E DO PROJETO DE MOÇAMBICANIDADE

## EARTH, BODY AND VOICE AS TERRITORIES OF R-EXISTENCE[S]: A READING OF *SANGUE NEGRO*, BY NOÉMIA DE SOUSA, AND THE MOZAMBIKANITY PROJECT

*Joranaide Alves Ramos*<sup>1</sup>

*Sávio Roberto Fonseca de Freitas*<sup>2</sup>

---

### RESUMO

A literatura produzida em Moçambique, muitas vezes, volta-se para a reasunção das raízes e memórias individuais e coletivas anteriores ao processo de colonização, bem como, para a crítica a este processo. Pensando sobre isso, o objetivo deste artigo é analisar como terra, voz e corpo são territórios de r-existência[s] para povos subalternizados, como o africano, a partir da leitura de três poemas de *Sangue Negro* (2016), de Noémia de Sousa, bem como a colaboração desta poesia para com o projeto de moçambicanidade. Para tanto, realizamos um estudo exploratório, bibliográfico e qualitativo, baseado em Haesbaert (2021), Secco (2016), Kilomba (2019), Ribeiro (2017), Noa (2016), Mendonça (2016), entre outros. A partir da análise das categorias elencadas, percebe-se que a poesia de Noémia de Sousa é uma ferramenta importante para construção e potencialização do referido projeto. Sua poesia é diretamente engajada e, através de um tom épico, coletivo e combativo, convoca seu povo para lutar por liberdade, criando imagens poéticas que revelam memórias e ancestralidades africanas.

PALAVRAS-CHAVE: Noémia de Sousa. Projeto de moçambicanidade. *Sangue Negro*. Territórios.



## ABSTRACT

The literature produced in Mozambique often focuses on resuming roots and individual and collective memories prior to the colonization process, as well as criticizing this process. Thinking about this, the aim of this article is to analyze how land, voice and body are territories of re-existence[s] for subordinated peoples, such as the African, based on the reading of three poems from *Sangue Negro* (2016), by Noémia de Sousa, as well as the collaboration of this poetry to the Mozambicanity project. To this end, we carried out an exploratory, bibliographic and qualitative study, based on Haesbaert (2021), Secco (2016), Kilomba (2019), Ribeiro (2017), Noa (2016), Mendonça (2016), among others. From the analysis of the listed categories, it is clear that the poetry of Noémia de Sousa is an important tool for the building and enhancing the aforementioned project. Her poetry is directly engaged and, through an epic, collective and combative tone, summons her people to fight for freedom, creating poetic images that reveal African memories and ancestry.

KEYWORDS: Noémia de Sousa. Mozambicanity Project. *Sangue Negro*. Territories.

## INTRODUÇÃO

A literatura moçambicana é um lugar de resistência contra as práticas colonizadoras e neocolônias porque, entrelaçada aos seus contextos histórico, político e social, inscreve sua luta anticolonial, ora diretamente, ora por meio de temas que podem parecer desinteressados, como os sonhos, a ancestralidade e as memórias africanas, mas que, por sua vez, contribuem para a defesa da cultura nacional.

Nesse ambiente, idealiza-se e mantém-se o projeto de moçambicanidade, uma atitude política, histórica e cultural de resistência aos colonialismos que atravessaram e atravessam Moçambique. A literatura é uma peça fundamental para esse projeto de resgate identitário e cultural do País, representando a sua história por sua própria ótica que tenta reaver seus bens simbólicos tomados pelo colonizador.

Selecionamos, pois, para este estudo *Sangue Negro* (2016), de Noémia de Sousa<sup>3</sup> (1926-2002), uma voz poética feminina e também coletiva, épica, engajada com a história de seu povo e de sua terra. *Sangue Negro* é composto por 46 poemas divididos em seis seções, escritos entre 1948 e 1951 e que circularam, primeiramente, em jornais da época e reunidos somente em 2001, em publicação realizada pela Associação de escritores Moçambicanos — AEMO.

Da coletânea publicada pela Editora Kapulana, no Brasil, recortamos três poemas — “Negra”, “Moças das docas” e “Nossa voz” que permitem pensar sobre a poesia combativa feita por uma mulher que fala em nome

de uma comunidade, convocando-a a lutar pela retomada de sua terra, de seus corpos e de sua voz, aqui entendidos como territórios de r-existência[s], colaborando política e poeticamente com o projeto de moçambicanidade.

Visando oferecer uma atualização teórico-conceitual dos temas tratados por Noémia de Sousa, desenvolvemos um estudo exploratório, bibliográfico e qualitativo, através das contribuições teóricas e críticas de diferentes especialistas, tais como Sávio Roberto Fonseca de Freitas, em “Deusa D’África: uma voz feminista afro-moçambicana” (2020); Rogério Haesbaert, em *Território e descolonialidade: sobre o giro (multi)territorial/de(s)colonial na “América Latina”* (2021); Grada Kilomba, em *Memórias da plantação: Episódios do racismo cotidiano* (2019); Carmen Lúcia Tindó Secco, em “Noémia de Sousa, grande dama da poesia moçambicana” (2016); Djamilá Ribeiro, em *O que é lugar de fala?* (2017), entre outros.

## **TERRITÓRIO, CORPO E VOZ COMO POSSIBILIDADES DE R-EXISTÊNCIA[S]**

Moçambique, país localizado ao sul do continente africano, conquistou muito tardiamente a sua independência política; somente em 1975, aquele país se libertou do jugo português, mas foi, em seguida, violentado pela Guerra Civil (1977-1992). Semelhante ao que ocorreu no Brasil durante o processo de independência, Moçambique teve/tem a colaboração das artes para arquitetar ou forjar a identidade cultural do seu povo, tão exotizado pelo mundo ocidental. Sobre isso, Secco (2010, p. 3) afirma que a literatura produzida naquela nação foi concebida como uma espécie de “consciência revoltada” focada para a [re]tomada de suas raízes e memórias anteriores à colonização, bem como a crítica a este processo.

Fruto desse contexto, não raro, a literatura poetizou e narrou sobre colonialismo, racismo, opressões, tristezas e ancestralidades, proclamando sua nacionalidade ou moçambicanidade, homogeneizando, muitas vezes, a cultura africana e reconhecendo, segundo Pinheiro (2018, p. 2), apenas a noção de comunidade, a fim de garantir a unicidade nas lutas políticas, estimulando companheirismo e gosto pela causa revolucionária (SECCO, 2010).

Embora, alguns artistas não tenham se comprometido diretamente com questões sociais e políticas, tendo se dedicado, aparentemente, a um projeto estético mais intimista e universal, é possível dizer que a literatura moçambicana está diretamente ligada ao seu contexto histórico-político e, por isso, independentemente da temática ficcionalizada, esforça-se para expurgar/entender as dores e o luto que atravessam o povo moçambicano que continua resistindo às imposições neocoloniais.

Assim sendo, o projeto de moçambicanidade é uma reação política e histórica de resistência aos colonialismos que Moçambique sofreu e ainda amarga com os seus efeitos. As artes e, em especial, a literatura têm resgatado

a identidade e a cultura do País, representando a sua história por sua própria ótica. Destaca-se, pois, a literatura de autoria feminina que acaba revelando, também, a luta de mulheres por espaços públicos e políticos.

A reinscrição poética e crítica da literatura feita por mulheres é um importante fundamento para o projeto de moçambicanidade, “um modo de ver o mundo a partir de um feminismo afro-moçambicano que se agrega ao *continuum* exercício da moçambicanidade, um projeto político de reconhecimento identitário” (FREITAS, 2020, p. 45), herança histórica e anticolonial da resistência, da luta por libertação e necessidade de criação de um sujeito coletivo (como fizeram outras nações submetidas à colonização), traçada, inclusive pela FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique), embora grande parte do projeto não tenha se realizado (NGOENHA, 1998) e tenha sido fortemente combatido, exigindo articulação entre os grupos populares e intelectuais.

Noémia de Sousa foi uma voz primordial para a luta contra a exploração, criando uma literatura com um caráter político e reivindicativo e, segundo Ngoenha (2000), preocupada em recompor a história das pessoas africanas, profética da ideia de nação (NOA, 2016). Consciente de sua dimensão poética, Noémia de Sousa contribui na convocação para a luta a favor da libertação do povo, da ancestralidade africana e contra o racismo, a escravidão e demais violências decorrentes desse processo, através de uma poesia que luta por liberdade dos oprimidos, a favor do nacionalismo e da libertação de Moçambique, entre os anos de 1940-1975, no contexto do colonialismo português (SECCO, 2016).

A voz dos poemas de Noémia de Sousa configura uma consciência de uma subjetividade dilacerada, indignada, nostálgica, raciocinante, combativa, conduzida pela memória. É uma expressão singular de negritude, mas não é uma exaltação de um narcisismo gratuito de ser negro, mas da projeção de ser negro como objeto de sujeição econômica, política ou racial, por meio de uma consciência plural, sentido coletivo e partilhado (NOA, 2016).

Trata-se de uma voz feminina que historiciza a emergência dos nacionalismos africanos e de África, por sua vez, desdobrada em vários símbolos — Mãe, Energia, Redenção —, por meio de uma continuada representação do dia-a-dia periférico: a prostituta, o estivador, o mineiro, transfigurados em um eu coletivo (MENDONÇA, 2016).

Essas características são facilmente percebidas em *Sangue Negro* (2016). A edição brasileira está dividida em seis seções, tal qual a edição moçambicana, a saber: “Nossa voz”, “Biografia”, “Munhuana 1951”, “Livro de João”, “Sangue Negro” e “Dispersos”. Contestando o silêncio compulsório pelo exílio que lhe foi imposto e consoante ao que já foi exposto, confirmamos que a voz encontrada neste livro contribui com as pautas feministas e, consequentemente, como o projeto de moçambicanidade, reclamando por justiça em nome das suas irmãs e dos seus irmãos africanos, contra a escravidão e a favor da preservação das memórias e ancestralidades africanas.

É importante reconhecer o lugar de fala de Nóemia de Sousa, “a mãe dos poetas moçambicanos” (SECCO, 2016), a primeira mulher em um contexto colonial a poetizar sobre a multiculturalidade de seu povo, sobre africanidade, a pensar a terra, a voz e os corpos de sua gente como territórios que foram subjugados, transgredindo politicamente os discursos hegemônicos, autorrepresentando-se e representando seus pares, como vemos em “Negra”:

Gentes estranhas com seus olhos cheios doutros mundos  
quiseram cantar teus encantos  
para elas só de mistérios profundos  
de delírios e feitiçarias...  
Teus encantos profundos de África.

Mas não puderam.  
Em seus formais e rendilhados cantos,  
ausentes de emoção e sinceridade,  
quedas-te longínqua, inatingível,  
virgem de contactos mais fundos.  
E te mascararam de esfinge de ébano, amante sensual,  
jarra etrusca, exotismo tropical,  
demência, atracção, crueldade,  
animalidade, magia...  
e não sabemos quantas outras palavras vistosas e vazias.

Em seus formais cantos rendilhados  
foste tudo, negra...  
menos tu.

E ainda bem.  
Ainda bem que nos deixaram a nós,  
do mesmo sangue, mesmos nervos, carne, alma,  
sofrimento,  
a glória única e sentida de te cantar  
com emoção verdadeira e radical,  
a glória comovida de te cantar, toda amassada,  
moldada, vazada nesta sílaba imensa e luminosa: MÃE  
(SOUSA, 2016, p. 65-66)

Vemos uma voz poética se referindo a sua mãe Negra, a Mãe-África, personificando-a como uma mulher, criticando os olhares exógenos e excêntricos dispensados sobre o Continente que muitas vezes recusam o autoconhecimento do povo africano, mascarando-o, criando-lhe identidades múltiplas, sensualizando-o, animalizando-o, fazendo de África um continente narrado pelo outro, pela ótica colonial.

Consoante a Freitas (2010), entendemos, a partir desse poema, que a base do texto de Noémia de Sousa está centrada na eterna dicotomia “nós/outros” — “nós”, o povo africano; os “outros”, as gentes estranhas, os que chegaram em África, os colonizadores. Por isso, inscreve-se a denúncia

da incompreensão por parte do colonizador que tem uma visão deturpada do Continente, enquanto elogia a sua raça em outros poemas, cabendo aos compatriotas a tarefa de cantar autenticamente a sua terra.

Singelamente, o sujeito poético delinea sua terra como um corpo materno, como um lugar de proteção, de abrigo, matriz da vida e, reivindicando o direito do seu povo de falar sobre si, antecipa as discussões sobre a colonialidade do poder formulada e largamente difundida por Aníbal Quijano, na década de 1990, enfatizando, poeticamente, a necessidade de uma descolonização política, econômica e mental do povo africano.

Sobre o contexto colonial, Quijano (2010) aponta para o controle europeu e consequente a divisão eurocêntrica dos territórios e de sua produção, naturalizando a exploração humana, a extração de bens e a violação de direitos que hierarquizam e disciplinam raças/etnias, territórios, subjetividades e lugares de fala, confinando grupos subalternos, como ocorreu entre Portugal — o povo civilizado e, por isso, colonizador — e Moçambique — os selvagens e, por isso, colonizados. É contra esta condição que “Negra” se impõe.

Para vários povos, especialmente para aqueles colonizados, o conceito de território é uma herança do modelo capitalista, moderno, colonial, extrativista e, portanto, de devastação, que coloca em risco suas vidas e seus espaços privados e públicos, simbólicos e concretos e, por isso, precisam ser [re]pensados, [re]significados como garantia da manutenção da vida e da cultura local.

A partir disso, entendemos que o poema inscreve aquilo que Haesbaert (2021) chamou de característica fundante da colonialidade do poder: o espólio escravista e patriarcal e seus efeitos, tais como as violências de classe, de raça, de gênero, de língua e de religião, ao tempo que dá voz aos invisibilizados e subalternizados e suas formas de saber, a partir da inscrição de um território-corpo, o de África. Seguindo o raciocínio de Haesbaert (2021), examinamos o território, nessa ótica, como territórios de r-existência, comunitário, de unidade masculino-feminina, superando, consoante a Cusi-canqui (2018), a concepção hegemônica de território como espaço-fechado.

Essa corporificação feminina do território de África nos faz refletir também sobre o corpo feminino como um território, o primeiro, ainda hoje entendido como propriedade de terceiros — especialmente, quando se trata de corpos negros —, seja do Estado ou de suas ferramentas de controle, como a Igreja e o homem e, em alguns casos, até de outras mulheres. Se o corpo feminino precisa ser contido significa dizer que ele é um lugar, um território político, de poder e de resistência, que não deve ser negado. Essa concepção de corpo-território, epistemologia latino-americana e caribenha feita por e desde mulheres de povos originários (CRUZ HERNANDEZ, 2017 *apud* Haesbaert, 2021) é possível ver através do poema “Moças das Docas”:

Somos fugitivas de todos os bairros de zinco e caniço.  
Fugitivas das Munhuanas e dos Xipamanines,  
viemos do outro lado da cidade  
com nossos olhos espantados,  
nossas almas trancadas,  
nossos corpos submissos escancarados.  
De mãos ávidas e vazias,  
de ancas bamboleantes lâmpadas vermelhas se acedendo,  
de corações amarrados de repulsa,  
descemos atraídas pelas luzes da cidade,  
acenando convites aliciantes  
como sinais luminosos na noite,

Vemos...  
Fugitivas dos telhados de zinco pingando cacimba,  
do sem sabor do caril de amendoim quotidiano,  
do doer de espádua todo o dia vergadas  
sobre sedas que outras exibirão,  
dos vestidos desbotados de chita,  
da certeza terrível do dia de amanhã  
retrato fiel do que passou,  
sem uma pincelada verde forte  
falando de esperança,

Vemos...  
E para além de tudo,  
por sobre Índico de desespero e revoltas,  
fatalismos e repulsas,  
trouxemos esperança.  
Esperança de que a xituculumucumba já não virá  
em noites infundáveis de pesadelo,  
sugar com seus lábios de velha  
nossos estômagos esfarrapados de fome,  
E viemos.  
Oh sim, viemos!  
Sob o chicote da esperança,  
nossos corpos capulanas quentes  
embrulharam com carinho marítimos nómadas de outros  
portos,

saciaram generosamente fomes e sedes violentas...  
Nossos corpos pão e água para toda a gente.

Vemos...  
Ai mas nossa esperança  
venda sobre nossos olhos ignorantes,  
partiu desfeita no olhar enfeitiçado de mar  
dos homens loiros e tatuados de portos distantes,  
partiu no desprezo e asco salivado  
das mulheres de aro de oiro no dedo,  
partiu na crueldade fria e tilintante das moedas de cobre  
substituindo as de prata,  
partiu na indiferença sombria de caderneta...



E regressaremos,  
Sombrias, corpos floridos de feridas incuráveis,  
rangendo dentes apodrecidos de tabaco e álcool,  
voltaremos aos telhados de zinco pingando cacimba,  
ao sem sabor do caril de amendoim  
e ao doer do corpo todo, mais cruel, mais insuportável...

Mas não é a piedade que pedimos, vida!  
Não queremos piedade  
daqueles que nos roubaram e nos mataram  
valendo-se de nossas almas ignorantes e de nossos corpos  
macios!  
Piedade não trará de volta nossas ilusões  
de felicidade e segurança,  
não nos dará filhos e o luar que ambicionávamos.  
Piedade não é para nós.

Agora, vida, só queremos que nos dês esperança  
para aguardar o dia luminoso que se avizinha  
quando mãos molhadas de ternura vierem  
erguer nossos corpos doridos submersos no pântano,  
quando nossas cabeças se puderem levantar novamente  
com dignidade  
e formos mulheres novamente.  
(SOUSA, 2016, p. 79-82)

O poema, situado na terceira seção do livro que, por sua vez, inscreve espaços e situações subalternizados pela máquina colonial, está geograficamente situado em Maputo, Moçambique. Isso fica claro, por exemplo, pelos bairros apresentados no segundo verso; pelas capulanas, indumentária muito comum naquele país; pelo caril de amendoim, prato tipicamente regional. Há, por meio de uma voz coletiva, a inscrição de um movimento circular de mulheres, o que não denota mobilidade e liberdade.

Essas mulheres, de “corpos [negros] submissos escancarados / de mãos ávidas e vazias”, fogem de sua terra, “atraídas pelas luzes da cidade”. Sua chegada é representada a partir da segunda estrofe e pela repetição do verbo “viemos” que abre, também, a terceira e a quarta estrofes. Fugitivas de um trabalho interminável, da falta de esperança; desesperadas, revoltadas, levam consigo “o chicote da esperança” de que “a xituculumucumba (bicho papão) já não virá”, de que não exista fome. Sua fé e confiança caem por terra quando precisaram transformar seus “corpos [em] pão e água para toda a gente”, para saciar “fomes e sedes violentas”.

Outra vez, agora sem desespero e sem esperança, aquelas mulheres precisaram fugir e, no movimento inverso, regressaram a sua terra e “ao doer do corpo todo, mais cruel, mais insuportável; numa metáfora delicada, mas penosa e desumana, o verso 52 — “corpos floridos de feridas incuráveis” inscreve as violências que atravessaram aqueles corpos-territórios.

As duas estrofes finais revelam um apelo à “vida”. Aquelas mulheres não querem piedade porque isso não reconstituirá suas almas, seus corpos, suas ilusões. Elas querem, ter esperança para acreditar na possibilidade de serem “novamente mulheres”.

O poema constituído por versos livres e brancos é claro. Talvez, nem precisasse de transcrição dessa narrativa tão violenta e diária. No entanto, essa reprodução é necessária para ligarmos as pontas dos poemas e percebermos que aquelas moças das docas fugiram, regressaram e não conseguiram sair do círculo que lhes foi imposto. Seus corpos-territórios estavam marcados pelas mais diversas violências, confirmando que “o corpo só se torna força útil se é, ao mesmo tempo, corpo produtivo e corpo submisso” (FOUCAULT, 1984, p. 28), como requerem os modelos impostos pelas sociedades patriarcais.

Até aqui, vimos a denúncia de como o corpo do território e como o território do corpo são objetificados, sujeitados e manipulados conforme a utilização econômica que lhes é conferida. Estes territórios, a terra e o corpo, principalmente os corpos das mulheres e de outros grupos divergentes das imposições sociais, são modelados pelas relações de poder que impõe o/os grupo/s a que pertencem e, por conseguinte, a sua valorização positiva ou negativa.

As docas não foram lugares seguros para aquelas moças. Seus corpos também não. Eles foram (e muitos ainda o são) vistos como um sinal de permissão para a invasão, um território público e livre para exploração, como uma extensão das terras que são colonizadas. Contrapondo-se, pois, às violências, às colonialidades e às regulações, a voz coletiva deste poema inscreve a necessidade da reconstituição da dignidade daquelas mulheres, sistematicamente marcadas pelo patriarcado, pelo racismo, pelo sexismo. A poesia de Noémia de Sousa autoafirma-se como uma luta contra as expropriações sofridas pelo povo africano, por isso, [re]cria esses territórios de existência coletiva, dando voz a uma nação, como em “Nossa voz”:

Nossa voz ergueu-se consciente e bárbara  
sobre o branco egoísmo dos homens  
sobre a indiferença assassina de todos.  
Nossa voz molhada das cacimbadas do sertão  
nossa voz ardente como o sol das malangas  
nossa voz atabaque chamando  
nossa voz lança de Maguiguana  
nossa voz, irmão,  
nossa voz trespassou a atmosfera conformista da cidade  
e revolucionou-a  
arrastou-a como um ciclone de conhecimento.

E acordou remorsos de olhos amarelos de hiena  
e fez escorrer suores frios de condenados  
e acendeu luzes de esperança em almas sombrias de desesperados...

Nossa voz, irmão!  
nossa voz atabaque chamando.  
Nossa voz lua cheia em noite escura de desesperança  
nossa voz farol em mar de tempestade  
nossa voz limando grades, grades seculares  
nossa voz. irmão! nossa voz milhares,  
nossa voz milhões de vozes clamando!

Nossa voz gemendo, sacudindo sacas imundas,  
nossa voz gorda de miséria,  
nossa voz arrastando grilhetas  
nossa voz nostálgica de ímpis  
nossa voz África  
nossa voz cansada da masturbação dos batuques de guerra  
nossa voz negra gritando, gritando, gritando!  
Nossa voz que descobriu até ao fundo,  
lá onde coaxam as rãs,  
a amargura imensa, inexprimível, enorme como o mundo,  
da simples palavra ESCRAVIDÃO:

Nossa voz gritando sem cessar,  
nossa voz apontando caminhos  
nossa voz shipalapala  
nossa voz atabaque chamando  
nossa voz, irmão!  
nossa voz milhões de vozes clamando, clamando, clamando!  
(SOUSA, 2016, p. 26-27)

Este é o primeiro poema do livro, inserido na seção homônima e dedicado ao poeta José Craveirinha, a quem o sujeito poético chama de “irmão”, convidando-o, bem como ao povo moçambicano, a reagirem contra a escravidão — “nossa voz milhões de vozes clamando, clamando, clamando!”. Esta convocação é feita por uma voz que se assume comunitária, é consciente, é revolucionária e, por isso, arrasta uma cidade “como um ciclone de conhecimento”, ou seja, este povo está lúcido sobre sua condição e deseja mudá-la.

Na primeira estrofe, há uma ambientação geográfica. Outra vez, sabe-se que o poema está situado em Maputo — pelas “malangas”, bairro suburbano da antiga cidade de Lourenço Marques; pela presença de “Manguiguana”, líder guerreiro, um dos generais mais destacados do exército de Ngungunhana, combatente das tropas portuguesas no final do século XIX<sup>4</sup>. Na mesma estância, a cor branca faz referência ao egoísmo dos homens, referindo-se ao branco colonizador.

A sua “voz África”, ardente, atabaque, lança, ilumina “noite escura de desesperança”, é “farol em mar de tempestade”, derruba grades, aponta caminhos. Essa caracterização com elementos africanos da voz coletiva é muito simbólica porque, além de inscrever tradições culturais locais, metaforiza uma voz que é um protesto, uma arma coletiva contra o sistema em vigor. “Nossa voz” é um convite de(s)colonial para uma luta, feito por uma

mulher que assume uma voz coletiva e, com isso, dá voz aos subalternos, aos invisibilizados e as suas formas de saber. Por isso, entendemos que a voz é também um território de r-existência, muitas vezes, amordaçado pelas estruturas de poder.

Kilomba (2019, p. 28) trata a escrita como um ato político, um ato de tornar-se. Essas são concepções interessantes para refletirmos sobre “Nossa voz”. Este poema também é um ato político, um ato de tornar-se por vários motivos. Este sujeito poético, que carrega marcas de um sujeito biográfico coletivo, é representativo de uma comunidade, torna-se autor e autoridade de sua história, “é uma oposição absoluta do que o projeto colonial prede-terminou”, conseguindo, em alguma medida, reaver a posse desse território que lhes foi silenciado, a sua voz, dizendo “verdades que têm sido negadas, reprimidas, mantidas e guardadas como segredos, como a escravização, o colonialismo e o racismo” (KILOMBA, 2019, p. 41).

“Nossa voz” é um manifesto contra o olhar que o colonizador direciona aos corpos, aos saberes e às produções do povo africano, ao tempo que constrói novos lugares de fala. Consoante a Ribeiro, entendemos que falar é poder existir enquanto se refuta “a historiografia tradicional e a hierarquização de saberes consequente da hierarquia social” (RIBEIRO, 2017, p. 36), transcendendo os limites impostos pelas normas colonizadoras que atribuem poderes absolutos aos homens brancos.

Contrariando o sistema, rompendo com os silêncios impostos, Noémia de Sousa se posiciona em um contradiscurso e toma para si e para a sua comunidade um lugar de “potência e configuração do mundo por outros olhares e geografias” (RIBEIRO, 2017, p. 42), divulgando saberes produzidos por indivíduos historicamente discriminados, mas romantizando, algumas vezes, a resistência, quando “assume uma heroicidade salvacionista, na medida em que se declara como a que iluminará e libertará os destinos dos irmãos africanos marginalizados” (SECCO, 2016, p. 14).

Pensar a terra, o corpo e a voz como territórios auxilia, pois, na reflexão sobre a contribuição de Noémia de Sousa para o projeto de moçambicanidade. A postura militante e séria desta poeta junto aos movimentos em prol da independência de seu país (FREITAS, 2010), bem como sua consciência sobre as memórias e ancestralidade africanas, confirmam seu compromisso com as causas nacionalistas e renovação de esperança do povo moçambicano.

Esse engajamento originou *Sangue Negro* e, pelos poemas selecionados, vemos o canto aos valores africanos e a ciência daquele povo sobre sua condição. Enfatizamos que Noémia de Sousa realiza uma poesia corporificada “pelos ideologias do movimento da moçambicanidade” (FREITAS, 2020, p. 47), a partir de uma ótica decolonial, possível pela perspectiva da estética contemporânea que proporciona essas discussões dentro do gênero poético, bem como a possibilidade de um sujeito lírico múltiplo, porque ora singular ora plural, porque fala de si, mas também fala do outro que também é “ele mesmo”, configurando um “nós” como voz enunciativa.

A poesia de Noémia de Sousa é comprometida e, como vemos, apresenta uma voz feminina com potencial para questionar o colonialismo e as estruturas legitimadas por ele, a ordem social, política e econômica que o sustenta, as memórias roubadas por ele e as fraudes sobre outras, bem como a descolonização ou a neo-colonialidade que garantem subjetividades normativas — também produtos da colonialidade — cerceadoras dos direitos dos grupos dissidentes. Essa reflexão deixa claro o fato de que colonialismo e descolonização não são eventos históricos vencidos e deixados para trás.

A sua poesia contribui com a decolonialidade, no sentido mencionado por Maldonado-Torres, que se refere aos:

esforços de reumanização do mundo, de quebra de hierarquias de diferença que desumanizam sujeitos e comunidades e que destroem a natureza, e à produção de contradiscursos, contrassaberes, atos contracriativos e contrapráticas que buscam dismantelar a colonialidade e abrir outras formas de estar no mundo. (MALDONADO-TORRES, 2016, p. 10, tradução nossa)

Uma voz poética feminina, como a de Noémia de Sousa, que discute sobre escravidão, violência, cultura, espaço, corpo, por exemplo, questiona a ideologia colonial e, nesse sentido, se torna “uma atividade política e um ato corporal”, um “giro decolonial”, ou seja, “um movimento de resistência teórico e prático, político e epistemológico, à lógica da modernidade/colonialidade” (BALLESTRIN, 2013, p. 105).

Esta atuação consciente, subjetiva e intersubjetiva de Noémia de Sousa no projeto de moçambicanidade contribui para a criação de um mundo diferente, no qual os africanos deixam de ser o Outro, desumanizado e animalizado, e passam a ser sujeitos de sua própria história. Noémia de Sousa territorializa o seu discurso poético e faz frente aos sistemas culturais conservadores, resistindo às violências coloniais às quais o povo africano foi/é submetido, inscrevendo a indignação e o combate às opressões em um tom apelativo e declamatório, mas que visa um sentido humanista.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura de Moçambique não se desliga completamente de seu passado colonial e parece recuperá-lo reiteradamente ao fazer a leitura ficcional de sua própria história, ressignificando-a. Nesse contexto, nasce e continua em evolução o projeto de moçambicanidade, reação política-histórica ao colonialismo e às suas consequências e através do qual, restitui-se, simbolicamente, as identidades da Nação e de suas/seus compatriotas.

As artes têm contribuído com essa mobilização e a poesia de Noémia de Sousa é uma ferramenta importante para essa construção e potencialização desse projeto. Sua poesia é diretamente engajada e, através de um tom épico e combativo, convoca irmãs e irmãos africanos a lutarem pelas liberdades, criando imagens poéticas que revelam memórias e ancestralidades africa-

nas, ao tempo que coopera, por meio de temas diversos, como os elencados aqui, para a territorialização do discurso de autoria feminina, tornando sua atuação individual, mas coletiva também.

Essa territorialização do seu discurso é uma forma de resistência importante para o seu povo e, aqui, foi refletida através das categorias, terra, corpo e voz como territórios de r-existência, considerando o processo de colonização que se apropriou de bens simbólicos e concretos, utilizando-os conforme as necessidades do sistema de domínio. Essas categorias inscritas na poesia de Noémia de Sousa nos permitiram pensar em território[s] diverso[s] e em múltiplas e complexas formas de resistência que se manifestam da/na terra, do/no corpo, da/na voz de grupos subalternos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. In: *Revista Brasileira de Ciência Política*. n.11. Brasília, 2013, p. 89-117.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. *Un mundo ch'ixi es posible: ensayos sobre un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2018.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade II: O Uso dos Prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

FREITAS, Sávio Roberto Fonseca de. Noémia de Sousa: Poesia combate em Moçambique. In: *Cadernos Imbondeiro*. João Pessoa. v.1, n.1, 2010, p. 1-13.

\_\_\_\_\_. Deusa D'África: uma voz feminista afro-moçambicana. In: *ABRIL - Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*. Niterói, v.12, n.25, 2020, p. 43-53.

HAESBAERT, Rogério. *Território e descolonialidade: sobre o giro (multi) territorial/de(s)colonial na "América Latina"*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLASO; Niterói: Programa de Pós-Graduação em Geografia; Universidade Federal Fluminense, 2021.

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

MALDONADO-TORRES, Nelson. *Outline of Ten Theses on Coloniality and Decoloniality*, 2016. Disponível em < Microsoft Word - Maldonado-Torres (Ten Theses-short version-10 step 10.23).docx (caribbeanstudiesassociation.org)>. Acesso em 02/02/2022.

MENDONÇA, Fátima. Moçambique, lugar para a poesia. In: *Sangue Negro*. São Paulo: Kapulana, 2016, p.183-192.

NGOENHA, Severino Elias. Identidade moçambicana: já e ainda não. In: *Identidade, moçambicanidade, moçambicanização*. Dir. Carlos César. Maputo: Universitária, 1998, p. 17-34.



\_\_\_\_\_. *Estatuto e axiologia da Educação*. Maputo: Livraria Universitária, 2000.

NOA, Francisco. Noémia de Sousa: A metafísica do grito. *In: Sangue Negro*. São Paulo: Kapulana, 2016, p. 169-174.

PINHEIRO, Vanessa Neves Riambau. Entre fronteiras marítimas e corpóreas: apontamentos sobre os rumos da poesia moçambicana contemporânea. *In: Revista Solettras*. N.36, 2018, p. 148-165.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder e classificação social. *In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Eds.). Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2010.

RIBEIRO, Djamilá. *O que é lugar de fala?*. Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó. De sonhos e afetos: percursos da poesia moçambicana. *In: Revista Cerrados*, v. 19. N. 30. 2010, p. 143-156.

\_\_\_\_\_. Noémia de Sousa, grande dama da poesia moçambicana. *In: Sangue Negro*. São Paulo: Kapulana, 2016, p. 11-18.

SOUSA, Noémia de. *Sangue Negro*. São Paulo Kapulana, 2016.

*Recebido para avaliação em 30/05/2023*

*Aprovado para publicação em 27/06/2023*

## NOTAS

1 Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Letras. Bolsista Capes. Membro Grupo de Pesquisa MOZA (Moçambique e Africanidades) e membro do grupo de pesquisa Mare&sal Estudos e Pesquisas Interdisciplinares, cadastrados no CNPq e certificados pela UFPB e pela UFAL, respectivamente.

2 Doutor em Letras pela UFPB. Professor de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras do CCAE-UFPB (Campus IV) e do Programa de Pós-Graduação em Letras do CCHLA-UFPB (Campus I). Líder do Grupo de Pesquisa MOZA (Moçambique e Africanidades), cadastrado no CNPq e certificado pela UFPB.

3 Nasceu em “Catembe, vila no litoral sul de Moçambique, na baía de Maputo, em frente à capital de Moçambique. Por sua influência nas gerações de poetas de Moçambique, ficou conhecida como “Mãe dos poetas moçambicanos”. É autora de densa obra poética, que representa a resistência da mulher africana e a luta do povo moçambicano por sua liberdade [...]”. Faleceu em Cascais, Portugal, em 2002. (Estas informações estão disponíveis na orelha de *Sangue Negro* (2016)).

4 Estas informações fazem parte das “Notas finais”, de *Sangue Negro* (2016, p. 141-142).

# VIOLÊNCIAS, PODRES PODERES E A RESISTÊNCIA DAS MULHERES

## VIOLENCE, ROTTEN POWERS AND WOMEN'S RESISTANCE

*Simone Pereira Schmidt<sup>1</sup>*

---

### RESUMO

O artigo propõe uma discussão sobre as violências que têm sido perpetradas historicamente contra as mulheres, especialmente contra as mulheres negras, e suas estratégias estéticas e políticas de resistência. Nos exemplos analisados, encontram-se autoras de língua portuguesa, tais como Lélia Gonzalez, Paulina Chiziane e Grada Kilomba, além da escritora chicana Gloria Anzaldúa.

**PALAVRAS-CHAVE:** Violências. Resistência. Mulheres negras. Escrita de mulheres.

### ABSTRACT

The article proposes a discussion about the violence that has historically been perpetrated against women, especially against black women, and their aesthetic and political strategies of resistance. In the analyzed examples, there are Portuguese-speaking authors, such as Lélia Gonzalez, Paulina Chiziane and Grada Kilomba, in addition to the Chicana writer Gloria Anzaldúa.

**KEYWORDS:** Violence. Resistance. Black women. Women's writing.

Se a função do âmbito público é iluminar os assuntos dos homens, proporcionando um espaço de aparições onde podem mostrar, por atos e palavras, pelo melhor e pelo pior, quem são e o que podem fazer, as sombras chegam quando essa luz se extingue por “fossos de credibilidade” e “governos invisíveis”, pelo discurso que não revela o que é, mas o varre para sob o tapete, com exortações, morais ou não, que, sob o pretexto de sustentar antigas verdades, degradam toda a verdade a uma trivialidade sem sentido

Hanna Arendt, *Homens em tempos sombrios*

Em pesquisa que desenvolvi recentemente, busquei compreender os sentidos da formulação de um pensamento (ou seria melhor dizer, de pensamentos, no plural) feminista(s) a partir da produção ficcional e dos depoimentos de escritoras africanas. Esta discussão, que rendeu boas reflexões em torno dos sentidos do conceito de feminismo a partir da experiência de mulheres africanas representada pela escrita de autoria feminina<sup>2</sup>, acabou por encontrar-se com uma preocupação mais aguda: a preocupação com a questão da resistência. Com efeito, a palavra resistência exerceu, nos últimos anos e ainda agora, um protagonismo urgente, que nos move a buscar compreensões do passado para responder às demandas de um presente que nos desafia. Compreender os desmandos da História recente parece ser um modo lúcido de buscar respostas para um presente que resiste a nos encaminhar rumo a um futuro. “O Brasil tem um enorme passado pela frente”, disse acertadamente o escritor Millôr Fernandes<sup>3</sup>, e sua frase, mais atual do que nunca, ecoa nas preocupações deste texto. O que me move a buscar os próximos passos dessa investigação, sem esquecer as preocupações com as experiências das mulheres, e tampouco com a sustentação teórica dos estudos feministas decoloniais, é o desejo de olhar para trás — um pouco para trás — e buscar entender como chegamos aqui. “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo”, afirmou Walter Benjamin (1987, p. 224) em sua sexta tese sobre o conceito de História. É desta reminiscência que desejo me apropriar, num “salto de tigre em direção ao passado” (BENJAMIN, 1987, p. 230), a fim de enfrentar — e indagar — nosso momento de perigo. Por isso, pretendo discutir como um conjunto de escritoras — africanas, brasileiras e portuguesas — responde, cada uma à sua maneira, aos momentos históricos de perigo. Nesses textos, encontramos aquilo que busco definir como *escritas de resistência* de autoria feminina, ou seja, a construção de estratégias estéticas e políticas de resistência aos períodos de extrema violência por parte do Estado, violência essa que transborda para além dos atos institucionais, configurando sociedades violentas e autoritárias, onde o imperativo da resistência se faz ainda mais urgente por parte das mulheres, que se vêem instadas a responder a formas cruzadas de violência, tais como a repressão política, o patriarcalismo, as tiranias sobre o corpo, a vigilância sobre a sexualidade, enfim, as violências sobrepostas e multiplicadas.

A ideia de resistência tem sido o mote de nosso tempo e lugar. Mas o que significa resistir? Quando é preciso resistir? Em que momentos da história o gatilho dos contextos regressivos e das forças reacionárias é acionado e quais são seus desdobramentos? Qual o imperativo desses momentos históricos?

Recordo aqui a obra fundamental do escritor nigeriano Chinua Achebe, de 1958, *Things fall apart*, que foi traduzido no Brasil como *O mundo se despedaça*. A lembrança desse título me vem à mente por razões muito claras para mim e para todos aqueles que compartilham o momento histórico recentemente vivido em meu país, quando vivenciamos o desmoronamento de instituições e a consolidação, junto a um Estado autoritário, de uma sociedade marcada pelo ódio e por atos cotidianos de extrema violência. O que presenciamos no dia 8 de janeiro de 2023, quando grupos atacaram as sedes dos poderes judiciário, legislativo e executivo de Brasília, foi a culminância de um longo processo, que exibiu uma lista extensa de barbáries, como um golpe de Estado, o assassinato de uma vereadora, a morte brutal e cotidiana de mulheres cis e transgênero, de travestis, o ataque às florestas e à sobrevivência dos povos indígenas, os atentados racistas diários praticados sobre negras e negros, nos desastres ambientais contra cidades e populações inteiras, a perseguição contra ativistas, cientistas, professores, artistas. Contra toda essa quase inesgotável força de morte, resistimos. E é sobre sobreviver e resistir que quero falar neste artigo.

*Sobreviver e resistir* são a nossa dívida com a história e com o futuro. Acredito que é possível tecermos algumas reflexões sobre a resistência do feminismo e da luta pelo respeito a todas as formas de diversidade (racial, étnica, sexual...), e por isso desejo pontuar algumas questões que fazem parte do nosso aprendizado dos últimos anos, e que não podemos esquecer; ao contrário, precisamos reavivar e reinventar. Portanto, na perspectiva do questionamento do presente e a partir do ponto de vista das revoluções que defendo, gostaria de propor uma reflexão sobre a potência de transformação que o feminismo representa, particularmente em escritas de resistência realizadas por mulheres.

Ao discutir a crise do sujeito moderno<sup>4</sup>, que em séculos anteriores se acreditava uno, único, centrado e senhor de sua consciência, Stuart Hall (2000) aponta cinco movimentos fundamentais que promovem o deslocamento desse sujeito, moldado pelo pensamento cartesiano. Desses cinco deslocamentos, quatro teriam sido operados, segundo Hall, por quatro pensadores decisivos: Marx, Freud, Saussure, Foucault. A sociedade, o inconsciente, a linguagem, o poder: instâncias nas quais a suposta estabilidade do sujeito se vê confrontada com sua incerteza, sua fugacidade e instabilidade. Um mundo, como disse Marx, onde tudo que é sólido desmancha no ar. Já o quinto deslocamento não seria promovido por um pai-pensador, mas por um movimento e uma teoria, uma teoria construída a partir de um movimento político: o feminismo. Sim, é a partir do feminismo que nos vimos expulsos definitivamente da casa patriarcal, esse lugar onde reinou sozinho, por séculos, o sujeito moderno, racional, masculino, heterossexual, branco, ocidental.

E se não estamos mais em casa, é bem possível que nunca mais voltemos. Porque o lar, como nos ensinam Caren Kaplan e Inderpal Grewal, “tem sido muitas vezes um lugar marcado pelo sexismo e pelo racismo, um lugar que precisa ser retrabalhado politicamente, coletivamente”. É nesse sentido que autoras como Diana Brydon propõem uma teorização política e poética desse conceito móvel, instável e itinerante que é o lar — conceito disperso, avariado, diverso em nossos trabalhos atuais, como afirma o escritor Salman Rushdie<sup>5</sup>. A poetisa ganesa Abena Busia assim resume o impasse criado entre o sujeito e seu lugar de origem: “Nós podemos ir a qualquer lugar, menos para casa” (*apud* BRAIDOTTI, 2002, p. 12).

Essa perda do lar, se por um lado é marcada pela angústia das incertezas ao abandonarmos referenciais seguros em termos de crenças e pertencimentos, por outro, aponta para a possibilidade de reinvenção de seus significados emocionais, afetivos e políticos.

E já que abandonamos a casa patriarcal e nos lançamos à rua, o mundo é agora a nossa casa. Em *Borderlands/La frontera*, Gloria Anzaldúa (1998) escreve: “Sou uma tartaruga, onde quer que eu vá, carrego o lar nas minhas costas”. A casa nas costas simboliza vidas em constante deslocamento. Deslocando o *motiv* da viagem para o campo das possibilidades políticas, Rosi Braidotti (2002) encontra no conceito de nomadismo a síntese para o que considera a tarefa do feminismo contemporâneo. Para a teórica italiana, o “ser nômade”, muito mais do que uma vida em viagem, significa uma subjetividade em permanente movimento de contestação: “É a subversão do conjunto de convenções que define o estado nômade, não o ato literal de viajar”. (BRAIDOTTI, 2002, p. 10-11)

Se a casa em seu sentido material e simbólico se perde, em grande parte, no presente povoado pela ideia do trânsito, da viagem, da fronteira, do deslocamento há, entretanto, uma dimensão irredutível da materialidade do sujeito que se desloca com ele, que lhe pertence e em lhe pertencendo, o define e constitui. Estou me referindo ao corpo. Poucos temas têm ocupado tão decisivamente o centro da cena contemporânea como o corpo, pleno de significados para interpretar as demandas e as experiências do sujeito gendrado, racializado, localizado em suas múltiplas inscrições identitárias. Esse corpo, que podemos a princípio perceber como lugar de confluência de muitos discursos, tem sido identificado, descrito, de formas diversas.

Dentre os muitos paradigmas desconstruídos pelo feminismo, aqueles associados à experiência da corporalidade — resultando nas dicotomias norteadoras do nosso conhecimento, tais como os pares mente/corpo, espírito/matéria, onde se presume como certa a superioridade do primeiro termo sobre o segundo — abriram caminho para que se repensasse os outros binarismos que seguiam a mesma estrita lógica de poder. Desse modo o feminismo cumpriu (e vem cumprindo) importante papel na desconstrução de um mundo até bem pouco tempo decalcado sobre rígidas hierarquias que sedimentavam, de um lado, a superioridade do eixo onde se localizavam os princípios mente-espírito-alma-masculino-branco-ocidental; e do outro, corpo-matéria-sexo-feminino-não branco-não ocidental. Rompida a casa, o eixo, o centro, da casa se foi à rua, e da rua, ao mundo.

*O privado é político.* Com essa legenda, o feminismo dos anos 60-70 virou do avesso o senso comum que até então decretava que aquilo que acontecia na intimidade e no silêncio devia permanecer. Em nome dessa ‘privacidade’ todos os segredos das famílias permaneciam ocultos, esposas sofriam em silêncio agressões e abandono, filhos e filhas reprimiam sua sexualidade e tudo era vivido em segredo. Quase tudo era proibido. O feminismo propôs o rompimento definitivo dessa parede que ocultava o privado do público; bradou, nos anos 70, que quem ama não mata, e que lavar a honra conjugal com sangue não era direito do marido; pelo contrário, era uma barbárie cometida diariamente contra as mulheres.

A casa cujas paredes foram (e ainda estão) pouco a pouco se rompendo foi, tradicionalmente, como sabemos, um espaço feminino. Portanto, segundo a mesma hierarquia que pautava as desigualdades de gênero nos demais espaços da sociedade patriarcal, a dimensão íntima e privada da existência, a vida doméstica que acontecia entre quatro paredes era considerada a menos importante, a menos nobre parte da vida, aquela que se revestia de considerável invisibilidade, e que não carecia de investimentos de qualquer ordem. O rompimento com essa divisão tradicional entre público/privado trouxe também a consequência de fazer valer para o mundo público aquilo que não tinha valor algum para a ordem pública, política, econômica, jurídica. Abriu-se, portanto, uma fenda nessa ordem, e dela emergiram novos sujeitos, até então considerados irrelevantes. Captando o espírito desse momento, Caetano Veloso disse numa canção, já faz algum tempo: “Enquanto os homens exercem seus podres poderes, índios e padres e bixas, negros e mulheres, e adolescentes fazem o carnaval”<sup>6</sup>.

É, portanto, a perspectiva dos subalternos, essa mesma perspectiva que hoje embasa grande parte dos estudos pós-coloniais e descoloniais, que se abre a partir do momento que as feministas declaram que o pessoal é político. Nesse sentido, é pertinente lembrar a proposição de Elizabeth Grosz, para quem o feminismo se define como uma “prática teórica”, “uma prática que implica escrever, ler, ensinar, aprender, avaliar e muitos outros rituais e procedimentos”, assim também como “uma teoria prática”, ou seja, “uma ferramenta ou tática que cumpre uma função muito importante no assalto subversivo, e com frequência perigoso, a um lugar particular do funcionamento das relações de poder patriarcais, a saber, a esfera do conhecimento” (GROSZ, 1996, p. 100).

Na história da literatura produzida por mulheres, a escrita tem funcionado como ferramenta de resistência. É na linguagem que se inscreve o desejo de transformação social e se desenha a utopia de uma outra ordem. Em “Como domar uma língua selvagem” a escritora chicana Gloria Anzaldúa (2009) nos apresenta um contundente depoimento sobre a violência linguística e o desafio daquelas e daqueles que têm de transformar suas vidas em atos cotidianos de resistência: contra a força da imposição colonialista, contra o silêncio e o apagamento. Vejamos como, a partir de uma situação alegórica — a escritora reagindo à dor no consultório do dentista —, ela



constrói uma metáfora de sua existência, permanentemente em luta contra a cultura anglo-americana, que em cada gesto cotidiano pretende domesticar sua língua, sua cor, sua sexualidade, seu corpo, sua voz:

Nós vamos ter que controlar sua língua”, o dentista disse, arrancando todo o metal da minha boca. Os pedacinhos prateados estatelam e tilintam na cuspideira. Minha boca é uma *veta madre*. O dentista está limpando minhas raízes. Eu sinto uma bafurada de mau cheiro quando arquejo. “Eu não posso tampar este dente agora, você ainda está drenando”, ele diz. “Nós vamos ter que fazer alguma coisa com a sua língua”, eu escutei a elevação raivosa na sua voz. Minha língua retém-se, empurrando pra fora os tufo de algodão, repelindo as brocas, as longas agulhas finas. “Eu nunca tinha visto nada tão forte ou tão resistente”, ele diz. E eu penso, como você doma uma língua selvagem, adestra-a para ficar quieta, como você a refreia e põe sela? Como você faz ela se submeter? “Quem disse que privar um povo de sua língua é menos violento do que guerrear?” – ( Ray Gwyn Smith) Eu me lembro de ser pega falando espanhol no recreio – o que era motivo para três bolos no meio da mão com uma régua afiada. Eu me lembro de ser mandada para o canto da sala de aula por “responder” à professora de inglês quando tudo o que eu estava tentando fazer era ensinar a ela como pronunciar meu nome. “Se você quer ser americana, speak ‘American’. Se você não gosta disto, volte para o México, que é o seu lugar.” “I want you to speak English. Pra encontrar bom trabalho tem que saber hablar el inglés bien. O que vale toda a sua educação se você fala inglês com um ‘accent’”, diria minha mãe, mortificada porque eu falava inglês como uma mexicana. Na Pan American University, eu e todos os estudantes chicanos fomos obrigados a pegar duas disciplinas de prática oral de língua. O propósito delas: livrar-nos de nossos sotaques. Ataques à forma de expressão de alguém com o intento de censurar são violações à Primeira Emenda. El Anglo con cara de inocente nos arrancó la lengua. Línguas selvagens não podem ser domadas, elas podem apenas ser decepadas (ANZALDÚA, 2009, p. 305-306).

A partir de uma cena curiosa na cadeira do dentista, quando o mesmo não consegue *domar* sua língua que se movimentava freneticamente, Gloria Anzaldúa nos conduz a uma profunda reflexão sobre temas como linguagem, violência e silenciamento. Usando de recursos narrativos e poéticos, Anzaldúa nos fala de várias camadas de violência, exercidas pelo sistema norte-americano sobre os chicanos — cidadãos mexicanos cujos territórios foram tomados pelos EUA, e que devido a esse processo de anexação de terras passaram a habitar na fronteira (não apenas linguística, mas política, cultural e afetiva) entre os dois países. É esse o modo contundente e poético que a escritora chicana escolhe para denunciar um longo histórico de subalternização e colonialismo.

Em sentido semelhante, cabe lembrar a narrativa em tom provocativamente paródico em que Lélia Gonzalez, nos idos anos 1980, sintetizava o *modus operandi* da intelectualidade brasileira, que em seus discursos costuma silenciar as desigualdades persistentes que existem entre brancos e negros em nossa sociedade, silenciando, desse modo, a própria história brasileira e o quanto essa história de racismo continua a nos moldar e nos assombrar. Confortavelmente assentada em falácias de mérito e direito, essa intelectualidade acaba por silenciar, em última instância, o próprio sujeito negro, muitas vezes sob a aparência de boas e cordiais intenções de diálogo.

Foi então que uns brancos muito legais convidaram a gente prá uma festa deles, dizendo que era prá gente também. Negócio de livro sobre a gente, a gente foi muito bem recebido e tratado com toda consideração. Chamaram até prá sentar na mesa onde eles tavam sentados, fazendo discurso bonito, dizendo que a gente era oprimido, discriminado, explorado. Eram todos gente fina, educada, viajada por esse mundo de Deus. Sabiam das coisas. E a gente foi sentar lá na mesa. Só que tava cheia de gente que não deu prá gente sentar junto com eles. Mas a gente se arrumou muito bem, procurando umas cadeiras e sentando bem atrás deles. Eles tavam tão ocupados, ensinando um monte de coisa pro crioléu da platéia, que nem repararam que se apertasse um pouco até que dava prá abrir um espaçozinho e todo mundo sentar junto na mesa. Mas a festa foi eles que fizeram, e a gente não podia bagunçar com essa de chega prá cá, chega prá lá. A gente tinha que ser educado. E era discurso e mais discurso, tudo com muito aplauso.

Foi aí que a neguinha que tava sentada com a gente, deu uma de atrevida. Tinham chamado ela prá responder uma pergunta. Ela se levantou, foi lá na mesa prá falar no microfone e começou a reclamar por causa de certas coisas que tavam acontecendo na festa. Tava armada a quizumba. A negrada parecia que tava esperando por isso prá bagunçar tudo. E era um tal de falar alto, gritar, vaiar, que nem dava prá ouvir discurso nenhum. Tá na cara que os brancos ficaram brancos de raiva e com razão. Tinham chamado a gente prá festa de um livro que falava da gente e a gente se comportava daquele jeito, catimbando a discurseira deles. Onde já se viu? Se eles sabiam da gente mais do que a gente mesmo? Se tavam ali, na maior boa vontade, ensinando uma porção de coisa prá gente da gente? Teve uma hora que não deu prá agüentar aquela zoada toda da negrada ignorante e mal educada. Era demais. Foi aí que um branco enfezado partiu prá cima de um crioulo que tinha pegado no microfone prá falar contra os brancos. E a festa acabou em briga...

Agora, aqui prá nós, quem teve a culpa? Aquela neguinha atrevida, ora. Se não tivesse dado com a língua nos dentes... Agora ta queimada entre os brancos. Malham ela até hoje. Também quem mandou não saber se comportar? Não é a toa que eles vivem dizendo que “preto quando não caga na entrada, caga na saída”... (GONZALEZ, 1983, s/p)

Recorrendo à ironia, e expressando-se em bom *pretuguês* (como ela mesma se referia ao seu registro de fala/escrita), Lélia Gonzalez nos faz recordar da provocação de Gayatri Spivak, quando nos diz “O subalterno não pode falar”. Ao indagar, em seu célebre ensaio, se “pode o subalterno falar” (2010), Spivak dedica especial atenção à figura da “mulher subalterna”, que mesmo, no seio das teorias que escrutinam a cultura na perspectiva dos oprimidos, corre permanente risco de continuar “tão muda como sempre esteve” (SPIVAK, 2010, p. 86). Defendendo a articulação do sujeito do feminismo ao sujeito pós-colonial, a autora propõe o questionamento da “inquestionável mudez da mulher subalterna, mesmo no projeto anti-imperialista dos estudos subalternos” (SPIVAK, 2010, p. 88). Assim, ela entende como sendo tarefa da intelectual pós-colonial “buscar aprender a falar ao (em vez de ouvir ou falar em nome do) sujeito historicamente emudecido da mulher subalterna” (SPIVAK, 2010, p. 88), “desaprendendo”, nessa interação, o “privilegio feminino”. E no Brasil, como sabemos, a subalternidade tem cor definida. É negra e descendente de escravos. Antecipando as preocupações de Spivak (que publicou seu ensaio em 1985), Lélia Gonzalez inscreveu sua ironia como um manifesto diante da violência praticada por intelectuais brancos à custa do silenciamento dos intelectuais negros. Não por acaso, seu texto, tal como o de Gloria Anzaldúa, fala de uma mulher negra cuja língua não se deixa domar...

Em outra abordagem sobre o tema, a escritora moçambicana Paulina Chiziane também nos fala de conflito e resistência quando indagada sobre sua relação com a língua portuguesa, aprendida tardiamente, no processo de escolarização que em tudo divergia das tradições e práticas culturais que até a adolescência vivenciou em sua casa materna:

A minha relação é de conflito. Não há dúvida que eu aprendi a ler e a escrever em português, socializei-me com a literatura de língua portuguesa. Mas existem alguns aspetos culturais que a língua portuguesa não tem capacidade para cobrir. Para além de que, sendo uma língua de dominação, a língua portuguesa é também uma língua de segregação. (...) Quando escrevo e vou pegando das palavras, de vez em quando fico chocada: os curandeiros são o centro do saber africano. Mas o que é um curandeiro na língua portuguesa? Vai ver no dicionário e a explicação que vai achar é redutora e simplista e serve simplesmente para colocar o curandeiro de lado. Para eles, é um indivíduo que deve ser banido e eliminado. Os dicionários da língua portuguesa são livros da cultura do branco. Portanto, o curandeiro é considerado charlatão. O meu dicionário da Porto Editora é de 2002, não sei se melhoraram. Se você procura a palavra “palhota”, que é aquela casinha feita de palha e palmeira, encontra: “habitação rústica característica da raça negra”. Mas porque isso? Hoje é reconhecido que aquele tipo de construção é a mais ecológica. É fresca, quando faz calor arrefece, quando está frio aquece. Como aliar a pobreza a uma raça? Encontro vários aspetos de supremacia de uma cultura sobre a outra. As palavras no dicionário são alguns. (CHIZIANE, 2014, s/p).

Colonialidade e racismo são alvos da crítica da escritora, que percebe, de forma aguda em sua cultura, os rastros da mentalidade colonial, que ainda persiste em discursos culturais no presente. A linguagem cotidiana está povoada de marcas do racismo que impregnou o sistema colonial, e Paulina Chiziane, que escreve seus romances a partir do lugar de uma moçambicana que foi criada falando chope, sua língua materna, e que tardiamente adquiriu o português como língua, percebe claramente os traços de violência que a cultura de língua portuguesa impõe, mesmo agora, tantos anos passados após a independência.

Também a artista, escritora e performer Grada Kilomba, portuguesa afrodescendente radicada há alguns anos em Berlim, costuma realizar em seus textos e performances um trabalho concreto de resistência contra o racismo e o patriarcado. Segundo ela, Portugal continua a alimentar-se de “um passado romântico, sem o associar com ‘a culpa, vergonha, genocídio, exclusão, marginalização, exploração, desumanização’”. Segundo suas palavras:

Ainda não passámos da negação. [O racismo] tem a ver com um processo psicológico que passa de negação a culpa, de culpa a vergonha, de vergonha a reconhecimento e de reconhecimento a reparação. Quando estou em Portugal sinto que estamos completamente na negação. (*apud* HENRIQUES, 2017, s/p)

Seu depoimento nos leva a entender um pouco mais sobre as contiguidades existentes entre o racismo de nossos colonizadores e o nosso próprio racismo como país ex-colonizado, e herdeiro dos pesados desdobramentos históricos do colonialismo português. Deste tenso quadro de pesadas heranças, nossa principal ferida, sem sombra de dúvida, é o racismo.

Sobre vivenciar o racismo cotidianamente, o trabalho de Grada Kilomba tece profunda reflexão. Como exemplo do debate que suas performances suscitam, quero lhes trazer a leitura da segunda parte de um texto seu, intitulado “Plantation memories”. Como esclarecimento preliminar para melhor compreensão do trabalho, convém dizer que Grada Kilomba é artista transnacional: escreve em inglês, alemão, português, sobre a experiência de ser uma mulher afrodescendente na Europa. O título dado a esta performance — Plantation memories — nos remete à memória da escravidão, através do contexto das plantations — lugar emblemático, locus mítico do sofrimento inefável dos escravizados nas grandes propriedades rurais do sul dos Estados Unidos — e por consequência também nos faz lembrar dos rastros desta mesma memória, das lutas por direitos e do enfrentamento de violências quase indizíveis.

De forma eloquente, Grada Kilomba nos faz sentir a condição de exílio vivenciada na pele pelos afrodescendentes. De onde você é? Eis a pergunta que persegue e assombra seus dias, seu corpo, seu cabelo, seus mais corriqueiros movimentos (andar de ônibus, caminhar na rua, ir ao supermercado...). De onde você é? Estrangeira em seu país e em qualquer parte, porque seu corpo anuncia, diante do olhar do público branco que a

interpela, o seu não-pertencimento. “Eu estou sendo perguntada, antes de tudo, porque sou categorizada como uma ‘raça’ que não pertence”<sup>7</sup>. Corpo nu diante do olhar voyerista e da fantasia colonial do europeu: “Esperam de mim que eu provoque prazer, sou despida impacientemente, pergunta, após pergunta. O público branco despe-me à procura daquele paraíso”. O corpo de mulher negra, lugar de desejo, fantasia de prazer primitivo e selvagem. Ser exótica e exalar mistério e sexo, este parece ser o papel ainda a cumprir.

Paródia, ironia, testemunho, protesto, denúncia. Essas são algumas das estratégias discursivas escolhidas por essas mulheres (chicana, afro-brasileira, moçambicana, portuguesa), para resistir àquilo que Maria Lugones (2020) denominou o “sistema moderno-colonial de gênero”, ou seja, a centralidade da raça e do gênero nos processos que atualizam constantemente, em nossas sociedades afro-ameríndias-latino-americanas, as heranças da escravidão e do modo português de colonizar.

As estratégias discursivas assumidas por essas escritoras são, portanto, decisivas: a escrita, como afirmou Donna Haraway (1994, p. 275), é um jogo mortalmente sério, porque o que está em questão é justamente a possibilidade (ou a negação) da representação. Por isso, como afirma Haraway, “as disputas envolvendo os diversos significados atribuídos à escritura representam uma forma fundamental de luta política contemporânea” (1994, p. 275). A quem se representa, e como se representa são questões cruciais para a escrita de resistência. No círculo de Narciso do pensamento colonial a que ainda estamos presos, em maior ou menor medida, não há lugar para o Outro, só para a repetição do mesmo. O ego colonial segue sendo a medida única, e romper com este círculo significa poder alcançar o direito de se representar, sem ser mero reflexo dos desejos de Narciso, e tampouco sem ser o duplo maldito através do qual ele segue se afirmando como único.

Todos esses aspectos que referi sinalizam não somente para a atualidade das escritas feministas de resistência, mas para seu caráter de extrema necessidade frente aos riscos sempre recolocados de retrocesso e de perda de territórios. Mais do que necessidade, em última instância, o momento presente aponta para a urgência do feminismo, se considerarmos as profundas desigualdades com que não cessamos de nos deparar e a constante necessidade que temos de criar estratégias de enfrentamento.

Se mergulharmos em direção à radicalidade política e epistemológica que é constitutiva do feminismo, podemos entendê-lo como resposta contundente aos desafios do presente (desde a academia até os movimentos; desde o que afirmam os teóricos sobre a importância do feminismo na produção de conhecimento até, por exemplo, movimentos recentes como a Marcha das Vadias, iniciada no Canadá em 2011, as manifestações de mulheres nos EUA contra Donald Trump em 2017, o incrível movimento de mulheres em torno do slogan “Ele não”, através do qual as mulheres brasileiras se manifestaram publicamente contra a candidatura de Jair Bolsonaro em 2018, e o potente grito das mulheres chilenas contra o Estado violador, em 2019).

Tornamo-nos incomodamente visíveis e provocativos, nós, os excêntricos, as feministas, a população negra, indígena, LGBTQIAPN+... Nós, os doces bárbaros. Por isso nos tornamos também uma ameaça constante aos conservadores e retrógrados de toda espécie. Porque conquistamos visibilidade e alguma cidadania, mas ainda precisamos realizar muitas ações concretas.

É preciso realizar políticas de coalizão, projetos tradutórios com vistas a um cosmopolitismo subalterno, relações de vizinhança que ressignifiquem as redes verticais, construir poéticas e políticas de memórias que agreguem e representem o eu, os outros, os próximos. É preciso reinventar o pessoal e o político, valorizar e reinventar nossos corpos, nossos lares, assumindo a viagem, o exílio, a errância e o nomadismo como nossa condição. Acima de tudo, é preciso enunciar nossas identidades em trânsito, em contato, convívio e conflito, através de políticas e poéticas que celebrem o que somos, e a potência do que podemos ser. Porque enfim, como disse Bertold Brecht, é preciso mudar o mundo, e depois será preciso mudar o mundo mudado.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Sandra Goulart. “Exílios e diásporas: cartografias de gênero na contemporaneidade”. In: RIAL, Carmen; PEDRO, Joana; AREND, Silvia (orgs.). *Diásporas, mobilidades e migrações*. Florianópolis: Mulheres, 2011, p. 229-256.

\_\_\_\_\_. “A África na diáspora; figurações do trânsito e cartografias de gênero em narrativas contemporâneas”. In: FONSECA, Maria Nazareth; CURY, Maria Zilda (orgs.). *África: dinâmicas culturais e literárias*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2012.

ANZALDÚA, Gloria [1981]. “Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo”. *Revista Estudos Feministas*, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, v. 8, n. 1, p. 229-236, 1º sem 2000.

\_\_\_\_\_. Como domar uma língua selvagem. *Cadernos de Letras da UFF*. N. 39, 2009, p. 297-309.

\_\_\_\_\_. [1987]. *Borderlands/La frontera: The new mestiza*. 40th Ed. Aunt Lute Books, 2012.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas*, vol 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BRAIDOTTI, Rosi. “Diferença, diversidade e subjetividade nômade”. *Labrys, estudos feministas*, UnB, Brasília, n. 1-2, p. 1-16, jul-dez. 2002.

CHIZIANE, Paulina “Os anjos de Deus são brancos até hoje” Entrevista concedida a Doris Wieser. *Buala*, 26 nov. 2014. Disponível in: [www.buala.org](http://www.buala.org).



GONZALEZ, Lélia. “Racismo e sexismo na cultura brasileira” (1983), artigo apresentado na Reunião do Grupo de Trabalho “Temas e Problemas da População Negra no Brasil”, IV Encontro Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais, Rio de Janeiro, 29 a 31 de Outubro de 1980. Disponível in: <http://www.lettras.ufmg.br/literafro/ensaistas/1204-lesia-gonzalez>. Acesso em 15 jun 2023.

GROSZ, Elizabeth. “Qué es la teoría feminista?”. Trad. Monica Mansur. *Debate Feminista*, México, p. 85-105, 1996.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 4. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2000

HARAWAY, Donna (1994). “Um manifesto para os cyborgs: ciência, tecnologia e feminismo socialista na década de 80”. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, p. 243-288.

HENRIQUES, Joana Gorjão. “Racismo à portuguesa: ‘Há muito mais famílias que tiveram escravos’. Mas não se fala disso”. Público, 23 set. 2017. Disponível in: <https://www.publico.pt/2017/09/23/sociedade/noticia/ha-muito-mais-familias-que-tiveram-escravos-mas-nao-se-fala-disso-1786373>. Acesso em 17 jun. 2023.

KILOMBA, Grada. “Plantation memories”. Disponível in: <https://www.youtube.com/watch?v=SzU0TQxLnZs>. Acesso em 4 jun 2023.

LUGONES, María. “Colonialidade e gênero”. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra R.G. Almeida e Marcos Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010

*Recebido para avaliação em 08/07/2023*

*Aprovado para publicação em 17/08/2023*

## NOTAS

1 Doutora em Teoria Literária pela PUC-RS, tendo realizado Pós-Doutoramento em Literaturas de Língua Portuguesa na Universidade Nova de Lisboa (2005) e em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa na UFF (2012). Professora Titular aposentada da UFSC, permanece vinculada aos PPG em Literatura e Interdisciplinar em Ciências Humanas da UFSC. Atua nas áreas de estudos feministas e pós/decoloniais. É autora de livros como *Gênero e história no romance português* e *Poéticas e políticas feministas*, tendo diversos artigos publicados no Brasil e no exterior.

2 Parte significativa desta pesquisa encontra-se nos seguintes artigos que publiquei: “Mulheres africanas (e afrodescendentes) na diáspora: violência e (não)pertencimento”. In: SCHMIDT, Simone P. (org). *Vozes femininas descentradas*. Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, Universidade do Porto, 2018. p. 59-80. Disponível em <http://www.ilclivrosdigitais.com/index.php/ilclcd/catalog/book/8>; “Mulheres, negritude e a cons-

trução de uma modernidade transnacional”. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v.27, n.1, jan-abr. 2019. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/issue/view/2697/showToc>; “Corpos e saberes situados ao Sul: mulheres africanas e o jogo mortalmente sério da escrita”. In: GARCIA, Paulo César; INÁCIO, Emerson (orgs.). *Intersexualidades/Interseccionalidades: saberes e sentidos do corpo*. Uberlândia: O Sexo da Palavra, 2019. p. 245-264.

3 Cf. NACER, Pablo. In: <https://www.brasil247.com/blog/o-brasil-tem-um-enorme-pasado-pela-frente>. Acesso em 20/07/2019.

4 As reflexões que seguem neste e nos próximos parágrafos são uma ampliação de artigo que publiquei anteriormente: “Ainda o feminismo, ou o feminismo ainda mais”. In: KAMITA, Rosana C.; FONTES, Luísa C.S. (orgs.). *Mulher e literatura: vozes consequentes*. Florianópolis: Mulheres, 2015. p. 481-497;

5 Os comentários e reflexões deste parágrafo, bem como a maior parte dos autores citados, me foram sugeridos pela leitura de dois artigos de Sandra Almeida (2011; 2012).

6 “Podres poderes”, Caetano Veloso. *Velô*, 1984.

7 As frases citadas neste parágrafo podem ser encontradas na performance “Plantation memories”, de Grada Kilomba, disponível in: <https://www.youtube.com/watch?v=SzU0T-QxLnZs>. Acesso em 4/06/2023.

# 'EU VI A PALAVRA FRONTEIRA' - AS MÚLTIPLAS BORDAS EM *NIKETCHE: UMA HISTÓRIA DE POLIGAMIA*

## 'I SAW THE WORD BORDER' - THE MULTIPLE EDGES IN *NIKETCHE: A STORY OF POLYGAMY*

*Taiana Machado*<sup>1</sup>

---

### RESUMO

O presente artigo faz uma análise da obra *Niketche: uma história de poligamia*, da autora moçambicana Paulina Chiziane, partindo do conceito de comunidade imaginada de Benedict Anderson (1991) e das identidades culturais na pós-modernidade, conforme proposto por Stuart Hall (1992). Inspirada pelos autores Sandro Mezzadra e Brett Neilson (2017), a análise propõe a compreensão das fronteiras como método de enfrentamento das categorias coloniais. Assim, o artigo analisa as tensões entre binômios expostos no romance, partindo da oposição entre homem-mulher, e entendendo que a própria fricção entre fronteiras é, por si só, uma reinvenção das mesmas e uma atitude de reconstrução no combate às violências e silenciamentos das identidades.

PALAVRAS CHAVES: Comunidade imaginadas. Fronteira. Nacionalismo. Moçambique.

## ABSTRACT

This paper analyzes the novel *Niketche: a history of polygamy*, by the Mozambican writer Paulina Chiziane, based on Benedict Anderson's concept of imagined community (1991), and on cultural identities in post-modernity, as proposed by Stuart Hall (1992). Inspired by the authors Sandro Mezzadra, and Brett Neilson (2017), the analysis proposes the understanding of borders as a method of confronting colonial categories. Thus, the paper analyzes the tensions between binomials exposed in the novel, starting from the opposition between man and woman, and understanding that the very friction between borders is, in itself, a reinvention of them, and an attitude of reconstruction in the fight against violence and silencing of identities.

KEYWORDS: Imagined communities. Border. Nationalism. Mozambique.

## PRIMITIVA FORMA

*Eu vi a palavra na sua primitiva forma (...)  
e não a reconheci.  
Ana Paula Tavares*

Em 28 de junho de 2022 pelo menos 46 pessoas foram encontradas mortas dentro de um caminhão no estado do Texas. As equipes de emergência chegaram ao local por volta das 18h após um funcionário da cidade ouvir gritos de socorro. A cidade de San Antonio fica a 250 km da fronteira entre os EUA e o México e é uma das mais relevantes rotas do tráfico de pessoas na região. Os traficantes usam os caminhões para transportar migrantes sem documentos que imaginam uma vida com melhores condições materiais ao cruzar a fronteira.

Dias antes, em 24 de junho, um grupo de cerca de 2.000 migrantes tentou entrar no enclave espanhol pela cidade de Melilla a partir do Marrocos. O confronto com a polícia resultou em 23 mortes e o presidente da União Africana, em tempo, expressou “profundo choque e preocupação com o tratamento violento e degradante dos migrantes africanos que procuram cruzar a fronteira internacional entre Marrocos e Espanha”<sup>2</sup>. Ceuta e Melilla são as únicas fronteiras terrestres que unem os continentes europeu e africano e as tentativas de atravessamento são frequentes.

Embora haja a particularidade de cada contexto, não apenas a proximidade das datas une os dois eventos. Assistimos no levante do milênio à agudização dos conflitos em torno das fronteiras, o que torna os ocorridos em Melilla e San Antonio quase banais nos noticiários. A fronteira é um agente ativo e útil na construção da sociedade moderna. “As grandes rotas de migração se diversificam e dispositivos cada vez mais sofisticados para contornar as fronteiras são colocados em prática” (MBEMBE, 2020, p. 30). As ondas migratórias provenientes do Sul deslocam multidões e particu-

larmente a Europa e os Estados Unidos experienciam essa tendência como pontos de fixação de tais movimentos. Fronteiras físicas, afetivas, culturais, linguísticas, imaginadas, construídas. Fronteiras que selecionam aqueles que podem ou não transitar. Fronteiras que delimitam espaços de pertencimento e de não-pertencimento.

Ao pensarmos nas fronteiras geográficas de um país, esbarramos no conceito de Estado-Nação e na sua relevância para a expansão colonial. Ao olharmos para o mapa geográfico moderno do continente africano e seus traços retos e precisos, esbarramos nas fronteiras históricas que remontam à Partilha da África e à Conferência de Berlim. Ao afinar nossa atenção para Moçambique, deparamo-nos com um país de língua oficial portuguesa rodeado por países anglófonos. Se esforçarmos ainda mais a nossa atenção, percebemos em Moçambique muitas fronteiras - linguísticas, culturais, étnicas, sociais, de gênero — que transparecem nas narrativas de seus artistas e escritores, como é o caso da autora moçambicana Paulina Chiziane.

Nascida em Manjacaze, província de Gaza, a autora, que em 2021 recebeu o Prêmio Camões de Língua Portuguesa, traz em sua biografia eventos e histórias sobre muitas fronteiras. O presente artigo apresenta uma leitura da obra *Niketche: uma história de Poligamia*, romance protagonizado por Rami, mulher do sul de Moçambique, que traduz as contradições e conflitos das fronteiras visíveis e invisíveis do país, em particular quando narradas e atravessadas pelas questões de gênero que envolvem a pertença da mulher moçambicana na construção do discurso nacional.

Vale ressaltar que no ano de 2022, o mesmo ano dos trágicos eventos em Melilla e San Antonio, o livro de Paulina Chiziane se tornou parte da literatura obrigatória de alguns vestibulares de grande relevância no Brasil. Talvez possamos olhar para essa aproximação entre o campo da educação e das literaturas africanas de língua portuguesa como uma oportunidade de, a partir da representação feminina na cultura moçambicana, ouvir as vozes silenciadas da mulher na construção da identidade brasileira, desafiando, assim, discursos predominantemente masculinos presentes nas fronteiras do conceito de Estado-Nação.

## **A BEIRA DA PALAVRA FRONTEIRA**

*Eu vi a palavra fronteira,  
tinha endurecido em muro alto e arame farpado (...)  
Ana Paula Tavares*

No imaginário mais imediato associamos a palavra *fronteira* ao campo da representação cartográfica. Nesse caso, é indispensável lembrar que os limites geográficos de um país não são estáticos nem definidos de forma categórica. Basta remontarmos a história das fronteiras brasileiras para recuperarmos os variados territórios que fizeram parte do que hoje conhecemos como Brasil. Assim, a palavra *fronteira* nos coloca diante do conceito de Estado-Nação, ou seja, uma instituição política que se desenvolve em torno de uma unidade nacional.

O historiador e cientista político norte-americano Benedict Anderson, na busca da gênese do nacionalismo, destaca a nação como “uma comunidade política imaginada — e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana” (ANDERSON, 1991, p. 32). O autor propõe uma compreensão do conceito de nação a partir de um espírito antropológico que o afasta de ideologias políticas como o marxismo, o liberalismo ou o fascismo e o aproxima dos sistemas culturais precedentes que englobam as comunidades religiosas e o reino dinástico.

Anderson (1991, p. 33) afirma que qualquer comunidade que ultrapasse o contato face a face da aldeia primordial é imaginada. Na medida em que as nações são limitadas, as fronteiras possuem um importante papel, pois oferecerão o sentido de finitude à comunidade. Assim, ainda que elásticas, elas delimitam, já que nenhuma comunidade se imagina englobando toda a extensão da humanidade.

Em sua definição, a nação também é soberana, uma vez que o conceito está alinhado ao Iluminismo do século XVIII, momento no qual a Europa Ocidental observa o apagamento de pensamentos religiosos em nome de um discurso racional. Nesse contexto, se as religiões asseguram a noção de continuidade — a partir de ciclos encarnatórios, promessa de paraíso, vida eterna, pecado original, etc. — na perspectiva Iluminista, coube ao conceito de nação assegurar o sentimento de continuidade cronológica.

Para o teórico britânico-jamaicano Stuart Hall (1992, p. 10), o momento histórico da construção do Iluminismo marca a formação da identidade desse sujeito a partir das capacidades da razão, da consciência e da ação. A construção do ‘sujeito iluminista’ parte de uma concepção ‘individualista’ que, na medida em que a sociedade moderna se complexifica, será substituída pela identidade do ‘sujeito sociológico’. Essa construção costura a identidade individual do sujeito à estrutura social vigente; a identidade é formada a partir da interação com a sociedade. No entanto, para Hall, o sujeito que vivencia uma identidade unificada e estável a partir dessa interação social, no mundo pós-moderno se torna cada vez mais fragmentado e composto de várias identidades que podem, inclusive, ser contraditórias entre si. Assim, o sujeito pós-moderno não possui uma identidade fixa, essencial ou permanente. (HALL, 1992, p. 12)

Essa dimensão fragmentada do sujeito pós-moderno coloca em perspectiva as identidades culturais nacionais. Ao nos identificarmos como brasileiros, por exemplo, estamos evocando um *sistema de representação cultural* (HALL, 1992, p. 49) que define um grupo de pessoas que compartilham uma ideia comum de nação. No entanto, essa ideia comum de nação, diante de identidades tão fragmentadas, não tem como constituir uma totalidade. Assim, a narrativa cultural nacional é criada usando artifícios totalizantes e subordina a diferença cultural em nome da soberania do Estado Nação.

As culturas nacionais são uma forma distintivamente moderna. A lealdade e a identificação que, numa era pré-moderna ou em sociedades mais tradicionais, eram dadas à tribo, ao povo, à religião e à região, foram transferidas, gradualmente, nas sociedades ocidentais, à cultura nacional. As diferenças



regionais e étnicas foram gradualmente sendo colocadas, de forma subordinada, sob aquilo que Gellner chama de “teto político” do estado-nação, que se tornou, assim, uma fonte poderosa de significados para as identidades culturais modernas. (HALL, 1992, p. 49)

Por mais diversificada em termos de classe, gênero, ou raça que uma sociedade possa ser, a identidade nacional busca unificá-la em torno do Estado-Nação. Ainda que saibamos que as nações viveram processos históricos violentos de unificação, que tenhamos ciência de que as construções da “família nação” são extremamente generificadas em torno de associações masculinas e que os processos de colonização exerceram hegemonias sobre culturas colonizadas, tende-se a olhar para a cultura de forma unificada em detrimento de percebê-las como “*dispositivos discursivos* que representam a diferença como unidade ou como identidade” (HALL, 1992, p.62).

Nessa dinâmica, as fronteiras não constituem linhas cartográficas que obstruem o fluxo de pessoas e bens, mas, ao contrário, são dispositivos fundamentais para a articulação desses fluxos. As lutas de poder contemporâneas não se limitam às linhas fictícias que as fronteiras nacionais e internacionais pretendem organizar, pois os componentes legais, culturais, sociais e econômicos se desgarram das linhas que correspondem à separação geopolítica determinada pelo Estado-Nação nos moldes que começou a se desenhar no século XVII.

Os autores Sandro Mezzadra e Brett Neilson se debruçaram sobre os simbolismos que envolvem a palavra *fronteira*. Em sua publicação “La frontera como metodo: o la multiplicación del Trabajo” (2017), os autores partem das perspectivas da força laboral dos táxis na cidade de Nova York e fazem uma análise das dinâmicas de restrição e de mobilidade dos trabalhadores, considerando os novos regimes de migração em um mundo no qual os limites nacionais deixaram de ser os mais relevantes.

As fronteiras são ambivalentes na medida em que se transformam em instrumentos calibrados para controlar o fluxo de pessoas, dinheiros e bens, mas, em simultâneo, são também espaços nos quais o poder soberano se mantém em permanente tensão. As fronteiras, assim, conectam, dividem e revelam, nessa dinâmica, o potencial dual do capitalismo global (MEZZANDRA; NEILSON, 2017, p.22).

Guerras devastadoras, levantes anticoloniais, transformações nos modelos de comunicação e transporte, mudanças geopolíticas e colapsos financeiros redesenham as margens do mundo e desafiam as dinâmicas fronteiriças. O mapa político e a cartografia geral do capitalismo nunca foram completamente coincidentes, mas os fenômenos correspondentes ao momento histórico do pós-Guerra Fria tornaram a sobreposição desses mapas cada vez mais ilegível.

Mezzandra e Neilson (2017, p.25) propõem, portanto, o estudo da hierarquização e estratificação das fronteiras examinando sua articulação com o capital, com o poder político e com os limites territoriais do Estado-Nação. Nesse sentido, as fronteiras, em sua dualidade inerente, devem

ser compreendidas como muros materiais e metafóricos e como uma ferramenta metodológica usada para a compreensão das mudanças nas relações de trabalho, poder, tempo, espaço e cidadania no mundo contemporâneo. “Assumir a fronteira como um método é uma tentativa de tornar esse atrito produtivo, tanto do ponto de vista teórico quanto para a compreensão de uma diversidade de paisagens fronteiriças empíricas” (MEZANDRA; NEILSON, 2017, p. 28, tradução nossa)<sup>3</sup>.

No contexto do mundo pós-colonial “as novas dinâmicas migratórias circulatórias e a formação das diásporas passam, em grande medida, pelo comércio ou pelos negócios, pelas guerras, pelos desastres ecológicos e catástrofes ambientais e pelas transferências culturais de todo tipo” (MBEMBE, 2020, p. 30). As aglomerações dos fluxos migratórios fazem surgir novas cidades polinacionais e dimensões de territórios em mosaico (MBEMBE, 2020, p.31). Assim, a cartografia colonial construída em nome do Estado-Nação já não é suficiente para construir o discurso nacional no contexto das subjetividades pós-coloniais.

A fronteira, assim, não assume mais o lugar de limite neutro entre nações. Ela deixa de ser um objeto de pesquisa e se transforma em um ponto de vista epistemológico que propicia a análise crítica das relações de dominação, exploração e poder que estão sendo constantemente redefinidas. A fronteira se torna um método na medida em que é concebida como um lugar de luta (MEZANDRA; NEILSON, 2017, p. 37).

Diante das percepções expostas acerca da palavra *fronteira*, devemos ressignificar nossa relação com suas beiras. É preciso entender o princípio de Estado-Nação como conceito político e imaginado, construído a partir de eventos históricos e que se torna, ele próprio, uma comunidade imaginada. O Estado-Nação deixa, portanto, de ser estático e suas fronteiras são reinventadas e expandidas para além dos limites territoriais.

A fronteira, nesse contexto, se faz dinâmica. Não se trata de um elemento que obstrui os fluxos de gente, pessoas e mercadorias; ao contrário, é ela permeável e compõe um dispositivo fundamental nas dinâmicas de expansão do capital. Por essa mesma razão, é também o espaço onde acontecem as tensões e conflitos inerentes a esse processo de expansão. A ambiguidade e a ambivalência traduzem, assim, contradições e colisões culturais que apontam para seu dinamismo.

Entender a fronteira como metodologia e princípio epistemológico para análise dos fenômenos contemporâneos é assumir uma postura pós-colonial e crítica fundamental. Assim, propomos um olhar sobre as fronteiras apresentadas na obra *Niketche: uma história de poligamia* de Paulina Chiziane. Fronteiras que assumem, no romance, um lugar dual entre o concreto e o simbólico e que, portanto, evidenciam as dinâmicas de disputa, poder e as contradições culturais, sociais e de gênero presentes nas margens da sociedade moçambicana retratada na obra, em especial no que diz respeito ao lugar da mulher dentro dessa sociedade.

## AS FRONTEIRAS EM NIKETCHE

*Nada nos preparou para o caminho da danação  
que antigas simetrias tinham feito coincidir com a liberdade  
e a cura.*

Ana Paula Tavares

Em entrevista para o site *Por dentro da África*, Paulina Chiziane comenta a repercussão do livro *Niketche: uma história de poligamia*, na data de sua publicação em 2002. A autora descreve que, quando o texto chegou a Moçambique, os homens ficaram zangados e alguns escritores lhe disseram que “a literatura não é lugar de feminismos” (CHIZIANE, 2018). Tal recepção provavelmente encontra justificativa na postura política da autora que, com sua obra, dá visibilidade a um universo pouco considerado até então. Como afirma na mesma entrevista:

(...) O mundo da mulher sempre ficou muito escondido e é preciso começar a falar um pouco mais sobre o que somos. Uma coisa que eu costumo fazer é contar as nossas alegrias, tristezas, os sonhos das outras mulheres, mas acima de tudo, negociando a nossa liberdade e dignidade como seres humanos (CHIZIANE, 2018, informação verbal)

Em linhas gerais o romance é protagonizado por Rami, mulher moçambicana do sul do país, que é casada com Tony, um alto comandante da polícia local. Logo no início da narrativa, Rami descobre que não é a única mulher de seu marido e se empenha em ir atrás de cada uma das amantes. Após uma manobra perspicaz e contando com a cumplicidade das personagens Mauá, Saly, Lu e Ju — amantes de diferentes regiões do país — Rami impõe ao esposo a oficialização de uma família poligâmica que conta com a obrigação de Tony com cada umas das esposas e seus filhos. Ao longo da narrativa a conexão entre essas mulheres começa a gerar independência e potência em torno delas até o rompimento dessa sociedade, causado pela emancipação de uma das mulheres e pela suposição da morte de Tony. Ao longo do romance os lugares ocupados por homens e mulheres na sociedade moçambicana são problematizados a partir de diferenças regionais e das tensões entre as práticas das culturas tradicionais<sup>4</sup> de Moçambique e os discursos de modernidade.

O romance descortina a fragmentação da sociedade moçambicana a partir da caracterização do sujeito social feminino. Assim, ao expor a moçambicanidade na voz de uma personagem feminina, a autora aproxima as questões da mulher nessa sociedade, trazendo suas problemáticas e conflitos para o imaginário nacional do país. O sujeito pós-moderno assiste à erosão da identidade baseada no Estado-Nação: se antes essa identidade está atrelada aos limites e expansões territoriais — para ser moçambicano basta ter nascido nessa terra — Chiziane, com sua personagem Rami, nos revela identidades desterradas.

Preciso de um espaço para repousar o meu ser. Preciso de um pedaço de terra. Mas onde está minha terra? Na terra do meu marido? Não sou de lá. Ele diz-me que não sou de lá, e se os espíritos da sua família não me quiserem lá, pode expulsar-me de lá. O meu cordão umbilical foi enterrado na terra onde nasci, mas a tradição também diz que não sou de lá. Na terra do meu marido sou estrangeira. Na terra dos meus pais sou passageira. Não sou de lugar nenhum. Não tenho registo, no mapa da vida não tenho nome. (CHIZIANE, 2021, p. 80)

Rami expõe que no projeto de nação moçambicana soberana, masculina e totalitária, a mulher é desterrada, não há espaço para ela. “A presença de um homem muda o curso de todas as coisas. O nascimento de um homem vale mais que o nascimento de uma mulher” (CHIZIANE, 2021, p.204).

No entanto, a tensão do binômio masculino-feminino não é apresentada no romance de forma estática. Ao contrário, essa tensão é atravessada por realidades econômicas, sociais, histórico-geográficas e étnico-culturais. Nessa dinâmica reside a demarcação das fronteiras, assumidas sobre parâmetros físicos e simbólicos.

As culturas são fronteiras invisíveis construindo a fortaleza do mundo. Em algumas regiões do norte de Moçambique, o amor é feito de partilhas. Partilha-se a mulher com o amigo, com o visitante nobre, com o irmão de circuncisão. Esposa é água que se serve ao caminhante, ao visitante. A relação de amor é uma pegada na areia do mar que as ondas apagam. Mas deixa marcas. Uma só família pode ser um mosaico de cores e raças de acordo com o tipo de visitas que a família tem, porque mulher é fertilidade. É por isso que em muitas regiões os filhos recebem o apelido da mãe. Na reprodução humana, só a mãe é certa. No sul, a situação é bem outra. Só se entrega a mulher ao irmão de sangue ou de circuncisão quando o homem é estéril. (CHIZIANE, 2021, p. 35)

Nesse trecho a cultura é entendida como “fronteira invisível”, o que dialoga com as representações do termo expostas anteriormente. Muitas fronteiras são colocadas e tensionadas ao longo do romance e, no caso do trecho destacado, atravessam marcadores que diferenciam o Norte e o Sul do país.

Para nos aproximar dessa realidade é preciso que tenhamos em mente a imensa diversidade cultural de Moçambique. Multiplicidade etnolinguística originada dos povos Khoisan (ou Bosquímanes) e, séculos depois, dos povos Bantu (falantes da língua Bantu) que migraram do Norte por meio do vale do Rio Zambeze, avançando para os planaltos e áreas costeiras. Vale ressaltar que os grupos Bantu ocupam parte significativa da África Subsaariana (CIRÍACO, 2017, p.96).

Com uma localização estratégica às margens do Oceano Índico, a Ilha de Moçambique, situada na província de Nampula, ao norte, tornou-se um importante entreposto comercial rumo à Ásia. Assim, a região é marcada

pela presença inicialmente árabe e, posteriormente, indonésia, indiana, chinesa e, depois do século XVI, portuguesa. Essa circulação cultural gerou novas comunidades a partir de uma intensa movimentação comercial e geográfica.

No sul de Moçambique, por sua vez, a presença Nguni é um importante marcador histórico. No fim do século XVIII, dá-se um deslocamento massivo da população Nguni pela África Austral em um processo que ficou conhecido como Mfcané. Essa imigração é resultante da fuga do contingente populacional das regiões dominadas pelo guerreiro Shaka Zulu<sup>5</sup> e é um componente fundamental para a fundação e consolidação do Império de Gaza (SOUZA, 2018, p. 137). O domínio português ao sul de Moçambique foi marcado pelo embate com a figura do imperador Ngungunyane, narrada de forma heroica no imaginário de construção da nacionalidade moçambicana após a independência.

Esse breve histórico da ocupação das duas regiões nos permite alguma aproximação das diferenças culturais entre o Norte e o Sul. Assim, se tomarmos as estruturas familiares como um ponto de comparação, notaremos que ao Norte de Moçambique a estrutura se mantém ligada à uma tradição matrilinear associada aos Macua (CIRÍACO, 2017, p. 101). É esse um aspecto forte para o grupo, e mesmo as cerimônias islâmicas assimilaram a organização matrilinear em sua estrutura, admitindo, por exemplo, mulheres em cargos rituais do Islã que não são praticados comumente por elas (MATTOS, 2018, p.464). Assim, apesar das influências mulçumanas e portuguesas, as mulheres do Norte continuam vinculadas às suas famílias de origem.

No Sul, o *lobolo*, prática que consiste no pagamento de dote para a família da noiva de forma a torná-la propriedade do marido, gera núcleos familiares alinhados com a patrilinearidade. Nessa região as mulheres são criadas para o trabalho, procriação e cuidados com a família, devendo submissão e obediência ao marido. Sendo a região Sul alinhada com a tradição católica portuguesa, a poligamia é contra as tradições cristãs, no entanto, é muito praticada em várias localidades. Ressaltemos que com a globalização e a influência de paradigmas ocidentais, as dinâmicas de construção familiar vêm se alterando. Em cidades como Maputo, por exemplo, percebe-se um discurso e uma mentalidade que possui novas camadas e dialoga com alguns dos debates correntes contemporâneos (CIRÍACO, 2017, p. 101).

“De repente lembro-me de uma frase famosa — *ninguém nasce mulher, torna-se mulher*. Onde terei eu ouvido esta frase?” (CHIZIANE, Paulina, 2021, p. 32). Essa reflexão de Rami, referência à conhecida ativista política, feminista e teórica social francesa Simone de Beauvoir (1908-1986), toma novas dimensões quando sabemos das nuances do papel da mulher nas regiões Norte e Sul de Moçambique. Ao evocar Beauvoir e colocar o leitor diante da tensão sobre o papel da mulher dentro do contexto cultural do país, Chiziane chama a atenção para o fato de que a categoria política da mulher moçambicana é complexa e possui nuances locais, mas, ao mesmo tempo, dialoga com as lutas feministas globais e não está descolada delas.



Assim, há aqui o tensionamento entre duas fronteiras. A primeira, aquela que, aparece marcadamente no texto como *fronteiras culturais* e que evidenciam nuances dentro do próprio território moçambicano. São essas fronteiras que, embora imateriais, encontram diálogo com marcações geográficas — Norte e Sul — mas que são ao mesmo tempo simbólicas, na medida em que constroem a autoimagem da mulher moçambicana como categoria imaginada. A outra fronteira que se impõe no texto conecta essa comunidade imaginada aos debates feministas globais e, dessa forma, tensiona as relações patriarcais vigentes. Assim, as categorias que se constroem no debate do lugar da mulher moçambicana na identidade nacional dialogam com questões locais e questões globais criando novas comunidades imaginadas a partir dessa conexão.

“Nas práticas primitivas, solidariedade é partilhar pão, manta e sémem. Sou do tempo moderno. Prefiro dar a minha vida e o meu sangue a quem deles precisa. Posso dar tudo, mas o meu homem não. Ele não é pão nem pastel. Não o partilho, sou egoísta” (CHIZIANE, 2021, p.36). Nesse trecho, Rami parece irreduzível e, anuncia também, as tensões presentes entre os conceitos de primitivismo e modernidade. Observe que há a condenação da tradição poligâmica associando-a à ideia de atraso enquanto a monogamia é o princípio de modernidade. Esse dispositivo retórico foi muito acionado pela FRELIMO<sup>6</sup> logo após as lutas de independência. A construção de um imaginário que condenava o “colonial” e o “tradicional” se associava a uma proposta identitária traduzida na criação do homem novo, “preconizando a gradual convergência das identidades dos diferentes grupos etnolinguísticos numa realidade ‘modernizadora’” (CABAÇO, 2009, p. 304).

A construção de uma nova identidade moçambicana orientava-se em três eixos principais: interiorizar em cada militante uma nova *práxis* de trabalho manual e disciplina militar, proporcionar uma educação formal que conferisse um ensino técnico e científico e evitar as estruturas e o pensamento tradicional. No entanto, a consolidação do pensamento nacionalista buscava raízes históricas nas culturas que convergiam no movimento de libertação colonial. Dessa forma, se dá uma seleção das práticas e valores que poderiam inspirar a nova identidade moçambicana.

[...] A FRELIMO optou por proceder a uma elaboração seletiva, distinguindo entre as “reacionárias” e as que “deviam ser valorizadas”: entre as primeiras se inscreviam principalmente certos ritos considerados inibitórios da libertação da “imaginação criadora do indivíduo”, os que implicavam mutilações, sofrimentos físicos e situações discriminatórias ou degradantes, assim como as instituições políticas e religiosas que perpetuava, o pensamento tradicional; das segundas constavam os sistemas de produção e troca e o valor social do parentesco (que representariam, na visão da FRELIMO, a família, a solidariedade e a história, transigindo, por isso, com a prática da poligamia e a realização dos ritos de iniciação), assim como a produção artística e criativa (escultura, dança, música, representações cênicas, etc.) (CABAÇO, 2009, p. 305)



Há, portanto, uma condescendência do Estado com a prática poligâmica na medida em que essa reiterava o valor social da família. De fato, não existia um dispositivo legal que condenasse a poligamia<sup>7</sup>, mas essa prática era combatida a nível político e moral, ou seja, se houvesse algum problema entre um casal que quisesse recorrer ao tribunal, ele apenas reconhecia os relacionamentos entre maiores de idade, monogâmicos, com igualdade de direitos e deveres entre ambas as partes. Dessa forma, as práticas que fugissem a esse padrão eram refutadas e o poder estatal não intervinha diretamente.

Assim, Rami, em sua reflexão inicial, incorpora o discurso moral do homem novo, ou seja, da construção de uma Moçambique que converge em torno de uma modernidade que nega a tradição. No entanto, as ações da narrativa obrigam-na a rever esse posicionamento e, dessa forma, a subverter seus princípios primordiais:

Fiquei de coração deprimido. O meu marido estava completamente retalhado. Retalhado todos os bens, a nossa segurança social, a nossa reforma, o nosso conforto que estava a ser jogado na terra como um punhado de sal numa panela de água. Eu partilho o pão e o vinho em comunhão. Partilho o marido por cinco, partilhamos um amante, a Lu e eu. [...] Adeus, meu marido total, meu amor de intimidade. Ah, vida! Fazes-me aceitar esta mordaca só para ter o Tony por perto. Se eu digo não a toda essa confusão, o meu amor se espanta. (CHIZIANE, 2021, p. 109)

Observe que a referência cristã do pão e do vinho convive com a prática poligâmica nessa segunda citação, algo que na anterior parecia impossível. Rami passa por cima da condenação moral que a fazia subjugar à prática poligâmica como prática primitiva. Ao mesmo tempo, é uma citação que traduz a imensa dor da personagem, mas, ainda assim, ela se submete, rompe a fronteira da modernidade e se refugia na tradição como forma de permanecer vinculada ao marido. Rami rompe suas premissas iniciais para transitar por outras referências, mesmo que anteriormente tenha afirmado que não cederia.

Lembremos aqui do “jogo” das identidades como previsto por Hall (1992, p. 18). A identidade do sujeito pós-moderno é atravessada por mudanças constantes e rápidas, as práticas sociais são continuamente examinadas e colocadas em perspectiva a partir da relação com o outro. Dessa forma, a subversão das relações culturais fronteiriças é marcada por contradições e ambiguidades, o que também se traduz na ação de Rami ao longo do romance. Assim, a própria identidade da mulher moçambicana é atravessada pelas ambiguidades e contradições próprias do sujeito pós-moderno.

A guisa de síntese, podemos compreender que o romance *Niketche: uma história de poligamia* se insere em um contexto de narrativas pós-coloniais na medida em que revela a fragmentação do sujeito pós-moderno. A autora escolhe expor essa fragmentação a partir da perspectiva da mulher dentro da sociedade moçambicana. O tensionamento do binômio homem-mulher,

no entanto, revela, dentro de si, outros tensionamentos: fronteiras culturais que atravessam as geografias Norte e Sul do país, fronteiras coloniais que tensionam as relações entre práticas tradicionais e modernidade.

O conceito de Estado-Nação, visto como unidade totalitária, masculina e única é colocado em perspectiva na atualidade. O mecanismo que o enfrenta não pode ser unitário, mas, ao contrário, se revelará fragmentado e diverso. As fronteiras são lugares de tensionamento e disputa, friccionar os extremos é inerente desse tensionamento. É essa a fricção que desloca a fronteira do lugar de objeto de estudo passivo e a transforma em método ativo de enfrentamento das estruturas de silenciamento vigentes. Romper a fronteira do silêncio e dar voz às contradições de outras identidades parece ser um dos alcances do romance de Chiziane.

## A FRONTEIRA COMO UTOPIA

*Não sou nada, mas fecharei contas mais tarde com todos os silêncios e perguntarei aos irmãos grandes de nossas terras antigas onde estavam quando nos abandonaram.*

*Ana Paula Tavares*

Tendo a fronteira como método (MEZZANDRA; NEILSON, 2017, p. 35), propusemos uma análise das relações de tensão existentes entre cada uma delas. As fronteiras simbólicas que marcam Norte/Sul, tradição/modernidade, monogamia/poligamia, homem/mulher são distendidas, tensionadas e subvertidas a todo o momento durante o romance de Chiziane. Assim, o embate dessas fronteiras é explícito e denuncia como elas se manifestam na materialidade da vida social moçambicana.

A protagonista, ao fim do romance, após o lar poligâmico ter sido desfeito com movimentos de independência de cada uma de suas rivais, ela própria se coloca em uma nova postura diante do marido Tony, como evidencia o trecho que inclui o diálogo entre os dois:

[...] Treme, pede socorro. Meu Deus, sou poderosa, eu sinto que posso salvá-lo desta queda. Tenho nas mãos a fórmula mágica. Dizer sim e resgatá-lo. Dizer não e perdê-lo. Mas eu o perdi muito antes de o encontrar. Ignorou-me muito antes de me conhecer.

— Não te posso salvar. Tento salvar-te mas não consigo, não tenho força, sou fraca, não existo, sou mulher. Os homens é que salvam as mulheres e não o contrário.

— Rami!

— O filho é do Levy!

Os seus braços caem como um fardo. As três trovoadas que um dia tentou encomendar contra o noivo da Lu hoje atacam-lhe o cérebro, o coração e o sexo e fazem dele um super-homem calcificado no éden da praça. (...). Solto-o. Não cai, mas voa no abismo, em direção ao coração do deserto, ao inferno sem fim. (CHIZIANE, 2021, p. 289)

Após tensionar os limites do papel do homem e da mulher na sociedade moçambicana ao longo do romance, a personagem, por fim, se liberta da estrutura de dominação escolhendo perder ‘seu homem’ e deixá-lo confrontar-se com a ruína da sua autoimagem de ‘super-homem’. Assim, desenha-se um final no qual prevalece a esperança de um novo projeto. Rami utiliza as armas de sua opressão — “os homens é que salvam as mulheres e não o contrário” — para conquistar sua liberdade. Ou seja, para se libertar é fundamental ruir a estrutura egóica e totalitária masculina denunciando a oposição entre homem-mulher e o privilégio da primeira categoria sobre a segunda.

As comunidades que se apoiam em torno do discurso de identidade cultural nacional única recusam-se a

(...) reconhecer que, na verdade, nosso ego sempre foi construído em oposição ao outro: um negro, um judeu, um árabe, um estrangeiro que interiorizamos, mas de uma forma regressiva. É justamente o que muitos hoje se recusam a admitir, que, no fundo, somos feitos de diversos empréstimos tomados a sujeitos estrangeiros e que, conseqüentemente, sempre fomos *seres fronteiriços*. (MBEMBE, 2020, p. 58)

Assim, o desfecho do romance aponta para a possibilidade de reconhecer, em nós, a interiorização do outro que compõe nossas subjetividades. Seu final nos convida a diluir as fronteiras entre o eu/outro em tantos outros binômios estáticos sobre os quais o mundo colonial se estruturou. Ter nas fronteiras um método de análise das realidades é compreender sua expressão na materialidade da vida das pessoas e, portanto, é um passo inicial no combate às violências e silenciamentos como aqueles promovidos em fronteiras reais tais quais as de Melilla e San Antonio.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Corpus

CHIZIANE, P. Niketche: uma história de Poligamia. 2ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

### Artigos e textos acadêmicos

ANDERSON, Benedict. Raízes Culturais. Trad: Denise Bottman. In: *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 26-70.

CABAÇO, José Luís. Moçambique: identidade, colonialismo e libertação. In: \_\_\_\_\_. *O “homem novo”*. São Paulo: Editora Unesp, 2009. p. 304-311.

CIRIACO, Maria Inês Francisca. Moçambique: diversidade cultural e linguística. *Cadernos de pós-graduação em letras*, v. 17, n. 1, 2017.

FURQUIM, Fabiane Miriam. O discurso modernizante da FRELIMO e a revista justiça popular: as relações entre estado, violência e modernidade, In: *VIII Congresso Internacional de História/XXII Semana de História, 2017, Maringá. Anais eletrônicos [...]* Disponível em: doi: 10.4025/8cih.pphuem.3941. Acesso em 03 ago. 2022.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guaciara Lopes Louro. 10 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1992.

MATTOS, Regiane Augusto de. Entre suaílis e macuas, mujojos e muzungos: o norte de Moçambique como complexo de interconexões. *Estudos Ibero-Americanos* 44.3, 2018.

MBEMBE, Achille. *Políticas da inimizade*. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 Edições, 2020.

MEZZADRA, Sandro; NEILSON, Brett. La frontera como método: o la multiplicación del trabajo. In: \_\_\_\_\_. *La proliferación de las fronteras*. Trad. Verónica Hendel. Madrid: Traficantes de Sueños, 2017. p. 11-39.

SANTANA, Jacimara Souza. Tradição Oral do Império de Gaza, Identidade Nyanga e Contestação ao colonialismo no sul de Moçambique (C. 1895-1956). *Sankofa* (São Paulo), v. 9, n. 16, p. 37-62, 2016.

SOUZA, Ubiratã Roberto Bueno de. *A gravitação das formas: gêneros literários e vida social em Moçambique (1977-1987)*. 2018. f.223. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

#### **Entrevista:**

CHIZIANE, Paulina. O mundo da mulher ficou muito escondido é preciso falar mais sobre. [Entrevista concedida a] Natalia Luz. Por dentro da África, 2018. Disponível em: <<https://www.pordentrodaafrica.com/reportagens-exclusivas/paulina-chiziane-o-mundo-da-mulher-ficou-muito-escondido-e-preciso-falar-mais-sobre>>. Acesso em 03 ago. 2022

#### **Fontes jornalísticas:**

MARTINS, Andreia. 2022. União Africana exige investigação sobre morte de migrantes em Melilla. *RTP Notícias*, 20 de junho de 2022.

SAN ANTONIO, Angelica Casas in; SANDS, Leo. 2022. Texas migrant deaths: At least 46 found dead in abandoned truck. *BBC News*, 28 de junho de 2022.

TAVARES, Ana Paula. 2015. Nova Carta de Ana na Palavra: Busco um refúgio, revolvo ruínas onde está sepultado o velho bule do chá e ordenam-me que parta sem os panos da origem e a água da viagem, as asas da noite com que já nasci ou os pés compridos de afagar os caminhos. *Rede Angola.info*.; 04 de setembro de 2015.

*Recebido para avaliação em 31/05/2023*

*Aprovado para publicação em 23/08/2023*

## NOTAS

1 Doutoranda em Estudos Comparados de Literatura pelo programa de Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense (UFF). Concluiu seu mestrado em educação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e licenciou-se em música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Atua como educadora há 14 anos em escolas da rede pública e particular bem como em projetos culturais e na produção de livros didático para o Programa Nacional de Livros Didáticos (PNLD).

2 União Africana exige investigação sobre morte de migrantes em Melilla. 28 de junho de 2022. Disponível em: [https://www.rtp.pt/noticias/mundo/uniao-africana-exige-investigacao-sobre-morte-de-migrantes-em-melilla\\_n1415615](https://www.rtp.pt/noticias/mundo/uniao-africana-exige-investigacao-sobre-morte-de-migrantes-em-melilla_n1415615)

3 Asumir la frontera como método es un intento por hacer que esta fricción sea productiva, tanto desde un punto de vista teórico como para la comprensión de una diversidad de paisajes fronterizos empíricos. (MEZANDRA;NEILSON, 2017, p. 28)

4 Vale ressaltar que ao nos referirmos às culturas tradicionais, estamos localizando práticas e costumes apoiados em dinâmicas da tradição oral de grupos etnolinguísticos que precedem a chegada de colonizadores portugueses. Aqui estamos apenas acusando a existência de um binômio colonial que opõe tradição e modernidade, o que será explorado no decorrer do artigo.

5 Shaka Zulu era Nguni e um grande general de guerra. Ele revoluciona as tecnologias de embate de sua época e em 1818, subjuga um grupo autônomo Nguni fundando uma centralidade em torno de si próprio (SOUZA, 2018, p.137). Seu reino ficou conhecido como Reino Zulu — império que durou aproximadamente até o fim do século XIX e que caiu diante das investidas britânicas. O Reino se estendeu sobre grande parte da porção oriental do que hoje conhecemos como África do Sul.

6 Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO) é uma frente fundada como partido político em 1962 e cujo objetivo era lutar pela independência de Moçambique do domínio colonial português. O partido segue à frente do governo até os dias atuais.

7 A revista Justiça Popular foi criada para que magistrados e juízes pudessem enquadrar a população no projeto modernizante do homem novo: “é muito frequente ouvir pessoas dizer que a poligamia é proibida na República Popular de Moçambique, o lobolo é ilegal, etc. e estas mesmas pessoas ficam muito surpreendidas quando vêm a saber que na realidade não existe nenhuma proibição jurídica, nem de poligamia, nem de lobolo, mas só há um combate político” (JUSTIÇA POPULAR, 1981 n° 3, p. 12 *apud* FURQUIM, 2017). Assim, as ferramentas do Estado para o combate das práticas tradicionais operavam sob três diferentes dispositivos: (1) o reconhecimento jurídico no qual o Estado confere legitimidade a algumas práticas e outras não, (2) a ignorância deliberada onde o Estado não age e sequer cita diretamente questões tidas como tradicionais ou a (3) penalização judicial sobre determinados atos. (FURQUIM, 2017, p.12)

# QUANDO A VÊNUS É CRIOULA: O CANTO DA SEREIA, EM VERA DUARTE

## WHEN VENUS IS CREOLE: THE SIREN SONG, IN VERA DUARTE

*Norma Sueli Rosa Lima<sup>1</sup>*

---

### RESUMO

Análise de *A Vênus Crioula* (2021), de Vera Duarte, na investigação da literatura cabo-verdiana que atualiza os mitos de sua fundação. Com Oyèronké Oyewùmí (2021), Toni Morrison (2019), Achille Mbembe (2020), Manuel Veiga (2019) e outros, investigo um possível contra-discurso crioulo para as construções ocidentais de gênero. Com efeito, a obra supracitada tanto dialoga com temas da diáspora e da violência contra a mulher do período colonial, quanto os recontextualiza contemporaneamente, inclusive em outras culturas africanas.

PALAVRAS-CHAVE: Vênus. Vera Duarte. Cabo Verde. Violência. Feminino.

### ABSTRACT

Analysis of *A Vênus Crioula* (2021), by Vera Duarte, in the investigation of Cape Verdean literature that updates the myths of its foundation. With Oyèronké Oyewùmí (2021), Toni Morrison (2019), Achille Mbembe (2020), Manuel Veiga (2019) and others, I investigate a possible Creole counter-discourse to Western constructions of gender. In fact, the aforementioned work both establishes a dialogues with themes of the diaspora and violence against women from the colonial period, and recontextualizes them contemporaneously, including in other African cultures.

KEYWORDS: Venus. Vera Duarte. Cape Verde. Violence. Female.



A verdade é que há um som ancestralíssimo e musical que nos vem de um âmago qualquer do nosso interior e se manifesta numa quantidade incrível de pessoas que são exímias a cantar e a tocar. Talvez nos tenha sido mesmo transmitido pelas aves canoras, pelas aves de largo voo que, segundo o poeta Jorge Barbosa, primeiro habitaram as ilhas, antes da chegada dos navegadores ao serviço de El Rei de Portugal. (DUARTE, 2021, p. 51-52)

No romance *A Vênus Crioula*, lançado em 2021 pela editora Rosa de Porcelana e ainda inédito no Brasil, dedicatórias no início de cada capítulo são feitas para as vozes femininas das ilhas e para Cesária Évora, ressaltando a união entre escrita e oralidade. *Vênus crioula* (ou negra) é a protagonista Tina França, Catarina, dessa forma batizada ao se lançar no mundo da música. Já a *Vênus* divindade mitológica latina é um dos tópicos fundadores da cultura cabo-verdiana, que ao lado de outras matrizes foi atualizado nessa obra contemporânea.

Em conferência realizada no *I Seminário Internacional de Estudos Cabo-verdianos*, realizado na Universidade de São Paulo, em 2008, ao examinar as lutas das mulheres islenhas pela igualdade, a autora do romance supracitado afirmou:

Na verdade, as mulheres, elas mesmas precursoras deste movimento de mudança, recusaram-se a ficar na posição de simples espectadoras passivas e estão a traçar os seus próprios caminhos, redescobrimo e dando novo valor aos papéis tradicionais, dando-lhes um conteúdo renovado, e estão reorientando a sua maneira de estar na vida e no mundo, ainda que a custo de grandes sacrifícios e muitos esforços.

(...)

A implementação deste projeto de paridade e equidade de gênero não tem sido fácil e uma participação crescente das mulheres na vida econômica, social, cultural e política do país, bem como a busca pela igualdade de oportunidades para as mulheres, são objetivos que estão a ser permanentemente perseguidos.

Na prossecução desses objetivos, a voz das mulheres ganha outra amplitude e a literatura apresenta-se também como um meio de combate pelo direito à vida, à liberdade e à felicidade.

(...)

A voz das mulheres na literatura representa assim uma transgressão ao modelo feminino de passividade e submissão antes predominante na sociedade e na cultura cabo-verdianas, de cariz vincadamente machista.

(...) elas ajudam a acabar com a infinita escravidão ao formarem-se, elas também, poetisas. (DUARTE, 2015, p. 230-244)

A transcrição longa é necessária, por conter perspectivas fundamentais que guiarão a análise que proponho para *A Vênus Crioula*, na medida em que, principalmente, a personagem principal atualiza e crioula, além do mito venusiano, o da sereia clássica. Ao trazer, na sua, a voz das cabo-verdianas que cantam enquanto carregam água e alimentos, Tina passa a integrar a galeria das criações femininas que protagonizam as próprias histórias. Na narrativa em análise, aliás, são as personagens masculinas as influenciadas pelas femininas, que em muitos momentos do enredo assumem papéis tradicionalmente outorgados ao mundo masculino. No episódio do naufrágio, por exemplo, era a Vênus Tina quem buscava os alimentos.

Apercebeu-se que era Catarina quem praticamente arranjava o que comer. Com uma destreza extraordinária, ela mergulhava no mar e conseguia apanhar peixes, alguns de um tamanho bem razoável. Também embrenhava-se no mato e trazia passarinhos, ou galinhas e ovos. Trepava pelas árvores acima e colhia frutos como goiabas, mangas e papaias.

À beira do regato, Inês plantava e colhia mandioca, batata-doce e cenoura, além de ervas de chá. Ela contou-lhe que no início tinham passado muita fome, mas a pouco e pouco habituaram-se a comer o que aparecia, para poderem sobreviver. (DUARTE, 2021, p. 18)

Com Oyèrónké Oyewùmí, em *A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero* (2021), intento perceber um contradiscurso crioulo para percepções do feminino realizadas pelo olhar do patriarcado ocidental, a partir da retomada e da transformação antropofágica da Vênus ocidental. A deusa esteve na origem pelas buscas da identidade cabo-verdiana, ao lado da morna, unidas na capa do número 2 de *Claridade*: revista de arte e letras (1936), com a publicação da letra de uma canção de B.Léza, o célebre compositor do arquipélago. De acordo com Gláucia Nogueira, em *O tempo de B.Léza: documentos e memórias* (2005), o artista se notabilizou pela inovação realizada: “um acorde de transição entre duas notas da melodia, também chamado meio-tom, ou semitom” (NOGUEIRA, 2005, p. 19) sendo consensual que a renovação tenha surgido do diálogo com os “tocadores brasileiros que havia décadas os navios de guerra e mercantes despejavam regularmente no Porto Grande, (...)” (NOGUEIRA, 2005, p. 35).

O nascimento dessa forma musical, genuinamente cabo-verdiana, está nesse mesmo número da revista no conto “Um galo que cantou na Baía”, de Manuel Lopes, cuja personagem central era um guarda alfandegário, compositor de mornas. Como Benjamin Abdala Junior observou em “Mundialização e comunitarismo: origens da consciência nacional na literatura cabo-verdiana” (2001): “Para buscar inspiração, ele se colocava diante do mar. Para essa personagem, a composição musical deveria emergir das águas, inteira, letra e música, de uma forma similar à pintura *O nascimento de Vênus*, de Botticelli” (ABDALA JUNIOR, 2001, p. 274).

Envolta por uma nova atmosfera crioula, a pintura italiana dialoga com a morna, gênero musical que em 2019 foi proclamado Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade, pela UNESCO. Indo além do famoso quadro europeu, Pierre Grimal (2000), ao investigar a origem do mito venusiano, afirmou ser de data incerta, possivelmente nascida no século II a.C. em interseção ao da Afrodite grega, com inúmeras recriações ocidentais e orientais. Para os sumerianos, por exemplo, afirmam Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1999), era alternadamente a deusa da tarde, que favorecia o amor e a volúpia, e a da manhã, que presidia os atos de guerra e de massacre: “Do seu parentesco com o Sol — era sua irmã gêmea — vinham as suas qualidades guerreiras, era chamada de *a valente ou a dama das batalhas*” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 938). Os dois mitos da fundação da moderna literatura cabo-verdiana, assim, possuem inúmeras confluências e incertas origens.

No épico moderno de *Os Lusíadas*, a deusa latina assume tanto a perspectiva da guerra, quanto a lunar como divindade do amor e do prazer. Camões ousou retratar a sua nudez sem disfarces, no entender de Cleonice Berardinelli nos *Estudos camonianos* (2000), ao descrever/narrar “cenas carregadas de sensualidade, como as da Ilha dos Amores ou do encontro de Vênus e Júpiter” (BERARDINELLI, 2000, p. 17). A participação da deusa no clássico épico tem, ainda, outra natureza: a de ser fonte de proteção dos lusos, ainda que eles não tenham vencido os obstáculos apenas porque eram apoiados, pois se saíram bem em quatro das sete ciladas, sem interferência divina.

A lógica das categorias sociais do Ocidente, ensina Oyèrónké Oyewùmí em *A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero* (2021), é baseada em uma ideologia do determinismo biológico, quando o conceito do que é ser mulher foi elaborado em relação e em oposição ao conceito da compreensão do que é o homem. Essa referência de masculino inexistente em *A Vênus crioula*, pois o que se tem nessa obra é um elenco de personagens femininas fortes, que investem nas próprias carreiras, escapam de destinos patriarcais violentos e obtêm vitórias ou derrotas por opções de percursos não convencionais.

A ligação de Vênus com o mar e as ilhas assume identidade com a perspectiva geográfica do arquipélago.

Da espuma do mar, fecundada pelo sangue de Urano (céu), nasceu uma jovem levada em primeiro lugar para a ilha de Cítera, e em seguida para Chipre. (...) Nas pinturas antigas, Vênus é frequentemente representada deitada sobre uma simples concha (...). O elemento úmido que formava no oriente o império reservado a essa divindade, continuou a ser submetido ao poder de Vênus Afrodite nas costas e nos portos em que era venerada; sobretudo o mar, o mar tranquilo e calmo, refletindo o céu no espelho úmido das suas ondas, (...). (MENARD, 1997, p. 255-259)

Ilhas que no imaginário ocidental foram costumeiramente associadas ao paraíso terrestre, como percebeu Sérgio Buarque de Holanda em *Visão do paraíso* (1994), ainda que coexistissem como morada de monstros, andróginos, canibais e hermafroditas. A mitologia grega, adverte Antonio Carlos Diegues (1998), privilegiava aquela porção de terra rodeada de água: “Para os gregos antigos, a ilha era um lugar de refúgio, espaço de espera antes da ação decisiva; zona de contato entre as diversas culturas, centro de felicidade e testemunho de uma humanidade diferente” (DIEGUES, 1998, p. 136). A partir dessa perspectiva eurocêntrica, encontrar o arquipélago deserto de Cabo Verde, no século XV, fez com que seus descobridores pretendessem preencher aqueles vazios com enredos fantasiosos, embora ele estivesse distante, pelo clima adverso, de expectativas paradisíacas. Cabe ressaltar ainda que o território islenho não foi desbravado por heróis, nem repositório de conhecimentos dos colonizadores, mas sim o espaço da sabedoria crioula que produziu uma nova humanidade.

Dividido em cinco capítulos, *A Vênus Crioula* sempre abre com uma voz a realizar reflexões:

Em todo o tempo e lugar, mesmo quando naufragos em cena, percebemos que a sobrevivência e a vivência não bastam. O influxo vertiginoso da palavra em torno da Vênus Crioula desfia estórias, ora alinhadas, ora desalinhadas, tessitura entre o realizado e o ficcionado, que só a memória e o afeto permitem. Sem excessos metafóricos. (DUARTE, 2021, p. 5)

O primeiro capítulo intitulado “Naufrágios” não pretende narrar os da época histórica das navegações, mas os simbólicos que ocorrem no cotidiano; deles somos salvos pela intervenção da palavra literária. Há a denúncia das condições precárias da emigração de Cabo Verde para os mundos capitalistas do trabalho no exterior, nesse caso, para os Estados Unidos da América. Observo outra estratégia narrativa: a de misturar os fios das vozes na polifonia com Daniel Filipi, Almeida Garrett, Alexandre Herculano, Osvaldo Alcântara, Jorge Barbosa, Yolanda Morazzo, Caetano Veloso, Grande Otelo, Oscar Niemeyer, Mercedes Sosa, Alcione, Corsino Fortes, Martinho da Vila, Milton Nascimento, Fred Mercury, João Cabral de Melo Neto, Marisa Monte, Michael Jackson, todos citados e festejados em grande comunhão utópica, sem fronteiras, na mistura artística de nações.

Ainda em seus momentos iniciais, o romance enfatiza a valorização da memória, quando Tina — que não consegue se lembrar quem era a sua família — é auxiliada pela professora de História, Inês, a conhecer e a preservar a cultura cabo-verdiana, a qual depois será difundida em suas apresentações artísticas. A trajetória de Tomaz evidencia um casamento interracial, no contexto dos primeiros anos que sucederam a independência de Cabo Verde, união que revela o racismo por ele sofrido, ao ter se apaixonado por uma mulher branca, Teresa, no contexto dos retornados. Descrito com a potencialidade de sua beleza negra “como uma coluna esculpida em madeira de ancestral árvore africana” (DUARTE, 2021, p. 39), ele é uma personagem

bastante influenciada pelas femininas. Com a primeira esposa, aprendera a gostar de poesias, gosto que uniu ao seu fascínio pela leitura de romances, às partidas de futebol e à música eclética. Percebe-se que a caracterização de Tomaz foge ao estereótipo da masculinidade, visto que a sensibilidade estética foi privilegiada. Ele será seduzido pela visão de uma mulher na Ilha Brava, que o fará se perder no mar:

Uma figura feminina recortada no azul-escuro infinito do oceano e do horizonte emergia nua das águas do mar, com os longos cabelos, anormalmente compridos, a descender pelos ombros abaixo, ultrapassando mesmo a zona da cintura.

Acreditou ser uma visão. Ia soltar um grito quando o som morreu-lhe na garganta e sentiu-se tragado por um longo e doloroso buraco negro. Tudo se apagou à sua volta. (DUARTE, 2021, p. 9)

A imagem do feminino presentificada nas águas está representada tanto nas descrições ocidentais do nascimento de Vênus, no épico de Homero *A Odisséia*, quanto nos contos das tradições africanas e indígenas. Se a viagem de Ulisses, como observou Olgária Matos (1990), indicou no campo metafórico o percurso que a humanidade precisou realizar para efetuar a passagem da natureza à cultura racionalista do “medo original da humanidade diante do outro” (MATOS, 1990, p. 145), a de Tomaz é um mergulho destemido no encantamento da sedução feminina e posteriormente também no seu canto. Em perspectiva mais ampla, o entrar mar adentro de Tomaz significa tanto a pertença cabo-verdiana em suas pontes para o outro enquanto emigração forçada ou voluntária, quanto a desconstrução masculina do que teme as sereias. De fato, Tomaz se deixa levar por todas as três mulheres que o conduzem nas trilhas dessa ficção; se o canto da sereia, em leituras formais, era símbolo do desengano ou da perda de memória por assinalar, epicamente, a força feminina que rasura a melancolia, Leonardo Davino o percebeu por outro ângulo, o do sirênico, pensado do ponto de vista do encantamento que não mata, mas reencanta “o mundo social em que esses seres aparecem” (OLIVEIRA, 2021, p. 20).

Luís da Câmara Cascudo (2001) observou que no tempo de Homero a sereia se apresentava no formato de ave e não de peixe, bem como o fato de que os cronistas do Brasil colonial a desconheciam “da forma como ela hoje seduz e se apresenta fisicamente” (CASCUDO, 2001, p. 630). O fato de as ações terem transcorrido no “ciclo das boas azáguas” (DUARTE, 2021, p. 19) no arquipélago no qual quase não chove, possibilitou o cenário fluido para a magia do encontro de Tina com sereia, narrado a Tomaz por Inês:

Uma narrativa oral sobre sereias da Ilha de Santo Antão retoma o mito na perspectiva das águas abundantes

— E o que diz a lenda?

— Resumidamente, uma lenda muito antiga dessa ilha conta que em noites de lua cheia as sereias encantadas saem do mar

e vêm banhar seu corpo nu, nas frescas nascentes de água doce que alimentam as ribeiras. São lindas, metade gente, metade peixe, têm longos cabelos pretos e encaracolados e entoam belas melodias enquanto se banham.

Qualquer homem que por ventura as vê ficava logo apaixonado, mas elas, assim que veem gente, escondem o peito com as mãos e desaparecem logo no mar. O homem apaixonado passa então a desafogar a sua mágoa escrevendo lindos versos e compondo melancólicas canções de amor não correspondido. No entanto, essas sereias só se veem nos anos de boas águas, pois elas só aparecem em ribeiras de águas abundantes. Nos anos de seca, elas desaparecem no fundo do mar. Como desde que estamos aqui temos tido sempre boas azúguas é provável que Catarina possa ter visto alguma sereia. (DUARTE, 2021, p. 25)

A transcrição traz a recriação dos contos das sereias ocidentais adaptando-os para o contexto cabo-verdiano, no qual elas não matam o seduzido, mas o tornam poeta. O afundamento e a morte só ocorrem como denúncia dos destinos fatais para os que fazem a travessia para outras perspectivas melhores de vida, fora das ilhas. Com efeito, a Brava, na qual Tomaz nascera, foi o local do afundamento da embarcação Matilde e da consequente morte de quase todos os seus tripulantes.

Dados atualizados do relatório sobre os deslocamentos de Cabo Verde informam que a maioria dos emigrantes se dirigem para Portugal (61,9%); o segundo destino mais procurado são os Estados Unidos da América (17,8%) e o terceiro é a França (6,6%) (MONTEIRO, 2022). Para António Carreira, no clássico estudo *Migrações nas ilhas de Cabo Verde* (1983), essa movimentação pode ser dividida em espontânea, quando motivada por iniciativa particular do emigrante à procura de melhores condições de vida (de 1900 a 1973) e forçada, quando o destino era São Tomé e outros países africanos (entre 1902 e 1970) a fim de trabalharem como mão-de-obra nas roças de café e de cacau.

A *Vênus Crioula* faz referência a esses deslocamentos ocorridos “desde os tempos da pesca da baleia, para o Eldorado dos Estados Unidos da América” (DUARTE, 2021, p. 12) quando os visitantes americanos, a partir do século XVIII, passaram a frequentar o arquipélago. Essa atividade, segundo Adalberto Silva, trouxe trocas comerciais benéficas que auxiliaram os habitantes a superarem a crise alimentar por falta das chuvas, pois os barcos americanos proporcionaram as primeiras experiências de emigração para o estrangeiro (2019, p. 257).

Na América, em Brockton sobretudo, mas também em Pawtucket e noutras localidades já havia uma significativa comunidade de gente de Cabo Verde. Significativa para os cabo-verdianos, claro, pois nos Estados Unidos não passavam de uma gota de água no imenso oceano de gente diversa que habitava o melting pot americano. Muitos tinham ido para a pesca da baleia, outros para a agricultura em Cape Cod ou



para a estivas nos portos de Boston, Providance, Bridgeport e New York, mas a maioria trabalhava nas fábricas nas várias cidades da Nova Inglaterra.

Durante o inverno não viam o sol, pois entravam no serviço antes deste raiar e quando saíam o astro rei já se tinha posto. Aos domingos, trabalhavam nas suas casas preparando a roupa e a comida para a semana.

Muitos dos passageiros do navio Maria Rita nem sequer tinham conseguido pagar a passagem para a viagem Cabo Verde — Estados Unidos. Entretanto, já era prática corrente, assinarem uma promissória e os familiares, que tinham na América e que os tinham mandado buscar, pagavam por eles, até estes poderem ressarcir-lhes o preço do bilhete com o fruto do seu trabalho, quando já estivessem em solo americano. (DUARTE, 2021, p. 11)

A condição de ilhéu, tematizada na literatura cabo-verdiana desde o século XIX, vem merecendo novas abordagens na atualidade como Dina Salústio, em publicação recente, refletiu: “Somos ilha. Coisa frágil no mundo que a velha bússola ou o avançado sistema de posicionamento global, por vezes escondem. (...) Um destino que nos arrasta para outros desígnios e para outras gentes” (SALÚSTIO, 2019, p. 39). O fato de os cabo-verdianos e as cabo-verdianas estarem em dispersão pelo mundo criou a imagem da “grande ilha da diáspora” ou a da “décima primeira ilha”. A perspectiva da pátria que tem o universo como território, contudo, vai muito além do meramente econômico, como bem observou Manuel Veiga (2019) que viu nessa possibilidade o surgimento de “uma antropologia nova, uma criouliidade que particulariza, que nos identifica” (VEIGA, 2019, p. 201), pois ainda que isoladas, as ilhas foram pontos de encontro para várias culturas, dos que emigravam, dos que por elas passavam ou dos que a elas retornavam.

A ilha Brava, como já observado, é o cenário das ações que envolvem os três naufragos onde os cantos dos pássaros e o barulho das ondas se harmonizavam. Nessa sua ilha natal, após uma vertigem, Tomaz foi encontrado por Tina e Inês, esta professora de História do Liceu que iria passar férias em Boston quando ocorreu o naufrágio. Há cinco anos esquecidas naquele lugar, representam a força do feminino que cuidará de Tomaz: “(...) vi que tinha uma profunda ferida que comecei imediatamente a tratar, com um emplastro que faço com as ervas que apanho aqui, depois de lavadas e piladas, e com chás preparados também de ervas e água da nascente” (DUARTE, 2021, p. 17). Além dos tratamentos obtidos pela sabedoria das plantas medicinais, o fato de Inês ser professora ressalta a importância que a educação assumiu no arquipélago, enquanto garantia de cidadania. A obra igualmente revela a riqueza da diversidade e as suas diferenças entre as ilhas, já que isoladas e dadas como desaparecidas, as duas personagens cantavam mornas como forma de sobreviverem e de reforçarem os elos com a identidade crioula de diferenciadas expressões linguísticas.

Segundo Henrique “Djick” Oliveira (2019), a Brava fora no passado a grande ilha musical de Cabo Verde, com fusão de ritmos e solos das mornas de Eugénio Tavares. Para Manuel Brito-Semedo (2019) esse ritmo nascera do povo, criado nas linhas de incidência cultural do triângulo Brasil, Cabo Verde, Portugal, sendo a “expressão da maneira de ser e de estar do homem cabo-verdiano e da sua caboverdianidade” (BRITO-SEMEDO, 2019, p. 189).

Acordara ouvindo a voz doce de Inês murmurando uma bonita morna de Nhô Eugénio. Ela cantava e depois Catarina repetia. Embora de timbre ainda juvenil, adivinhava-se a bela voz de que esta era dotada. (DUARTE, 2021, p. 20)

Como sempre acontecia, Tomaz adormeceu a ouvir as vozes melodiosas de Inês e Catarina cantando mornas e sonhou com uma sereia de longos cabelos frisados, deslizando nas ondas de um mar azul celestial. (DUARTE, 2021, p. 26)

Uma das menores e mais pobres das ilhas habitadas, não é à toa que a Brava seja o cenário desse naufrágio, isolada, pequena e com poucos recursos minerais, foi a pioneira na emigração para os EUA, como já observado anteriormente.

O capítulo II intitulado “Renascer” afirma: “Romancear é também interpor no longo conto vários espelhos de linguagem. É também renascer...” (DUARTE, 2021, p. 34), pois as personagens são resgatadas e retomam a trilha com outros enredos: Inês adota Tina em Mindelo, pois a sua família emigrara para os EUA e a jovem passa a se aprimorar na música, na instrução escolar e nas aulas de História. A trajetória artística da personagem assume proporção a partir deste ponto, quando ela forma um grupo, com colegas da escola, e se inscreve em um concurso. O fato faz referência ao grande impulso que os festivais musicais assumiram em Cabo Verde, nos primeiros anos após a Independência, como Gláucia Nogueira (2007) investigou, com a finalidade de abandono dos paradigmas coloniais.

Mindelo é descrita como uma ilha de grande profusão cultural:

Também o carnaval mindelense a deslumbrou e de que maneira. Toda aquela profusão de luzes, de cores e de sons a encantava. Que quantidade de gente bonita, vestindo as mais diversas fantasias e trazendo um mundo de sonhos e de loucuras para o cotidiano mindelense! Houve um ano em que os motivos eram marinhos e ela ficou encantada com as sereias, as conchas gigantes, os polvos de mil braços, os tubarões, golfinhos e a profusão de peixes dourados e prateados faiscando ao sol. O carnaval de São Vicente era a festa mais encantatória que Tina alguma vez tinha presenciado.

(...)

Após a sua participação no Todo Mundo Canta, ela foi convidada a ser rainha do grupo Estrelas-do-Mar e a sua fantasia foi representar uma sereia a sair de dentro de uma concha gigante. (DUARTE, 2021, p. 37)

Após a sua partida, Tomaz volta a Cabo Verde para trabalhar como engenheiro, nesse retorno há a menção às batucadeiras de Porto Madeira, ao trabalho social de Tio Honório com os dependentes químicos e à resistência de Cabo Verde à colonização:

Quando uma placa à esquerda indicou a localidade de Espinho Branco, o motorista disse a Tomaz que ele com certeza haveria de gostar de vir depois visitar a localidade, pois nela viviam os Rebelados, uma comunidade de gente que nunca se tinha submetido ao poder colonial e vivia à margem da sociedade, no sentido de fazerem a sua vida completamente à parte. Contudo, nos últimos anos, após a independência, já tinham começado um processo de maior integração, pois não só já aceitavam fazer bilhete de identidade, como as crianças estavam a frequentar a escola. (DUARTE, 2021, p. 46)

Tina consagra-se como grande cantora ao ganhar o festival “Todo o mundo canta” enquanto Tomaz, andarilho de sua cidade, procurava ouvir a profusão de ruídos, que também eram os do mar que circula a ilha. A música, em diferentes formas e contextos, ainda os une como ocorria quando eram náufragos. Ele é, ainda, engenheiro que homenageia e valoriza os operários do “trabalho duro, desgastante, difícil” (DUARTE, 2021, p. 54), com senso das desigualdades sociais. Percebe que apesar de existir um contrato de trabalho, há servidão, esforço físico não compensado por boa refeição que os parcos salários ganhos não cobrem. “(...) seria bom que, nas homenagens merecidas que se fazem aos arquitetos e engenheiros construtores das cidades, também se abrangessem os humildes trabalhadores anónimos que ajudam a construí-las” (DUARTE, 2021, p. 54-55).

O capítulo 3 traz as palavras condutoras: “Viajar, navegar, correr o mundo (ou ‘rolá na mapa’, como diria o poeta Corsino Fortes)”; “assumir vínculos intertextuais” (DUARTE, 2021, p. 56), entretanto as diásporas de Cabo Verde pelo mundo, na passagem de fronteiras, nem sempre são receptivas, sendo percebidas pela perspectiva de Achille Mbembe em *Políticas da inimizade* (2020) pela brutalidade das fronteiras quando estas não são “lugares que se atravessam, mas linhas que separam” (MBEMBE, 2020, p. 14). Mesmo assim, o repertório da agora famosa cantora Tina é eclético, dialógico com a África, com a América do Norte e com a América Latina:

Nunca faltava o encerramento com Sodad, que se transformou num hino. Como também nunca faltavam as mornas Maria Barba, Camponesa Formosa e Oriundina, que ela interpretava divinamente. Como interpretava também de forma divina *Gracias a la Vida*, de Violeta Parra, a qual adorava ouvir na extraordinária voz de Mercedes Sosa. Também nunca falhava o tema *Mamãe Velha*, do grande Amílcar Cabral, belamente internacionalizada pela brasileira Alcione. Tina gostava ainda de cantar o Comandante Che Guevara a par de algumas canções brasileiras de Martinho da Vila e Milton Nascimento. (DUARTE, 2021, p. 57)

Amava ouvir também Fred Mercury dos Queen, Marisa Monte e tantos outros como Michael Jackson com a sua Billie Jean. (DUARTE, 2021, p. 58-59)

Chamada pela imprensa de “Vênus crioula”, aclamada internacionalmente, Tina reencontra Tomaz: “Como um naufrago à procura de salvação, o seu corpo desvanecido se aninhou nos braços de Tomaz (...) Dois naufragos à procura de salvação”. (DUARTE, 2021, p. 64). Os ritmos que interpretava nos palcos divulgavam Cabo Verde através, principalmente, da morna, da coladeira e do funaná, as músicas populares genuinamente cabo-verdianas:

Com Tina, Cabo Verde circulou por palcos da Europa e da África durante ano e meio. Através da sua voz, cantou e contou ao mundo a história de resiliência do povo cabo-verdiano, a resistência estoica das mulheres a todas as formas de exploração a que foram submetidas ao longo dos tempos, as conquistas alcançadas com a independência nacional e as derrotas sofridas. Na morna, ela espelhou a tristeza que muitas vezes assola a alma crioula, mas, na coladeira, deixou expandir a alegria que, apesar de todos os pesares, acompanha a vivência do cabo-verdiano. Os ritmos do batuque e do funaná completavam a ambiência africana de seus espetáculos, sempre com a mazurca e outros sons, europeus e americanos, à mistura. (DUARTE, 2021, p. 65)

O Capítulo 4 alerta para a presença de novas personagens “e o leitor pode, dono da metáfora de recepção, pensar a estória paralela, que é afluente do naufrágio central” (DUARTE, 2021, p. 74). A metáfora do naufrágio, reforço, assume as tragédias pessoais e cotidianas, por isso o conhecimento do sofrimento de Tomaz, que fora traído pela segunda esposa, Francisca, depois que a primeira falecera de câncer. Evidenciam-se as biografias de sua mãe e avó, ambas prostitutas, um grave problema social das ilhas denunciado, aliás, desde a revista *Claridade*. Apesar de traído, Tomaz recusa os caminhos da violência, negando a tirania do patriarcado, quando “as mulheres adúlteras eram enterradas vivas com a cabeça de fora para que pudessem ser comidas pelos bichos” (DUARTE, 2021, p. 85).

Outra personagem cabo-verdiana imigrante na Alemanha, Luísa, formada em Enfermagem, separada do marido que a agredia, migra com a filha Diana. O seu sonho de regressar à sua pátria é o último cenário que tem em mente, antes de ser atropelada por um motorista bêbado.

Um sorriso de felicidade assomou-lhe no rosto e suavemente começou a atravessar a rua na passadeira, assim que a luz verde se acendeu para os peões.

Pouco depois, ouviu-se o forte estrondo de um carro a bater num poste de eletricidade e dele saiu, completamente bêbado, um homem a vociferar contra esses emigrantes que nem atravessar a rua sabiam. Logo foi-lhe dado voz de prisão pelo polícia de trânsito que imediatamente apareceu. (DUARTE, 2021, p. 86)

A violência contra a mulher, tema constante nas obras de Vera Duarte, surge na sofrida pela personagem Luísa em ambiente doméstico, no preconceito que sofre com a emigração e na perspectiva sexual, devido ao estupro sofrido por sua filha Diana, realizado por Kleber Frotten, produtor de filmes adultos, e por mais dois amigos dele, Haskel Kowalick e Irani Kockis. A esposa do violador, Magda, era cuidada por Luísa, e após a sua morte, Diana continuou a residir com ele. Durante essa estadia, além de sofrer o abuso, ela testemunhou outro contra uma adolescente de 15 anos.

O mundo não está mais disposto a assistir passivamente à ocorrência dos mais variados crimes sexuais, principalmente quando as vítimas são crianças, com idade de serem protegidas e em fase de formação e desenvolvimento da sua personalidade. Urbi et orbi ouve-se o grito de revolta, indignação e dor de meninas e meninos, mas também de mulheres, que foram violados das mais diversas maneiras, por autênticas bestas humanas. O medo, a vergonha, a humilhação e o atroz sentimento de culpa, que calaram muitas vozes ao longo dos tempos, estão a dar lugar à denúncia e ao fim da impunidade. (DUARTE, 2021, p. 93)

As histórias de Tina e Diana se ancoram no festival de cinema de Berlim, entre “fatos Hugo Boss e mulheres vestidas de longo” (DUARTE, 2021, p. 94), quando ela revela ter envenenado seu violador ao microfone:

Senhoras e senhores, peço desculpas a todos, mas venho aqui dizer que fui eu a autora do homicídio do realizador Kleber Frotten, por ter sido violada por ele e mais dois homens. No dia seguinte, quando preparava para me suicidar por vergonha e dor, vi os mesmos três homens a abusarem de uma jovem ainda mais nova do que eu. Os colegas dele nestes atos tão sórdidos estão aqui nesta sala. É o fotógrafo húngaro Irani Kocsis e o cinegrafista polaco Haskel Kowalik.

Instintivamente o público começou a virar o pescoço perscrutando a assistência a ver se conseguia identificar os visados. Mas o ambiente de penumbra não permitia grandes visualizações e os dois homens, que se encontravam juntos, abandonaram a sala assim que Diana os mencionou. (DUARTE, 2021, p. 94)

Após a confissão e a denúncia, ela obteve ajuda e apoio de várias organizações de defesa dos direitos das mulheres e de grande parte das imprensas alemã e estrangeira, tendo tido como pena cumprir três anos de prisão. Kowalick e Kockis também foram julgados e condenados inclusive a pagarem indenizações às duas vítimas. Com o ocorrido, Tina se sensibilizou pela causa da violência contra a mulher.

Diana e Kristel, esta que também tinha sido abusada por Frotten, se aproximam na cadeia, pois a menor fora condenada a um ano e meio de detenção por tentativa de homicídio ao jogar um cinzeiro no tirano. Kristel pretendia ser jornalista e denunciar os crimes contra as mulheres, enquanto Diana concluiu o curso de Enfermagem, seguindo os passos da

mãe. O envolvimento amoroso das duas vai ao encontro da organização social isleña pela luta dos direitos dos LGBTQIAPN+, pois Cabo Verde foi o primeiro país africano de língua portuguesa a aprovar uma lei que pôs fim à criminalização das relações homossexuais, em 2004, e a criar a primeira associação de defesa desses direitos: a Associação Gay Caboverdiana contra a Discriminação, no ano de 2012.

Ao obterem a liberdade, as duas namoradas foram trabalhar como voluntárias na República do Chade, localizado no centro-norte da África, cuja miséria era “muito maior do que a de Cabo Verde” (DUARTE, 2021, p. 99):

A partir da proclamação da independência nacional, ocorrida em mil novecentos e setenta e cinco, a fome tinha sido praticamente erradicada. Embora o país fosse pobre e as pessoas continuassem a emigrar, em busca de uma vida melhor, já não se morria de fome. Havia sim má nutrição em alguns segmentos da população, que se procurava combater através de programas de assistência das organizações internacionais, como o excelente programa de proteção materno-infantil — planejamento familiar, PMI-PF, que começara a ser implementado desde os alvares da independência e permitia que as mães programassem e seguissem melhor suas gravidezes e as crianças tivessem um acompanhamento mais adequado ao seu normal desenvolvimento. (DUARTE, 2021, p. 99)

Naquele país africano, elas conviveram com muitas situações calamitosas

No Tchad tudo era diferente. As crianças eram as que mais sofriam com uma alimentação deficiente, falta de cuidados de saúde, quase ausência de formação escolar. O estado permanentemente de conflito entre grupos rivais não permitia a criação de climas de segurança em que as crianças pudessem realizar tranquilamente a sua formação. Diana e Kristel trabalharam num campo de refugiados onde ensinavam o bê-á-bá numa escola rudimentar e davam apoio ao centro de saúde local, uma estrutura muito degradada, sem condições de higiene nem salubridade, onde as grávidas eram seguidas, faziam-se partos e as crianças doentes eram tratadas. Muitos deles a maior parte das vezes quase não tinham o que comer e iam para as aulas com fome, o que reduzia em larga escala a sua capacidade de atenção e aprendizagem.

Como muitas vezes faltava a eletricidade, os trabalhos decorriam desde o clarear do dia até à tardinha. (DUARTE, 2021, p. 99-100)

O romance evidencia outras questões sensíveis à luta das mulheres africanas ao apresentar a personagem Selma, que fizera excisão genital aos 8 anos, levada pela própria mãe: “Esta operação, feita de forma tradicional, era muito dolorosa e muitas vezes provocava infeções que podiam levar à infertilidade e até à morte de quem a ela se submetia” (DUARTE, 2021, p. 101). Selma, que era mãe de um dos alunos na escola em que a casal leccio-



nava, se tornara aos 12 a quarta esposa de um homem de 53 anos, com o qual teve dois filhos. Quando ele foi morto e ela passou a ser a terceira ou quarta esposa do cunhado, com quem teve mais dois filhos, este também faleceu e ela, com 19 anos, passaria para o próximo cunhado se não fugisse:

Dentro de si tudo gritava que não queria. Não, não e não! Preparou-se então, sobretudo mentalmente, e assim que o marido faleceu, em plena confusão da morte anunciada, agarrou os quatro filhos, levando a mais novinha bambuda nas costas, juntou-se a um grupo de refugiados que fugiam do Sudão, do ditador Omar Al-Bashir, para o Tchad, onde havia alguns campos de refugiados.

Instada por Diana que queria saber se a família do marido não tinha procurado por ela, Selma esclareceu que, pelo contrário, tinham ficado aliviados, pois eram cinco bocas a menos para alimentar.

Esta história, afinal tão comum em muitos países de África, sensibilizou demais Diana e Kristel. Muitas vezes, quando Selma vinha à tardinha buscar os filhos, sentavam-se com ela e também lhe ensinavam a ler e a escrever. (DUARTE, 2021, p. 101)

Posteriormente, Selma se tornou ativista pelos direitos das mulheres africanas “e passou a desenvolver um intenso combate contra a mutilação genital feminina, o casamento precoce e a herança das viúvas” (DUARTE, 2021, p. 101). O livro não foge das cicatrizes deixadas nas almas vitimadas, enquanto Diana retorna a Cabo Verde e Kristel continua na Alemanha, onde faz cada vez mais uso de drogas ilícitas.

O quinto e último capítulo possui o título “Regressos”, das palavras que o abrem, escolho o trecho:

Regressos? Daí os encontros, os desencontros e os reencontros, o paradoxo que habita em tudo. E que lhe dá a sedução do desvendado. Desvendá-los contos e cantos é exorcizar fantasmas. É ficar alienado e severino face à morte peregrina ou então sair da concha, qual Vénus. (DUARTE, 2021, p. 104)

Na citação, a referência ao famoso personagem de João Cabral de Melo Neto, de *Morte e vida Severina*, evidencia os laços estreitos e que já vêm de longos tempos, entre Brasil e Cabo Verde. Além disso, a trajetória artística de Tina simboliza a da própria natureza musical do arquipélago, que não esquece de suas raízes e de suas personagens históricas, como Amílcar Cabral, mas que ao mesmo tempo não se furta a lançar pontes ao Outro. *A Vénus Crioula* também poderia ser a “Vénus negra (...) Talvez instigado pela presença de muitos brasileiros, a Vénus se transformara numa lendária Iemanjá africana” (DUARTE, 2021, p. 106). Ao final da obra, Tina reencontra com a família que perdera no naufrágio e funda uma escola musical no arquipélago; percebe-se, na construção dessa protagonista, o esmero da autora em trazer uma personagem comprometida com a formação de seus

compatriotas, mais do que isso, o próprio evento do cabo-verdiano ou da cabo-verdiana que, apesar de ter obtido sucesso no exterior, retorna à sua terra para auxiliar os seus irmãos e irmãs.

Na interface da escrita/leitura do seu texto, ao mesmo tempo em que arquiteta cenários, ações e personas, na intensa polifonia de cantos e outras vozes, *A Vênus Crioula* é obra contemporânea que tanto aborda temas como o da diáspora, quanto complexifica outros, a exemplo do nacionalismo, na medida em que, apesar de citar temas identitários, não se furta a reavaliá-los na zona de contato com outras culturas, com outros leitores e leitoras: “E na verdade a estória não acaba aqui e agora, (...) e eis-nos perante quem lê o contado” (DUARTE, 2021, p. 128).

Toni Morrison, com muita propriedade afirmou que a literatura exige de nós que sejamos pessoas multidimensionais por ela recusar e perturbar o consumo passivo projetado para nacionalizar uma identidade ou vender produtos (2020). Com efeito, em *A Vênus Crioula*, mitos ocidentais e de fundação cabo-verdiana são postos em diálogo com questões contemporâneas cujo eixo pretende o combate a todos os atos lesivos contra o gênero feminino, na expectativa da convivência com a diferença e a inclusão, como já fica explícito na própria capa da obra (Fig. 2), releitura crioulaizada da tela *O Nascimento de Vênus*, de Botticelli (Fig 1).



Fonte: <https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/o-nascimento-de-venus-sandro-botticelli/>



Fonte: <https://www.almedina.net/a-v-nus-crioula-1632226189.html>

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDALA JUNIOR, Benjamin. “Mundialização e comunitarismo: origens da consciência nacional da literatura cabo-verdiana”. In: COUTINHO, Eduardo de Faria (Org.). *Fronteiras imaginadas: cultura nacional/teoria internacional*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001, p. 273-285.

BERARDINELLI, Cleonice. *Estudos camonianos: nova edição revista e ampliada*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Cátedra Padre Antônio Vieira, Instituto Camões, 2000.

BRITO-SEMEDO, Manuel. *Morna: música rainha de nós terra*. Lisboa: A Bela e o Monstro, 2019.

CARREIRA, António. *Migrações nas ilhas de Cabo Verde*, 2ª ed. Praia: ICL, 1983.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 10 ed., São Paulo: Global, 2001.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução: Vera da Costa e Silva et alii. 13ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

DIEGUES, Antonio Carlos. *Ilhas e mares: simbolismo e imaginário*. São Paulo: Hucitec, 1998.

DUARTE, Vera. *A Vênus Crioula*. Lisboa: Rosa de Porcelana, 2021.

DUARTE, Vera. “O canto da sereia ou a emergência da voz das mulheres na literatura cabo-verdiana”. In: GOMES, Simone Caputo (Org.). *Contravento, Pedra-a-Pedra: Conferências do I Seminário Internacional de Estudos Cabo-verdianos*. Praia: Biblioteca Nacional, 2015, p. 229-244.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Tradução: Victor Jabouille. 4ª ed., Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000, p. 466.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. 6ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1994.

MATOS, Olgária. A melancolia de Ulisses: a dialética do Iluminismo e o canto das sereias. In: NOVAES, Adauto (Org.) *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 141-157.

MBEMBE, Achille. *Políticas da inimizade*. Tradução de Sebastião Nascimento, São Paulo: N-1 Edições, 2020.

MENARD, René. *Mitologia greco-romana*. Tradução: Aldo Della Nina. São Paulo: Editora Opus, 1997.

MONTEIRO, Elton. Portugal foi o destino de 60% dos cabo-verdianos que emigraram em cinco anos. Agência Lusa, 22/12/2022. Disponível em: <https://observador.pt/2022/12/06/portugal-foi-destino-de-60-dos-cabo-ver->

dianos-que-emigraram-em-cinco-anos/#:~:text=artigo%20%C3%A9%20 publicado.-,Portugal%20foi%20destino%20de%2060%25%20dos%20ca- bo%2Dverdianos%20que%20emigraram,6%2C6%25)%20para%20Fran%- C3%A7a. Acesso: 22/02/2023

MORRISON, Toni. *A fonte da autoestima: ensaios, discursos e reflexões*. Tradução: Odorico Leal, São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

NOGUEIRA, Gláucia. *Notícias que fazem a história: a música de Cabo Verde pela imprensa ao longo do século XX*. Praia: Ed. do Autor, 2007.

NOGUEIRA, Gláucia. *O tempo de B.Léza: documentos e memórias*. Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2005.

OLIVEIRA, Leonardo Davino de. *De musas e sereias: a presença dos seres que cantam a poesia*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2021. Disponível em: [https://antigo.bn.gov.br/sites/default/files/documentos/miscelanea/2021/cadbn18\\_digital\\_final-7972.pdf](https://antigo.bn.gov.br/sites/default/files/documentos/miscelanea/2021/cadbn18_digital_final-7972.pdf) Acesso: 23/02/2023.

OYEWÛMÍ, Oyèrónké. *A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero*. Tradução: Wanderson Flor do Nascimento. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

SALÚSTIO, Dina. Condição de ilhéu. In: TOLENTINO, Corsino *et alii* (coord.). *O ilhéu de Cabo Verde*. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2019, p. 37-51.

SILVA, Adalberto. “A insularidade maiense ao longo dos tempos”. In: TOLENTINO, Corsino *et alii* (coord.) *O ilhéu de Cabo Verde*. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2019.

VEIGA, Manuel. “Metáforas do mar e do crioulo, do milho e da morna na idiossincrasia do ilhéu caboverdiano”. In: TOLENTINO, Corsino *et alii* (coord.). *O ilhéu de Cabo Verde*. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2019, p. 199-207.

Recebido para avaliação em 19/04/2023

Aprovado para publicação em 13/06/2023

## NOTA

1 Professora Adjunta do Departamento de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ.

# QUANDO A MULHER GUINEENSE VAI À GUERRA: REPRESENTAÇÕES DO FEMININO EM *MEMÓRIAS SOMânticas*, DE ABDULAI SILA

## WHEN A GUINEAN WOMAN GOES TO WAR: REPRESENTATIONS OF THE FEMININE IN *MEMÓRIAS SOMânticas*, BY ABDULAI SILA

*Michael de Assis Lourdes Weirich<sup>1</sup>*

---

### RESUMO

Tendo em vista que as questões históricas, políticas e sociais têm ocupado as páginas da produção literária guineense contemporânea, neste artigo, direcionamos a nossa investigação para uma análise das diferentes camadas de opressão sofridas pelas mulheres guineenses, a partir da leitura da obra *Memórias SOMânticas* (2016), do escritor guineense Abdulai Sila. Ao observar as dinâmicas que circulam na sociedade guineense contemporânea, verificamos que as situações de violência contra a mulher seguem um duplo direcionamento, seja pelas articulações coloniais e os atravessamentos ocidentais, seja pelas tradições culturais e as suas regras internas. Desse modo, percebe-se a necessidade de uma abordagem que reconheça esses elementos, explorando suas direções, experiências e pontos de vista, que apresentam um conhecimento mais detalhado da situação política de um determinado momento histórico, como também trata de questões mais particulares e subjetivas. Com esse intuito, retomaremos o discurso memorialístico da narradora, que percorrendo determinados caminhos afetivos, incorpora novos contributos e interrogações às narrativas contadas pela dita História oficial.

**PALAVRAS-CHAVE:** Abdulai Sila. Guiné-Bissau. Violência. Questões de Gênero. Dispositivo.

## ABSTRACT

Bearing in mind that historical, political, and social issues have occupied the pages of contemporary Guinean literary production, in this article, we direct our attention towards an analysis of the different layers of oppression suffered by Guinean women, based on the reading of the book *Memórias SOMânticas* (2016), by the Guinean writer Abdulai Sila. By observing the dynamics that circulate in contemporary Guinean society, we find that situations of violence against women follow two directions, it happens either due to colonial articulations and western crossings, or by cultural traditions and their internal rules. As such, there is the need for an approach that, first, recognizes elements that present a more detailed knowledge of the political situation of a given historical moment, exploring their directions experiences and points of view, and, second, deals with more particular and subjective issues. With this in mind, we will look at the narrator's memorial discourse, which, by following certain affective paths, incorporates new contributions and questions to the narratives told by the so-called Official History.

KEYWORDS: Abdulai Sila. Guinea Bissau. Violence. Gender Issues. Device.

V

Minha indignação, Mãe África  
é o florescer da Esperança,  
essas que imortalizam os padrões sagrados dos  
[teus heróis e mártires  
é a minha juventude encarnada nos ideais  
[de Amílcar

(PROENÇA, 1993, p. 49)

Os versos que abrem este texto fazem parte do poema “África”, de Helder Proença, presente na antologia *Mantinhas para quem luta!*<sup>2</sup> (1977). Nele, de modo geral, em um tom de “desabafo”, o sujeito poético se dirige ao continente africano como mãe, de modo a expor a sua indignação diante das atrocidades cometidas pelo império português. Aqui, a minha análise se concentra especificamente na atribuição da figura materna a África, isso porque me salta aos olhos o fato de que, na ocasião da luta pela libertação nacional, muitos eram os poetas e ficcionistas que utilizavam a imagem da mãe/mulher como metonímia do próprio continente —uma estratégia de manifestação contra hegemônica que se tornou um grito de afirmação da identidade e da cultura africana.

É verdade que tal ressignificação foi responsável pela mudança e deslocamento do discurso sobre o continente africano, antes pautado na inferioridade histórica. Diante disso, em termos literários, é pertinente lembrar



a observação feita por Nazareth Fonseca, de que “em textos [das modernas literaturas africanas de língua portuguesa], a figuração da terra, território, ao se relacionar com imagens ligadas à mãe, ao milagre da gestação e do nascimento, recompõe a paisagem interior da identidade nacional e a pátria recupera as feições da grande mãe” (FONSECA, 1997, p. 226). Todavia, é considerável que, apesar do emblema ter sido propício na época, como expressão da fecundidade e da fidelidade às origens, o referido simbolismo e as representações femininas foram reduzidos apenas à imagem da progenitora da raça negra, à mãe dos filhos oprimidos.

Se, por um lado, a ideia da Mãe se caracteriza como a nação imaginada e idealizada, por outro, dá origem ao que podemos chamar de estereótipo, considerado por Bhabha como “uma forma de conhecimento e identificação que vacila entre o que está sempre “no lugar”, já conhecido, e algo que deve ser repetido” (BHABHA, 1998, p. 117). Ou seja, em outras palavras: os estereótipos são categorizações gerais atribuídas a algo ou alguém sem um conhecimento real; e, por conseguinte, são facilmente internalizados como verdades, regulando as práticas sociais e criando preconceitos que contribuem para a repetição de uma única história sobre povos, pessoas e lugares, conforme declara Adichie (2009).

Focalizando nos anos 1990, quando se acentua, na Guiné-Bissau, os processos históricos sociais avessos às utopias revolucionárias, intelectuais e organizações, atentos ao não cumprimento de justiça e igualdades sociais, passam a questionar os modelos, comportamentos e práticas políticas em que ainda se mantinham padrões advindos do colonialismo. Os desdobramentos destas mobilizações ocorreram em vários campos de conhecimento, incluindo a literatura, que serviu e ainda serve como lugar de enunciação e denúncia. Dessa forma, em busca de novas formas de representação, poetas e ficcionistas incorporam às suas produções um olhar clínico sobre realidades ocultas, fazendo subir ao palco outras perspectivas e sujeitos históricos, até então apagados pela historiografia dos poderosos.

De acordo com Hall, “somos nós quem fixamos o sentido tão firmemente que, depois de um tempo, ele parece natural e inevitável” (HALL, 2016, p. 41). Sabe-se que os significados possuem efeitos reais e regulam as práticas sociais, nesse sentido, sendo a representação motivada pela investigação sobre a forma como se constrói o significado, as produções literárias começam a pensar estratégias que rompem com a herança colonial e com a própria tradição cultural, de modo que a fixidez do estereótipo deixe de ser aceita e o passado seja desnaturalizado. Tomamos como hipótese dessa dinâmica o romance *Memórias SOMânticas* (2016), de Abdulai Sila, que considerando os problemas configuradores da atual situação da mulher na Guiné-Bissau, sinaliza para uma revisão de determinados processos históricos a partir da concepção de gênero, rompendo com o caráter materno e universalizante atribuído às mulheres.

Indo na contramão da imagem da mulher africana como mãe e dialogando diretamente com as vivências femininas no contexto pós-colonial, de maneira abrangente, o livro sob análise narra, em primeira pessoa, a vida de uma guineense, da infância à velhice. Marcado por tragédias e violências, seu trajeto é um reflexo da disparidade social ocasionada pela questão de gênero, porque, fazendo referência às mulheres que atuaram no processo estratégico da luta pela independência, nós, leitores, somos convidados a repensar o presente à luz de um testemunho feminino, anteriormente silenciado pela História. Por esse ângulo, nota-se o interesse do autor em destacar que, mesmo com a independência do país, a estrutura social ainda se encontra apoiada nas tradições e segue por um sentido oposto ao projeto de Amílcar Cabral.

Não é demais lembrar que ser mulher na Guiné-Bissau ainda é estar submetida a inúmeras formas de violência. Manuela Borges defende que:

[E]sta marginalização [que valoriza relativamente mais os homens que as mulheres, restringidas à vida doméstica e privada] não é produto de uma qualquer vaga e imprecisa “tradição africana”, mas que resulta de fatores histórico-culturais, tais como a interação entre as práticas patriarcais europeias e as africanas, que se reforçaram mutuamente, tendo resultado no enfraquecimento do estatuto e autonomia social feminina [...]. (BORGES, 2007, p. 73)

Numa interpretação equivocada, acredita-se que a marginalização da mulher guineense é produto apenas de uma possível herança colonial, mas a verdade é que há muito da cultura tradicional em questão. Apesar de estudos demonstrarem que em determinados grupos étnicos da Guiné-Bissau a mulher é figura central na organização social, “vista com maior realidade, libertada da visão equivocada de mera reprodutora” (BÂ, 2003, p. 11), determinadas regras sociais ainda cabem apenas aos homens. Esses pontos deixam claro, portanto, que sob o véu da imagem da mulher como metonímia do continente africano, se escondem inúmeras formas de violência. Acerca dessa questão, atentemos para uma passagem do livro, presente ainda nas primeiras páginas:

[...]Eu tive três mães, embora hoje só consiga recordar-me de duas: a que diz ter-me recomendado à vida e a que ambicionou revelar-me o mundo (...). Empenhadas em fazer-me diferente, tentaram moldar-me seguindo modelos próprios, díspares e de certa forma antagônicos, mas no fim todas se renderam com uma justificativa trivial. Nisso, só nisso e em muito poucas outras iniciativas, foram unânimes. Essa minha outra mãe, a que quis divulgar-me o mundo, insistia em endossar-me a crença na existência de uma ordem natural, preestabelecida. A essa ordem devia-se respeito absoluto. (SILA, 2016, p. 13)

Aqui, algo que me chama a atenção é a presença de uma “ordem natural”, que questiona não somente determinados pressupostos ideológicos, como também o modelo educacional androcêntrico, em que a mulher é co-

locada em um patamar de submissão em relação ao homem. Questionando a obrigatoriedade de seguir tal crença preestabelecida, fica claro o desejo da narradora em modificar a ordem determinada que é seguida por uma de suas mães. Esse ponto demonstra a presença de muitas barreiras que ainda impedem as mulheres de conquistar o seu espaço, sobretudo em função das restrições culturais, amplamente difundidas e respeitadas na Guiné-Bissau.

De acordo com Pureza (2013), a condição periférica não é apenas uma condição material, socioeconômica, é também um estatuto de subalternidade ou mesmo de invisibilidade. E é a partir deste lugar periférico a narradora-protagonista é construída ficcionalmente. A respeito dela, é preciso notar um aspecto importante: parte considerável do que narra sobre a sua infância demonstra uma recusa a qualquer tipo de norma social preestabelecida, a julgar pelos constantes questionamentos sobre a validade da tal “ordem natural das coisas”. É o que fica claro no seguinte trecho: “É verdade que ao longo da minha vida continuei a questionar muita coisa que se poderia considerar como emanada dessa ordem natural e não me arrependo (...) Poucos toleram, ninguém entende. Preconceituosos condenam sem julgar. Por isso declaro: eu não sou louca” (SILA, 2016, p. 14). Esse aspecto aponta para uma violência simbólica sofrida pela personagem, que, por contrariar determinadas imposições capazes de restringi-la socialmente, recebe o atributo de louca, de modo que é posto em julgamento a sua capacidade mental e psíquica.

Tendo como referência o exemplo anteriormente analisado, chegamos ao entendimento de que o fator que torna possível novas concepções literárias sobre a mulher é a narração transcórrer em primeira pessoa, por meio de uma voz feminina, que, ao invés de se fundamentar com o fetiche da representação idealizada e tradicional da grande mãe africana, escolhe promover uma reinvenção na maneira de narrar e perceber o feminino, esgarçando os sentidos e mantendo vivos os diálogos sobre as reais condições sociais das mulheres. À vista disso, trabalhando de forma consciente com esse esquema, Abdulai Sila rompe criticamente com os modelos narrativos anteriores, cortando qualquer esforço de interpretação pelo viés da alegoria social totalizante que é a representação da “Mãe” África.

Assim, considerando a produção do referido escritor, olharemos para a sua narrativa pensando na ideia de voz *ex-cêntrica*, conforme propôs Linda Hutcheon (1988). De acordo com ela, “[s]er ex-cêntrico, ficar na fronteira ou na margem, ficar dentro e, apesar disso, fora é ter uma perspectiva diferente” (HUTCHEON, 1991, p. 96), isto é, fora do centro em que o discurso histórico, político e cultural foi construído. É, portanto, um confronto direto entre o passado rememorado pela historiografia e o olhar daqueles que foram – e continuam sendo – excluídos e oprimidos, que é o caso das mulheres. Atentemos para o seguinte trecho:

Esta é a história de uma vida. Uma vida que quis ser vivida.  
Com paixão e dignidade.

Pretendo narrá-la, porque a existência só se torna memorável se for narrada. A narração, quando oportuna, restaura a crença, abrevia qualquer recordação dolorosa e enobrece a vida. Atribui-lhe cor e reverência (SILA, 2016, p. 10).

É possível vislumbrar, na fala da protagonista, a aspiração em narrar a história de sua própria vida. Esse fato curioso não passa despercebido, e podemos dizer que nos interessa, dentro dessa chave de análise, a ideia de que a vida só se torna memorável se for narrada. Tal afirmação, que parece excessivamente evidente, denota que sem a narração não há memória nem existência, ou seja, um indivíduo privado de narrar é, marcadamente, destituído de importância. É o que acontece, a título de exemplo, com as mulheres, por vezes silenciadas ao longo da história.

É sabido que a “História oficial” possui um caráter narrativo que se assenta sobre a ideia de legitimidade, privilegiando as relações de poder e o interesse de determinados grupos; todavia, é importante lembrar que a estruturação do próprio relato histórico não escapa ao interesse do historiador que o interpreta. Diante disso, entendemos que a História deve ser recepcionada como uma verdade parcial, dado que é privilegiado um ângulo específico na sua construção. Tal condição possibilita, nesse sentido, uma única conclusão definitiva sobre a narração de um acontecimento. Contudo, a literatura, enquanto problematizadora do discurso histórico, nos auxilia a preencher vácuos. Dessa forma, ao retirar a aura de “verdade absoluta” do aparato histórico, desfrutamos da possibilidade de reorganização de um novo conhecimento e, por essa razão, permitimos que os fatos históricos concebidos como “verdadeiros” tenham sua conclusão e teleologia anuladas. E é isso que faz a narradora de *Memórias SOMânticas* (2016).

Em *Notas de literatura* (1958), Adorno declara que “contar algo significa ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado pela standardização e pela mesmice” (ADORNO, 2012, p. 56). No romance aqui analisado, verificamos que a posição subalterna da narradora é utilizada como forma de superação das “mesmices”, viabilizando a multiplicidade de subjetividades e experiências femininas. Sobre isso, em um primeiro momento, um fator que nos chama a atenção é o anonimato da narradora. Se, por um lado, a não revelação do seu nome demonstra uma alusão ao modo de criação baseado em um processo de generalização; por outro, simultaneamente, tal ausência ganha força porque subentende-se que as experiências da narradora não se tratam de casos isolados no período da luta armada, mas diz respeito a um comportamento que foi — e ainda é — apresentado por diferentes figuras femininas; indicando, nesse sentido, uma estratégia de inversão que promove uma crítica ao próprio modelo de criação.

Os indícios para tal afirmação são os próprios problemas que configuram a situação atual da mulher na Guiné-Bissau. Conforme salienta

Godinho Gomes (2015), passados quase cinquenta anos da independência do país, em termos sociais, para as mulheres, houve uma involução. Dados estatísticos demonstram que ainda são baixos os níveis de educação e de representação na administração pública, em contraponto, as mulheres guineenses são cada vez mais vítimas de casamentos e gravidezes precoces. Como bem afirmado pela narradora em: “O meu desejo era uma coisa, o que a sociedade me revelava, às vezes em situações aparentemente banais, era quase sempre o oposto” (SILA, 2016, p. 31). Importa dizer que, neste trecho, a fala da personagem aparece com uma espécie de contradispositivo.

Giorgio Agamben sugere, de maneira geral, que os dispositivos são condicionamentos. O termo “nomeia aquilo em que e por meio do qual se realiza uma pura atividade de governo sem nenhum fundamento no ser” (AGAMBEN, 2010, p. 39). Com base nessa conceituação, consideramos que a narradora de Sila opera como um contradispositivo, pois permite ao leitor uma saída estética para interrogar questões de gênero na sociedade guineense pós-independência, atravessando os limites impostos pela historiografia por meio de micro-narrativas que vêm arranhar a História, apresentando um relato contrário ou complementar a essa. No romance, todas as cenas são simbólicas e nada é gratuito, se o que a História oficial conta são as estórias dos vencedores, a literatura não cria esses aprisionamentos e nela nos deparamos com outra representação da realidade. Vejamos:

Detestava a submissão. Cresci tendo que submeter-me a tudo e a todos. E durante todo esse período, guardado como um segredo do fanado, comigo cresceu o desejo de um dia poder fazer o que me apetecesse. Imaginava o prazer que era ser eu, e só eu, a decidir o que fazer, quando quisesse, como quisesse. Por isso quis ser adulta depressa. (SILA, 2016, p. 28-29)

Na fala da narradora, ao contar os seus desejos, subjazem o espanto e a dor da impotência de toda uma geração de mulheres que, sustentada pela ideologia do período salazarista e também por práticas da cultura tradicional, se veem reféns de um sistema que as impede de ser livre. Dessa forma, podemos dizer que a nostalgia que se percebe nas atitudes da protagonista e que depreende de seu discurso, nos expõe experiências íntimas e subjetivas que aderem novos olhares a um período histórico no qual não se emergia a voz feminina, preservando, assim, uma memória afetiva que se pretendeu esquecer, de modo a estabelecer uma revisão histórica. Trazer à tona essas lembranças carregadas de afetos, seria, portanto, uma possibilidade de impedir que tais afecções se repitam e, ao mesmo tempo, contribuir para uma análise crítica do que passou.

Nessa esteira de pensamento, buscando tornar clara a direção do nosso olhar, citamos um trecho presente no segundo capítulo:

“Ela é assim, já vos tinha dito”, voltou a falar o meu padrasto. A sua voz mete-me medo, muito medo. Quando vejo assim firme à minha frente, aquele corpo alto e musculado, aquelas mãos calosas que parecem ter cola quando seguram alguém,

dá-me vontade de fugir. Detesto o meu padrasto e acho que ele me detesta ainda mais. Diria até que me odeia. Notei isso há muito tempo, desde aquele dia em que me batera a mim e depois à minha mãe sem razão nenhuma. (SILA, 2016, p. 19)

Novamente, a narradora traz à cena uma experiência de violência física sofrida por ela e pela mãe. Aqui, entretanto, é, pois, no âmbito da linguagem afetiva, como condição de articulação, que se situa a nossa análise. Termos como “medo”, “vontade de fugir”, “detesto” e “odeio”, põem em destaque o arrebatamento causado por sentimentos fortes de aflição e sofrimento, que dão origem a lembranças com uma intensa percepção sensorial. Por isso, o que chama a atenção da personagem é, por exemplo, “a voz” e “o corpo alto e musculoso” do padrasto, que causam nela uma espécie de trauma. Para Pierre Ansart, “os vínculos afetivos participam da história: não se pode concluir a análise de uma situação política sem considerar os sentimentos e as paixões em que se apoiam, permanentemente, as relações, os conflitos, os compromissos políticos” (ANSART, 2019, p.15). Dessa forma, surge uma narrativa muito particular e, ao mesmo tempo, coletiva, porque o “eu” evocado pela personagem-narradora não é auto direcionado, mas dimensiona uma função sociopolítica, que se projeta em um texto literário com profundas reflexões existenciais.

Dando seguimento à nossa análise, citamos outro trecho do romance:

Mas será que uma mulher tem que pertencer sempre a um homem? E se aquilo que ia vendo aqui e ali, de uma forma flagrante ou dissimulada, fosse a resposta? Não podia haver uma forma mais harmoniosa de relacionamento, um outro tipo de convivência que não o baseado na dominação? A noite e o dia coabitam pacificamente, dando quotidianamente lições de complementaridade. Por que não se valoriza esse ensinamento? Por que tanto culto de autoridade se é na harmonia que está o verdadeiro sentido da vida? Do medo ia surgindo e ganhando consistência um sentimento de pânico. (SILA, 2016, p. 33)

Em *Literatura e sociedade* (1965), Antonio Candido chama atenção para o processo interpretativo de um texto, salientando que, “o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno* (CANDIDO, 2006b, p. 14). Também, o pesquisador adenda que, “[o] elemento social se torna um dos muitos que interferem na economia do livro, ao lado dos psicológicos, religiosos, linguísticos e outros” CANDIDO, 2006b, p. 17). Segundo esta ordem de ideias, está visto que Candido defende o social como elemento dialogicamente integrado aos fatores de ordem interna. Tal alegação pressupõe que seria interessante pensar a obra em um nível de análise com o qual se estabeleça um ponto de interseção entre os aspectos sociais e outros de caráter mais pessoal/subjetivo, para, assim, alcançarmos uma crítica que se queira mais abrangente.



Considerando o contexto político do país no momento em que a obra foi publicada, possivelmente encontramos respostas para a condição apresentada pela narradora, isso porque, no trecho selecionado, ela questiona as relações abusivas baseadas na dominação, bem como o despertar da crise política, em que se começou a viver um período de instabilidade devido à queda do primeiro governo constitucional. Quando a narradora questiona uma forma mais harmoniosa de relacionamento, na verdade, ela não aborda apenas a relação conjugal; implicitamente, está a se pensar o relacionamento com os concidadãos, que, com o decorrer da independência, tiveram os seus laços enfraquecidos.

Diante do que foi apresentado até este ponto, chegamos à conclusão de que uma análise da narradora de *Memórias SOMânticas* (2016), é um aspecto que alerta para a urgência de se lançar novos olhares sobre as experiências femininas no contexto pós-colonial, porque, quando reinventadas artisticamente, além de possibilitarem uma análise crítica a momentos que são caros para a história da Guiné-Bissau, ajudam a repensar episódios de guerra sob um enfoque mais profundo, que nos leva a acompanhá-los a partir de desdobramentos que ultrapassam o nível social, destacando experiências de sofrimento que encontram eco nas relações afetivas motivadas por acontecimentos diversos. Logo, não se pode duvidar da emergência que o tema da questão feminina tem adquirido na ficção guineense contemporânea. Presumimos que a escrita literária se projeta como uma realidade em si, transfigurada esteticamente, que fricciona os limites do tempo e da história, atuando no processo de questionamento do mundo. Nesse sentido, num país em que o poder se especializou na distorção do discurso e na desumanização dos corpos femininos, escrever é também uma forma de confrontar diferentes entendimentos sobre a realidade, além de estimular um revisionismo histórico.

Os discursos proferidos por Amílcar Cabral, por exemplo, já apontavam para a revisão de determinados processos históricos a partir da concepção de gênero. O notável mentor das revoluções africanas já julgava necessário o processo de formação educacional das mulheres para a construção do Estado Nacional, uma vez que o partido era também das mulheres. Contudo, desde a emancipação política, o que se vê é um trajeto no sentido oposto às suas propostas. Nesse sentido, agora, faremos uma análise detida à contribuição feminina na guerra de libertação, considerando que, para Cabral, após a guerra, as mulheres receberiam formação para atuar como enfermeiras e professoras. Fixaremos no capítulo V do livro, em que a personagem-narradora precisa imigrar para a vizinha Guiné-Conacri, com a finalidade de trabalhar na sede do PAIGC, o Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde. Chegando ao seu destino, a moça aloja-se no quarto de uma casa, posto à disposição do partido por um conterrâneo, que para lá tinha imigrado alguns anos antes do início da luta de libertação. Acontece que, nesta casa, a narradora-protagonista, cujo nome não é declarado, revela que foi necessário dividir o quarto e a mesma cama com mais duas moças, também não identificadas, mas que assim como a primeira, exerciam funções específicas no *buró* do partido, isto é, na sede do PAIGC.

Nas primeiras páginas do capítulo a narradora declara que: “[é] ramos carinhosamente tratadas como hóspedes, gente que tinha deixado a sua terra e estava temporariamente numa outra a lutar por uma causa africana, combatentes da liberdade que despendiam muito sacrifício sem nenhuma compensação financeira” (SILA, 2016, p. 43). Destaca-se, assim, a referência exclusivamente direcionada às mulheres, que também atuavam no processo estratégico da luta armada ao lado de homens combatentes, diluindo, portanto, a natureza reducionista dos testemunhos de guerra. Além disso, neste trecho, é possível verificar um deslocamento físico que, no decorrer da narrativa, fará crescer um deslocamento subjetivo, revelador de paisagens e subjetividades que acompanham a narradora, compondo o espaço geográfico no qual ela está inserida. Dessa forma, voltamos ao século XX, por volta da década de 1960, tempo em que a Guiné-Bissau lutava pela sua independência, por meio da trajetória percorrida pela narradora, uma mulher que decide lutar pela causa.

Nesse sentido, pode-se dizer então, que a produção literária guineense, contemporaneamente, acompanha o fluxo da memória, colocando em questão estratégias de representação que aludem ao cenário político e social do país, como é o caso da obra aqui analisada. Dessa forma, na medida em que Sila revisita literariamente essas memórias femininas, consegue “[trazer] não só fatos objetivos, mas também emoções, o que leva à compreensão de que não há uma versão única da história” (SECCO, 2015, p. 46). Há, nesse exercício, portanto, uma tentativa de reavaliação, seja das próprias tradições ou da influência europeia sobre determinados valores e discursos, isso porque anexadas a essas memórias, costumes são confrontados e a “aura absoluta” do discurso histórico é posta em pauta.

Tendo ainda como referência a breve consideração atrás citada sobre a obra, alguns elementos nos chama a atenção, e com os quais pretendemos trabalhar: a imagem do quarto e a presença das mulheres sempre juntas, apesar dos desentendimentos experienciados ao longo da narrativa. Percebemos nessa construção dois sentidos a serem problematizados: 1º - a construção de um microcosmo, isto é, a representação do quarto como um lugar pequeno, em que essas mulheres se encontram presas, esquecidas, vistas como secundárias e sempre associadas a um modelo de poder presente na sociedade guineense contemporânea; 2º - a necessidade de uma união feminina, que pode aludir à UDEMU (União Democrática das Mulheres da Guiné e Cabo Verde), criada por um grupo de mulheres do PAIGC, em 1961, ainda antes do início da luta armada.

Dando seguimento à nossa análise, passamos a citar um trecho do romance:

A última vez que o meu homem passou por Conacri desentendemo-nos. Tive uma discussão e ninguém quis ceder. Foi feio e triste. Ele voltou para a frente de combate sem se despedir de mim. Isso doeu-me. Agora estava a preocupar-me. Não conseguia entender como é que nós, que sempre partilhámos

o mesmo ponto de vista sobre os assuntos mais importante da nossa vida, que sempre criamos consensos em torno das opções mais elementares, chegamos àquele ponto nesse dia. Da mesma forma que não entendia a decisão de deixar passar tanto tempo sem voltar a Conacri. Dantes eram sempre três, quatro meses no máximo, e ele aparecia. Havia sempre um pretexto para justificar a sua vinda: ou porque tinha uma reunião com a direção do Partido, ou porque tinha escoltado de volta jornalistas ou amigos estrangeiros que visitaram as zonas libertadas, ou porque vinha receber armamento novo, ou qualquer outra coisa. (...) Porque seria agora? Haveria uma outra explicação que não a briga que tivemos? (SILA, 2016, p. 44)

De maneira geral, todo o texto é construído em primeira pessoa, aderindo um viés subjetivo ao que está sendo narrado, lançando o olhar do leitor para o que se pode denominar de memória individual. De acordo com Myrian Sepúlveda dos Santos, que cita Diana Taylor, “[a] memória é transmitida porque ela não se vincula apenas à razão; está presente em gestos, em sentimentos, no movimento, na dança e na música” (SANTOS, 2020, p. 112). A alegação da pesquisadora brasileira mostra que o campo da sensibilidade também atua no processo da rememoração. Isso fica evidente, quando, no trecho acima, a narradora apresenta um olhar sobre a guerra aderindo o seu sentimento de dor e preocupação com o não retorno de “seu homem”, que atuava na linha de frente do conflito. A partir dessa perspectiva, assistimos a guerra sob outro olhar, que não necessariamente é o das tropas militares de combate. Nessa lógica, aqui, outro ponto merece atenção, que é a experiência da guerra por aqueles que não estão diretamente em seu “palco”, mas que de alguma maneira oferecem apoio logístico. Sila, ao construir personagens femininas que, no desempenho de suas funções na sede do Partido, contribuem para luta armada, chama a atenção para uma frente de batalha exercida por uma parte da população civil que oferece apoio ativo aos militares, como em uma espécie de *homefront*<sup>3</sup>. Dessa forma, são concentrados aspectos de problematização sob um ponto de vista feminino, que reproduz literariamente diferentes estratégias de articulação. E é nesse âmbito reflexivo que é posta em análise a áurea absoluta do discurso historiográfico, que durante muito tempo desconsiderou, oprimiu e marginalizou o discurso produzido por mulheres. Neste caso, o trabalho da memória, portanto, opera não apenas no sentido de fazer falar as mulheres que lutaram durante o processo de independência do país, mas também no de perceber como essas “outras histórias”, de sobrevivência, de criação e de resistência, contadas por grupos que são estigmatizados, contribuem não apenas em uma reflexão sobre a história, mas para o resgate de experiências que ficaram relegadas ao esquecimento. Atentemos para outra passagem:

Antes de chegar ao Buró já tinha tomado a primeira decisão: reatar as relações com as minhas companheiras de quarto. Eu precisava delas, de alguém com quem ao menos pudesse falar daquelas coisas da vida de mulher, ou então das notícias

que vinham das frentes, desse grande sonho de nós também termos brevemente a nossa independência, a nossa Liberdade, o nosso Governo, a nossa Rádio e Televisão Nacional, o nosso Syli Nacional, o nosso Ballet Nacional. Tudo nosso! Era a nossa nação africana forjada na luta que estava a revelar-se em pleno, dia após dia. (SILA, 2016, p. 47)

Em um tom aparentemente despretensioso, que se aproxima ao de um relato, com o romance, o leitor é levado a conhecer uma das interpretações do processo de independência da Guiné-Bissau, sob a perspectiva de uma integrante ativa da luta armada, cuja versão expõe o processo de reconquista da sua terra de pertencimento. Aqui, é intensificada a necessidade da personagem de reatar a sua relação com as suas companheiras de quarto. Neste caso, cogito uma possível alusão à UDEMU — União Democrática das Mulheres da Guiné e Cabo Verde —, extinta em 1966, que dentre os possíveis motivos está a visão machista da sociedade da época que não compreendiam a inserção das mulheres nos espaços políticos. De acordo com Godinho Gomes, “[a] organização tinha como principal tarefa a mobilização das mulheres e o seu enquadramento político no processo [como também] proporcionar a abertura de um debate interno sobre as desigualdades de género existentes” (GODINHO GOMES, 2015, p. 30). Assim, tendo em vista o discurso memorialístico da narradora, constatamos que a partir de um ponto de vista feminino, o texto vai sendo construído entre as esferas subjetiva e histórica, privada e pública, criando um ponto de intersecção entre experiências íntimas e sociais, fortemente representativas de uma literatura afinada com um compromisso político, de carácter testemunhal e de resistência; e que em muitos casos não reconhece a ação feminina.

É exatamente nesse sentido, isto é, o da inserção de três mulheres na luta pela independência, que a narrativa se desencadeia, explorando o modo como elas moldam os seus percursos migratórios e a forma como as suas condições de vida e trabalho são construídas dentro desse contexto. Num país em que as mulheres insurgiram ao lado dos homens desde os tempos da resistência colonial e também durante a luta pela independência, parece servir a literatura como forma para questionar essa inversão de valor implantada na sociedade guineense. O livro de Sila, portanto, ao fazer esse trajeto de reflexão sobre a mulher guineense como sujeito e objeto do debate histórico contemporâneo, torna possível uma imersão em memórias ainda silenciadas na sociedade de forma geral. Dessa forma, fazendo brotar do texto as memórias desses testemunhos, é retirado do desconhecimento nomes como o de Maria da Luz “Lilica” Boal, diretora da Escola Piloto organizada pelo PAIGC, instituição que recebia os órgãos de guerra e os filhos dos combatentes, com o objetivo de dar uma formação já voltada para a criação do tal “homem novo”, de que falava Amílcar Cabral; de Ernestina “Titina” Silá, combatente morta após assistir ao funeral de Amílcar Cabral; de Teodora Inácia Gomes, ex-combatente pela independência, deputada do PAIGC e lutadora pelo direito das mulheres; de Amélia Araújo, Carmen Pereira, Quinta da Costa, Satu Camará e Francisca Alves, entre outras.

Como verificamos, a obra busca, no passado, respostas para o que hoje é um problema social, político e também cultura: a questão de gênero na Guiné-Bissau. Por isso, acreditamos que o trabalho de Sila promove um jogo que delinea um universo bastante peculiar em que através de abordagens e experiências subjetivas é confrontada a historiografia e recuperado o discurso da memória, evidenciando questões existenciais diretamente ligadas à tradição, violência doméstica, à mulher e o acesso à escola, o desejo de emancipação feminina e, sobretudo, a guerra. Assim, trabalhando literariamente a luta armada, Abdulai nos transporta a um território permeado por questões que expressam a fragilidade humana e as suas subjetividades em meio ao terror. A guerra, nesse sentido, não se refere apenas ao confronto propriamente dito, trata-se de batalhas externas e internas que as mulheres guineenses ainda enfrentam, mesmo correspondendo a 52% da população do país. Seguramente, outros tópicos sobre a questão feminina renderiam reflexões produtivas, entretanto, é necessário findar, ainda que temporariamente, a nossa investigação, entendendo que, mesmo sofrendo com as restrições culturais econômicas do país, é de particular interesse notar que as mulheres foram (e ainda são) capazes de se organizar, confrontando as estruturas de poder e contribuindo para o desmonte das polaridades criadas pela discursividade colonial.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: 34, 2012.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2010.

ANSART, Pierre. *A gestão das paixões políticas*. Tradução de Jacy Seixas. Curitiba, PR: Ed. UFPR, 2019.

ARAÚJO, Maria Paula Nascimento & SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. História, memória e esquecimento: Implicações políticas. In: *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 79, 2007, 95-111.

BÂ, Amadou Hampâté. *Amkoullel, o menino fula*. Tradução de Xina Smith de Vasconcellos. São Paulo: Palas Athenas: Casa das Áfricas, 2003.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BORGES, Manuela. Educação e gênero: assimetrias e discriminação na escolarização feminina em Bissau. In: MATA, Inocência & PADILHA, Laura Cavalcante. *A mulher em África: vozes de uma margem sempre presente*. Lisboa: Edições Colibri, 2007.

CABRAL, Amílcar. *A arma da teoria*. Unidade Nacional. Lisboa, Vol. I, Seabra Nova, 1978.



- CANDIDO, Antonio. *Estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas/ FFLCH-USP, 2006a.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006b.
- FONSECA, Maria Nazareth. “O corpo feminino da nação”. In: *Scripta*. Belo Horizonte, v.1, n.1, p. 225-236, 2 sem. 1997.
- GODINHO GOMES, Patrícia. “A Mulher guineense como sujeito e objecto do debate histórico contemporâneo: excertos da história de vida de Teodora Inácia Gomes”. In: *Africa Development*, v. XLI, n. 3, p. 71-95, 2016a.
- GODINHO GOMES, Patrícia. ““As outras vozes”: Percursos femininos, cultura política e processos emancipatórios na Guiné-Bissau”. In: *ODEERE*, 1(1), 2016b, 121-145.
- GODINHO GOMES, Patrícia. “Sobre a génese do movimento feminino na Guiné-Bissau: bases e práticas (1961-1982)”. In: GODINHO GOMES, Patrícia, DIOGO, Rosália, DINIZ, Débora, SANTOS, Maria Helena (Orgs.). *O que é o feminismo?* Lisboa-Maputo: Editora Escolar, 2015.
- HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Org. e revisão técnica de Arthur Ituassu. Tradução de Daniel Miranda e William Oliviera. Rio de Janeiro: Ed. PUC Rio; Apicuri, 2016.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. 2 ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.
- MBEMBE, Achille. *Políticas da inimizade*. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: N-1 Edições, 2020.
- PROENÇA, Hélder. “África”. In: *Mantilhas para quem luta! A nova poesia da Guiné-Bissau*. 2.ª ed. Bissau: Conselho Nacional de Cultura, 1993.
- PUREZA, José Manuel. “A turbulência das zonas de fronteira: estereótipos, representações e violências reais”. In: RIBEIRO, António Sousa (Org.). *Representações da violência*. Coimbra: Almedina, 2013.
- SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. O retorno do pesadelo: um estudo sobre a luta da memória contra o esquecimento. In: *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 121 | 2020.
- SECCO, C. L. T. R. A memória como “lugar de escrita” em dois romances angolanos contemporâneos. In: *Via Atlântica*, [S. l.], n. 27, p. 45-56, 2015.
- SILA, Abdulai. *Memórias SOMânticas*. Bissau: Ku Si Mon, 2016.

Recebido para avaliação em 20/06/2023

Aprovado para publicação em 25/08/2023



## NOTAS

1 Doutorando em Literatura Comparada no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura (UFF) sob a orientação do Prof. Dr. Silvio Renato Jorge. Mestre em Estudos Literários, na subárea de Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, pela Universidade Federal Fluminense (2021), com dissertação intitulada “Fragmentos do sensível: o lugar do afeto na poesia de Odete Semedo”.

2 Embora façamos o uso da 2ª edição, a referida antologia foi publicada originalmente em 1977, com textos que antecedem a independência.

3 Nome em inglês para designar a participação do público britânico na Primeira Guerra Mundial, que prestou serviço de apoio aos militares da chamada “frente de casa”.

**Apoio:**



*Programa de Pós-Graduação em Letras da  
Universidade Federal Fluminense (GPL/UFF)*

*“Apoiado pela Universidade Federal Fluminense com recursos do  
Programa Auxílio Publicação - PROPP, 2014”*

**Realização:**

*Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF (NEPA)*

## COLABORADORES

Jaqueline Vieira de Lima  
Luana Micaelhy da Silva Morais  
Jorge Vicente Valentim  
Emanoelle Maria Brasil de Vasconcelos  
Gustavo Henrique Rückert  
Cristina Arena Forli  
Viviane Vasconcelos  
Mauro Dunder  
Sandra Sousa  
Roberta Guimarães Franco  
Danila da Silva Gonzaga  
Terezinha Taborda Moreira  
Joranaide Alves Ramos  
Sávio Roberto Fonseca de Freitas  
Simone Pereira Schmidt  
Taiana Machado  
Norma Sueli Rosa Lima  
Michael de Assis Lourdes Weirich

ISSN 1984-2090



9 771984 209000 00