

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS DE
LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

DAMARIS SANTOS ROBERTO DA SILVA

Excelentíssimas estátuas: uma análise comparativa de
O outro pé da sereia e Yaka

São Paulo

2013

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS DE
LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

DAMARIS SANTOS ROBERTO DA SILVA

Excelentíssimas estátuas: uma análise comparativa de

O outro pé da sereia e Yaka

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Tania Celestino de Macêdo

São Paulo

2013

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Nome: SILVA, Damaris Santos Roberto da

Título: Excelentíssimas estátuas: uma análise comparativa de *O outro pé da sereia* e *Yaka*.

Dissertação apresentada ao Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Aos meus pais, pelo carinho e pelos caminhos.

Aos meus amigos e familiares, pela paciência.

Ao meu amor, pelo amor.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Claudio Silva e Miriam Silva, pelo eterno incentivo, companheirismo e confiança.

À minha sobrinha, Milena Rodrigues Souza da Silva, que, do alto dos seus 3 anos, me ensinou muito sobre a “administração do tempo”, mostrando o que realmente importa.

À Taís Renata Luiz, pelas frutuosas conversas, que geraram muitos parágrafos deste trabalho.

À Mônica Santos, pela cuidadosa leitura e pelos ótimos comentários.

Aos colegas da editora Melhoramentos, em especial ao Paulo Favero, por compreender minhas (necessárias) ausências.

Aos pesquisadores Nataniel Ngomane e Manuel Mangué, da Universidade Eduardo Mondlane, pelas indicações e pela atenção.

A Heloisa Pires Lima, grande parceira.

Ao professor José Nicolau Gregorin Filho, que me incentivou a iniciar esta pesquisa.

À secretaria de pós-graduação do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (FFLCH – USP), especialmente à Rosely Silva, pela simpatia e pelo pronto atendimento.

À professora Rita Chaves, pela orientação dos caminhos a serem seguidos neste trabalho.

À professora Rejane Vecchia da Rocha e Silva, pelas indicações e direcionamentos.

À Tania Celestino de Macêdo, que, desde a graduação, nos corredores das Letras, foi uma das responsáveis pelo meu encantamento com as literaturas africanas de língua portuguesa e com as culturas africanas. Agradeço o apoio, a compreensão e a orientação.

À Iemanjá, minha rainha, que guiou pelos surpreendentes caminhos das águas toda essa trajetória.

Aqui nessa casa ninguém quer a sua boa educação,
Nos dias que tem comida, comemos comida com a mão.
E quando a polícia, a doença, a distância ou alguma discussão nos separam de um irmão,
sentimos que nunca acaba de caber mais dor no coração.

Mas não choramos à toa,
Não choramos à toa.

Aqui nessa tribo ninguém quer a sua catequização.
Falamos a sua língua, mas não entendemos seu sermão.

Nós rimos alto, bebemos e falamos palavrão.
Mas não sorrimos à toa,

Não sorrimos à toa.
Volte para o seu lar,

Volte para lá.

Aqui nesse barco ninguém quer a sua orientação
Não temos perspectiva mas o vento nos dá a direção

A vida que vai a deriva é a nossa condução
Mas não seguimos a toa, não seguimos a toa

Volte para o seu lar,
Volte para lá.

(Arnaldo Antunes)

RESUMO

A presente dissertação tem o objetivo de analisar nos romances *O outro pé da sereia* (COUTO, 2006) e *Yaka* (PEPETELA, 2006) a representação da situação colonial e os resultados da dicotomia *colonizador* e *colonizado* nas sociedades moçambicana e angolana, ficcionalizadas por Mia Couto e Pepetela nessas obras. Objetiva-se, ainda, verificar a forma como os romances mergulham no passado colonial de seus países de origem para problematizar questões acerca das sociedades citadas, avaliando as perspectivas que figuram no tempo presente. Estabeleceu-se, então, uma leitura a partir de um processo histórico comum, a colonização portuguesa, para explicitar as contradições resultantes desse período. Para tanto, nos apoiamos no diálogo entre literatura e história, presente nos romances estudados, para identificar e destacar as contradições coloniais, sobretudo em relação às representações da violência e do racismo nas duas obras.

Palavras-chave: Literaturas Africanas; Colonialismo; Violência; Racismo.

ABSTRACT

This study aims to analyze the representation of the colonial situation and which are the results of the dichotomy colonizer and colonized in Mozambican and Angolan societies through the novels *O outro pé da sereia* (COUTO, 2006) and *Yaka* (PEPETELA, 2006). In addition, it aims to examine how the novels rely on colonial past of its countries to discuss issues about the societies mentioned, evaluating the prospects contained in the present. It was established an analysis of the novels from an historical process in common, which is the Lusitanian colonization, to explain the contradictions resulting from this situation. For that, we rely on a dialogue between literature and history, present in the reading of *O outro pé da sereia* and *Yaka*, to identify and highlight the colonial contradictions, especially the ones related to the representations of violence and racism in both novels.

Keywords: African Literature; Colonialism; Violence; Racism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1 – COLONIALISMO: uma arena de contradições	17
1.1 Racismo: uma consequência perversa da (des)ordem colonial	19
1.2 Violência: o início, o fim e o meio	26
1.3 Vítimas e culpados: racismo e violência sob o prisma de Mia Couto	30
1.3.1 “Rezador da bíblia e feiticeiro”: de Goa a Moçambique, 1560-1561	31
1.3.2 A era da “mulatização global”: Moçambique, 2002	44
1.4 O “grande medo”: representações de violência e racismo em <i>Yaka</i> , de Pepetela	53
1.4.1 A violação colonial: Representação dos anos de luta e resistência em <i>Yaka</i>	54
1.4.2 A cidade mestiça	68
CAPÍTULO 2 – ESTÁTUAS REPARTIDAS	74
2.1 Kianda: a deusa das águas	75
2.1.1 Diversas crenças depositadas na estátua.....	76
2.1.2 A excelentíssima estátua	83
2.1.3 Cobrindo receios de uns e outros (de Goa a Moçambique – 1560/1561)	86
2.1.4 A santa mulata (Moçambique – 2002).....	90
2.1.5 Mwadia e Kianda.....	93
2.2 A enigmática <i>Yaka</i>	98
2.2.1 O olhar transparente de <i>Yaka</i> : uma visão para a violência	104
2.2.2 Decifrando um enigma: a trajetória de Alexandre Semedo.....	116
CAPÍTULO 3 – O OUTRO PÉ DA SEREIA E YAKA: um estudo comparativo.....	122
3.1 Entre a confluência e a resistência: duas estátuas	123
3.2 Arcanjo e Acácio: os barbeiros revolucionários	130
CONCLUSÃO.....	135
REFERÊNCIAS	142

INTRODUÇÃO

*A história é um profeta com o olhar voltado para trás:
pelo que foi, e contra o que foi, anuncia o que será.*

(Eduardo Galeano)

A colonização lusitana é um processo histórico comum a Angola e a Moçambique. Nesses países, desde o início do século XVI, os indivíduos foram marcados pelo contato intercultural – seja ele estabelecido por meio do **combate** ou da **fusão** –, causado pela instituição da dicotomia “colonizador *versus* colonizado”, inaugurada a partir da expansão colonial portuguesa em África. Essa “situação comum” encontra, dentre outras, nas expressões literárias, algumas formas de elucidar e avaliar as relações estabelecidas entre africanos e europeus a partir do contato colonial. Muitos autores angolanos e moçambicanos partem do passado colonial para elaborar, por meio da ficção, reflexões acerca das contradições coloniais, da formação da identidade nacional, das projeções políticas elaboradas nas sociedades após a independência etc. transpondo para a ficção a reavaliação do colonialismo em África. Dentre esses autores, destacamos Mia Couto e Pepetela.

Mia Couto nasceu em Beira, Moçambique, em 1955, é escritor, jornalista e biólogo. Durante as lutas pela independência de Moçambique, ele foi membro da FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique) e, após a independência, atuou como jornalista, tornando-se diretor da Agência de Informação de Moçambique, da revista *Tempo* e do jornal *Notícias de Maputo*. Atualmente, é, além de escritor, diretor de uma empresa que avalia impactos ambientais em Moçambique. Sua literatura, mundialmente respeitada, levanta questões sobre identidade, cultura e religiosidade da sociedade moçambicana, comumente atribuindo a esta a marca de uma nação caracterizada pelo “intercâmbio de culturas”.

Segundo o próprio autor, há um tema que é recorrente em suas obras:

Eu acho que desde o meu primeiro livro há um tema que nunca me abandonou que é o tema da procura de identidades. Estas identidades que nós pensamos como sendo puras, isoladas e estáticas, não são nada disso e pelo contrário são dinâmicas (...) sobre uma mestiçagem que não é apenas racial mas uma mestiçagem de culturas.¹

¹ Entrevista concedida a Gil Felipe em 2008, em Maputo, Moçambique. Disponível em: <<http://acervo.revistabula.com/posts/entrevistas/entrevista-mia-couto>>. Acesso em: 03 ago. 2011. Nesta dissertação, todas as referências a sites serão indicadas em nota de rodapé.

Mia Couto tem obras publicadas em gêneros variados: de contos, romances e poesia a textos ensaísticos. É o escritor moçambicano mais traduzido e premiado e, em 2013, recebeu o Prêmio Camões², que destaca autores da literatura em língua portuguesa.

Pepetela nasceu em Benguela, Angola, em 1941, estudou Engenharia e História em Lisboa e formou-se em Sociologia na Universidade de Argel. Em 1958 foi eleito para compor a Assembleia Geral da Casa dos Estudantes do Império (CEI), por onde publicou seus primeiros textos literários e, anos depois, junto com outros militantes políticos, formou o Centro de Estudos Angolanos, cujo principal objetivo era auxiliar a luta do MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola). Foi guerrilheiro do MPLA por cinco anos, participando da luta armada pela libertação de seu país e, após a independência, Pepetela foi nomeado vice-ministro da Educação. Após abandonar o cargo político, o autor se dedicou à carreira docente na Universidade Agostinho Neto. Professor aposentado, atualmente, exerce seu ofício de escritor. É um dos escritores mais notáveis em Angola, recebeu premiações em diversos países e seus livros foram traduzidos para várias línguas (alemão, japonês, russo e ucraniano, entre outras). Em 1997, Pepetela também recebeu o Prêmio Camões.

Em entrevista concedida a Michel Laban, Pepetela afirma que em sua literatura “há um tema que é comum, que é o da formação da nação angolana” (LABAN, 1991 apud CHAVES e MACÊDO, 2009, p. 40). Desde o início de seu percurso literário, o autor se apropria de sua vivência na guerrilha e de seus conhecimentos histórico-sociais, para elaborar uma escrita que questiona, dimensiona e problematiza aspectos da formação de seu país, tais como as contradições provenientes da colonização, as lutas de libertação e o pessimismo frente aos problemas da contemporaneidade angolana, como a corrupção, a pobreza e a violência. Ainda que tenha escrito contos e peças de teatro, o autor prioriza o gênero romance como sua principal forma de expressão.

Os dois escritores vivenciaram o colonialismo e atuaram dos movimentos de libertação de seus países, ainda que de maneiras diferentes. A participação de Pepetela na luta armada é reconhecida por Mia Couto, que, ao se referir ao colega angolano, afirma: “Pepetela juntou-se ao movimento revolucionário e pegou em armas, seguindo o apelo da libertação do seu país. Eu sei quanto isso é difícil. Aqui, em Moçambique, sujeitos a um mesmo regime colonizador, custava-nos na carne essa entrega à mesma causa emancipadora” (CHAVES e

² O Prêmio Camões foi criado em 1988, por Portugal e pelo Brasil para distinguir aqueles autores cujas obras tenham considerável valor e contribuam para o enriquecimento do patrimônio cultural e literário da língua comum. (SOL, 2013). Disponível em: <http://sol.sapo.pt/inicio/Cultura/Interior.aspx?content_id=76864>. Acesso em: 10 jun. 2013.

MACÊDO, 2009, p. 81). Em contraste com a atuação de Pepetela, Mia Couto aponta: “Eu participei da luta política no movimento de libertação, que foi a primeira guerra, a Guerra da Libertação, que acabou na independência. Eu nunca peguei em uma arma, nunca, nunca. Eu acho que não sou capaz de fazer uma coisa dessas”³.

A memória da guerra – tanto de libertação quanto as guerras civis angolana e moçambicana – e as angústias de uma nação cuja história recente é marcada pela opressão colonial estão presentes nas ficções de Pepetela e Mia Couto, como ilustrado pelas palavras do primeiro, que, em entrevista, avalia o resgate ao passado colonial como “um voltar atrás mas com os olhos pelo menos no presente” (SERRANO, 1999, p. 139).

Cada autor, a seu modo, encontrou na literatura uma possibilidade de reflexão sobre essas questões. Nos dois excertos transcritos a seguir, reconhecemos algumas de suas motivações e intenções no que tange à esfera literária, apresentando-nos diferentes formas de se retratar realidades similares.

Mia Couto, falando sobre os elementos presentes em sua literatura, explica que sua ficção baseia-se, sobretudo, em uma liberdade inventiva que visa descolar-se da sofrida realidade vivenciada pelos moçambicanos: “Quem vive numa realidade tão dura como é a de Moçambique, que teve uma história, um percurso tão difícil – metade da minha vida foi vivida em guerra, e é um dos países mais pobres do mundo –, tudo isso nos instiga a fabricar um mundo que não seja colado na realidade” (MAGALHÃES, 2013, p. 4).

Pepetela, em contrapartida, aponta que sua literatura, ainda que seja uma obra de ficção, sofre influências de sua vasta pesquisa sociológica acerca da nação angolana e de sua militância política, indicando essas como “formações que se completam” (SERRANO, 1999, p. 136). O autor aponta ainda que em seu processo de escrita seus objetivos perpassam a intenção de compreender a realidade de seu país:

Escrevi porque tinha necessidade de escrever. Estava em cima de uma realidade que quase exigia que eu escrevesse. Escrevendo eu compreendia melhor essa realidade; escrevendo eu atuaria também melhor sobre a própria realidade. Não quanto à obra escrita, mas pela minha atuação militante para melhor compreensão dos fenômenos que se passaram. Mas escrevia também para compreender melhor esses fenômenos. (SERRANO, 1999, p. 136)

Nos trechos supracitados, os autores apontam certo distanciamento no que tange aos objetivos de suas obras, se para um o objetivo de sua ficção está em reinventar a realidade por

³ Entrevista concedida ao Programa Roda Viva, da TV Cultura em 2007. Disponível em: <http://www.rodaviva.fapesp.br/materia_busca/531/leitura/entrevistados/mia_couto_2007.htm>. Acesso em: 11 jun. 2012.

meio da fantasia, para o outro, a literatura, em grande medida, tem função de análise e atuação política e social.

Em ambos reconhecemos alguma similaridade temática na construção literária a que se dedicaram – sempre tendo a perspectiva das devidas especificidades de cada um, sobre as quais nos dedicaremos à frente. Cada um a seu modo apresentou em muitas de suas obras a representatividade e problematização do contato causado pelo sistema colonial em Moçambique e em Angola e a forma como aqueles que passaram pelos processos de colonização foram impactados e como responderam a tal ordem. Reconhecemos nos romances *O outro pé da sereia* (COUTO, 2006) e *Yaka* (PEPETELA, 2006) a representação dos pontos citados por meio da construção das narrativas, de seus personagens e espaços e, principalmente, por meio da figura de duas estátuas: Nossa Senhora (Kianda) e Yaka.

O romance *O outro pé da sereia* (COUTO, 2006) discute as novas configurações que se estabeleceram em território moçambicano após a chegada dos colonizadores portugueses no século XVI. Para isso, ele se divide em dois momentos: o primeiro abrange o período entre janeiro de 1560 e março de 1561, no qual ocorre a missão evangelizadora da Nau Nossa Senhora da Ajuda que vai de Goa a Moçambique. Nele percebemos a marcada diferenciação entre os missionários e os escravos, divididos social e espacialmente no navio, e a figura de uma intrigante estátua, que para uns é Nossa Senhora e para outros é Kianda (Nzuzu ou Mama Wati); o segundo momento ressalta certas contradições inerentes ao processo colonial na atualidade, com a narrativa sobre o Moçambique do século XXI. Essa parte se desenvolve no ano de 2002 em dois espaços, em “Antigamente”, um “lugar feito de areias, miragens e ausências (...) no outro lado do mundo (COUTO, 2006, p. 31-33), e em “Vila Longe”, banhada pelo rio Zambeze, um local devastado pela guerra e povoado dos que eram “do rio”, habitantes que, em sua história recente, passaram por diversos processos históricos – desde as ruínas do colonialismo até o pessimismo dos que lutaram pela independência e o capitalismo dos novos tempos – e reconhecem as consequências do passado nas contradições que se apresentam no presente. Sob a luz deste percurso histórico proposto por Mia Couto, analisaremos a representatividade das contradições do sistema colonial e da atualidade em Moçambique na obra.

Em *Yaka* (PEPETELA, 2006), percebemos as contradições do colonialismo representadas por meio da narrativa da estátua Yaka, capaz de enxergar os dois lados que estão postos na ordem colonial, relatando as várias vozes que compõem tal sistema. No romance, conhecemos a trajetória da família Semedo, descrita a partir da chegada do patriarca Óscar Semedo em Benguela. Português exilado em Angola por acusações de crime comum ou

político (algo que não nos é esclarecido no romance), casado com Esmeralda, filha de portugueses nascida em Angola, e pai de Alexandre Semedo, nascido sob um imbondeiro. Alexandre é um dos narradores da história da família, desde sua constituição em Benguela em 1890, até sua fuga, após o início dos processos de independência de Angola em 1975. A ascensão e queda dos Semedo são também acompanhadas pelos olhos da enigmática estátua Yaka. Alexandre e Yaka, muitas vezes em diálogo, relatam parte da história de Angola, da presença colonialista até as configurações de uma nação livre, problematizadas no romance pelo personagem Joel Semedo, bisneto de Alexandre. Em nossa leitura observaremos a estátua, que dá nome à obra e cujas partes nomeiam os capítulos do livro, com o objetivo de perceber como essa figura representa a perversidade do embate colonial em território angolano, a forma como concebe as contradições coloniais e sua influência no personagem Alexandre Semedo. Além de perceber como a elaboração e os argumentos do romance se organizam para discutir aspectos das contradições coloniais.

Pretendemos, com este trabalho, pensar os dois romances tanto na contraposição quanto na convergência, reconhecendo como os elementos da ordem colonial são representados. Ambos mergulham no passado, cada um à escolha de um período específico, de modo a explicitar ao leitor alguns dos mecanismos que estruturaram o colonialismo e seus resultados durante os processos de independência – em *Yaka* (PEPETELA, 2006) – e no tempo presente, apontando para os desafios contemporâneos – como vemos em *O outro pé da sereia* (COUTO, 2006).

A fim de acompanharmos o percurso dos dois romances, estruturamos nosso trabalho em três capítulos. No primeiro deles procuramos situar nosso leitor no tema da contradição colonial por meio da leitura de dois autores que se mostram essenciais para a compreensão do processo colonial e dos processos de independência dos países colonizados, Frantz Fanon e Albert Memmi, críticos que interpretaram as contradições coloniais e seus impactos nos sujeitos que passaram pela colonização. E seria, pois, sob o signo da contradição, definida por Karl Marx e iluminada por Marilena Chauí, que examinaremos algumas questões. Para compreendermos a dinâmica do processo colonial lusitano, recorreremos a José Luís Cabaço, cuja tese dialoga com o que nos é apresentado por Fanon e Memmi. Dentre os numerosos temas que a questão colonial suscita, escolhemos dois deles que perpassam os romances de Mia Couto e Pepetela examinados nesta dissertação: a violência e o racismo. Feita a conceituação apoiada pelos autores supracitados, analisaremos como é feita a representação desses temas em *O outro pé da sereia* (COUTO, 2006) e *Yaka* (PEPETELA, 2006),

percebendo como cada um dos autores optou por discuti-los. Essa análise trará aspectos em que os autores convergem ou se distanciam.

No segundo capítulo, nos debruçamos, exclusivamente, à análise de duas estátuas que têm papel essencial nos dois romances: *Nossa Senhora*, em Couto (2006), e *Yaka*, em Pepetela (2006). Em nossa leitura verificamos que os romances – dentre outros símbolos, personagens e argumentos – apresentam a figura de uma estátua como forma de exteriorizar conflitos pertencentes à questão colonial. Percebemos que por meio das estátuas, os autores elaboraram a simbologia do encontro (ou confronto) cultural que se deu em território africano a partir da chegada do colonizador. Para isso, no âmbito da crítica literária, a leitura de Alfredo Bosi (2002), Antonio Candido (2005) e Boris Tomachevski (1973) foi essencial para elucidar o fazer literário como forma de exteriorizar conflitos relativos à questão colonial, conforme o recorte temporal proposto em cada um dos romances.

No terceiro capítulo, intitulado “O outro pé da sereia e *Yaka* em um estudo comparativo”, nos dedicamos a apontar caminhos que são tanto de convergência como de oposição entre os dois romances, reconhecendo na especificidade de cada autor os elementos em que dialogam e aqueles em que diferem. Sobre esse aspecto, atentaremos às duas estátuas supracitadas (elemento comum às duas obras) e de que forma elas apresentam diferentes perspectivas. Atentaremos, ainda, para o diálogo ideológico em *Mia Couto* e *Pepetela*, reconhecendo nos dois romances estudados a presença de dois personagens, os barbeiros *Aranjo Mistura*, em Couto, e *Sô Acácio*, em *Pepetela*, que se assemelham tanto no ofício, quanto nos ideais contestatórios frente à ordem vigente.

Ao depositarmos nosso olhar sobre a questão colonial no continente africano, em especial em Angola e Moçambique, por meio da literatura, reconhecemos a densidade da nossa discussão e o não esgotamento dos temas que a circundam. Partimos da perspectiva de dois literatos consagrados, para compreendermos algumas das nuances que permeiam a estrutura das sociedades que sofreram a colonização e que enfrentam desafios que não encontram fim com o rompimento efetivo desse momento perverso da História.

CAPÍTULO 1 – COLONIALISMO: UMA ARENA DE CONTRADIÇÕES

*A guerra... é uma serpente que matamos sem pisar a cabeça.
Um pequeno descuido e eis que ela ressurgue no escondido do capinzal.
Desta volta, porém, para nos envenenar a cobra já nem precisa morder.
Basta despertar a lembrança dos venenos que nos correm nas veias.*

(Mia Couto)

Frantz Fanon (2010) entende o colonialismo como um estatuto totalizante que atinge a esfera econômica, social e cultural das sociedades e dos envolvidos nesse processo, sejam eles os colonizados ou os colonizadores. Marcado pela presença de dois pontos antagônicos, o sistema colonial europeu perpetuou, durante séculos de atuação, contradições fundamentadas na divisão entre colonizador e colonizado. Essa dualidade se dá a partir de um processo contínuo de negação: ser colonizado é não ser colonizador e vice-versa; tal relação foi consagrada por meio da diferenciação étnica desses dois sujeitos.

O estabelecimento desse antagonismo dá ao homem branco privilégios que o tornam superior ao homem negro. Ao adentrar na colônia, o colonizador descobre a existência do colonizado e, ao mesmo tempo, se reconhece como detentor de privilégios sobre o homem negro. Para justificá-los, constrói a imagem do colonizado com traços que lhe atribuem um caráter inferior. Atentaremos para dois aspectos nesse processo histórico: a violência e o racismo, os quais são traços determinantes para a ordem colonial, já que serviram para demarcar a diferenciação étnica, social e cultural dos dois sujeitos.

Segundo Marilena Chauí (2008, p. 40), a história deve ser caracterizada como “um processo dotado de uma força ou de um motor interno que produz os acontecimentos. Esse motor interno é a contradição”. Partindo do fato de que o sistema colonial foi um processo histórico – o qual consagrou contradições baseadas na diferenciação entre colonizador e colonizado (senhor e escravo, branco e negro etc.) –, reconhecemos como contradição colonial a relação única que se dá por meio desses dois sujeitos.

Na contradição só existe a relação, isto é, não podemos tomar os termos antagônicos fora dessa relação, pois, como assegura o princípio, trata-se de tomar os termos ao mesmo tempo e na mesma relação, criados por essa relação e transformados nela e por ela. Além disso, a contradição opera com uma forma muito determinada de negação, a negação interna. (CHAUÍ, 2008, p. 41)

É importante atentarmos à forma como se deu a relação de negativa. Um sujeito só se configura como tal por oposição ao outro, em uma relação diametralmente oposta, em que um

só existe a partir do outro e da negação mútua. “Assim, o escravo é o não senhor e o senhor é o não escravo, e só haverá escravo onde houver senhor, e só haverá senhor onde houver escravo” (CHAUI, 2008, p. 42).

Sendo assim, caso uma dessas entidades seja dizimada, conseqüentemente, a outra também será. Isso significa que colonizador e colonizado só existem dentro do sistema colonial, apesar de os dois negarem-se continuamente. Temos, então, como resultado dessa relação, segundo Memmi (2007, p. 93), um “mecanismo quase fatal”, ligado à identidade de cada um dos sujeitos, de modo que “a situação colonial fabrica colonialistas assim como fabrica colonizados”, na medida em que cada uma dessas entidades políticas só existe dentro dessa relação. Pontuamos, então, que se por um lado o colonizador percebendo sua situação privilegiada no espaço assumiu sua superioridade, por outro, o colonizado, de certo modo, assumiu, em seu subconsciente e em suas atitudes, a inferioridade.

Ao caráter relacional da identidade do colono e do colonizado, Fanon (2010, p. 52, grifos do autor) acrescenta que o “colono e o colonizado são velhos conhecidos. E, na verdade, o colono tem razão quando diz que ‘os’ conhece. Foi o colono que *fez e continua a fazer* o colonizado”.

Cabaço (2007, p. 40) demarca essa questão quando se refere ao racismo: “A contradição fundamental da ordem colonial reside nesse dualismo insolúvel; a polarização “racial” é o aspecto principal dessa contradição. Ela se sobrepõe a todas as outras contradições (de classe, de religião, de gênero etc.) e as vicia, acentuando ou desvirtuando as dinâmicas intrínsecas de cada uma”.

A diferenciação racial é a forma mais evidente de se delimitar a dualidade colonial, por ser este um aspecto nítido e insolúvel, que se nutre da oposição para caracterizar a contradição. Alimentada pelo racismo, a ligação das duas formações sociais, que convivem, impositivamente, resulta em violência. A relação brutal a que se expõem os dois sujeitos da ordem colonial gera uma atmosfera densa e perversa que percorre (desde o contato colonial até os processos de independência) tanto o imaginário quanto as atitudes de colonizadores e colonizados.

Aprofundaremos a seguir os conceitos de racismo e violência a partir do processo colonial à luz de Frantz Fanon e Albert Memmi e, em seguida, apontaremos como os romances aqui em estudo condensam e apresentam essas questões e relações por meio de seus enredos e personagens.

1.1 Racismo: uma consequência perversa da (des)ordem colonial

A existência do racismo se dá a partir da necessidade de dominação de um grupo sobre outro. Essa dominação parte da desvalorização fenotípica de determinados sujeitos como argumento para destacar a diferença entre os indivíduos e, em um conjunto de ações sistemáticas de inferiorização, é consagrada à identidade de determinada “raça” a submissão que convém à relação estabelecida com outra “raça”. No sistema colonial, o racismo está presente desde os primeiros contatos entre colonizadores e colonizados. Para que possamos compreender de maneira contundente a significação do racismo para os romances analisados nesta pesquisa, faremos alguns apontamentos de ordem histórica e sociológica, os quais, ainda que de maneira superficial, dão conta de esclarecer a gênese do racismo no momento histórico que nos interessa – o colonialismo – e os seus reflexos após o contato colonial.

Desde os primeiros contatos da Europa com o continente africano, a escravidão se configurou como matiz da relação entre brancos e negros. Ainda no século XV, no início dos processos de colonização, as potências europeias, apoiadas em muito pelo catolicismo, reduziram os negros à escravidão. A condição do homem negro africano como escravo intensifica-se, porém, a partir do século XVI, quando, efetivamente, ocorre a empreitada colonial europeia nas Américas. Naus que desembarcaram nesse continente trouxeram empregados negros e essa nova mão de obra, farta e barata, impulsionou nas colônias a necessidade de cada vez mais trabalhadores negros. Essa atividade resultou na subtração de milhões de africanos de suas terras.

A institucionalização da escravidão nas colônias se deu em meados de 1650, quando o africano passou a ser reduzido à condição de escravo,

Mero objeto que o senhor podia dispor a seu bel prazer, sem nenhum respeito com sua qualidade de ser humano (...) Esse sistema de sujeição visava a garantir um rendimento econômico máximo, baseando-se na crença dos europeus na inferioridade intrínseca do africano pelo simples fato de sua cor de pele e de suas feições físicas, crença esta que tinha valor de argumento. (HARRIS, 2010, p. 141-142)

Durante os séculos XVI e XIX, em muito o continente africano se resumiu ao tráfico de escravos. A desumanização dos negros se mostrou como consequência imediata desse processo. Neste ponto, podemos constatar que o esforço sistemático dos europeus em criar a imagem do homem negro como inferior tem um apelo econômico, já que o lucro proveniente

do tráfico negreiro demandava um argumento indubitável para a comprovação de que aquelas pessoas poderiam ser submetidas ao regime da escravidão. Isso se resolveu, primordialmente, destacando-lhes o traço mais explícito e identificável: a cor da pele. Feito isso, avançava-se nas outras “desqualificações” de ordem cultural.

Ao final do século XIX, a colonização nas Américas enfraquece com a independência das colônias, e a Revolução Industrial traz novas ambições econômicas e políticas aos europeus, já que as trocas de produtos materiais e humanos – prática que por séculos marcou a relação entre a África e a Europa – se mostravam insuficientes frente ao momento histórico que se desenhou: “a era do novo imperialismo e dos monopólios capitalistas rivais” (DAVIDSON, 1978a apud BOAHEN, 2010, p. 7). Com isso, a Europa avança na empreitada colonial com os olhos voltados para o continente africano, no momento em que também se intensifica a colonização em Angola e Moçambique. Em África, o colonialismo perdurou por quase cem anos, de 1880 a meados de 1970.

Destacando especialmente a colonização lusitana, o antropólogo José Luís Cabaço (2007, p. 124) ressalta que a presença portuguesa em África foi entregue essencialmente aos “aventureiros”, que, em busca de uma vida mais confortável, partiam para a colônia. Há nesse espaço condições favoráveis ao seu enriquecimento fácil e a viagem é uma aventura, antes de tudo, muito vantajosa, já que o espaço colonial para o português é um local de progresso, enquanto a metrópole se mostra cada vez mais atrasada. Todavia, para que esses homens possam acumular os lucros e vantagens provenientes da empresa colonial, se veem “obrigados” a reforçar argumentos que consagrem sua superioridade frente àqueles que vivem na colônia.

Albert Memmi (2007) afirma que o homem da metrópole que vai à colônia reconhece de imediato seus privilégios e o motivo que o leva a tê-los. Instituído-se hierarquicamente superior, reconhece a necessidade de perpetuar a desqualificação dos nativos de modo que ele consiga manter seu *status*.

Estrangeiro, chegado a um país pelos acasos da história, ele conseguiu não somente criar um espaço para si como também tomar o do habitante, outorgar-se espantosos privilégios em detrimento de quem de direito. E isso, não em virtude das leis locais, que legitimam de certo modo a desigualdade pela tradição, mas alterando as regras aceitas, substituindo-as pelas suas. Ele aparece, assim, como duplamente injusto: é um privilegiado e um privilegiado não legítimo, isto é, um *usurpador*. (MEMMI, 2007, p. 42, grifo do autor)

Uma das dimensões imediatas dessa relação ilegítima que privilegia o europeu em detrimento do nativo no espaço colonial é o racismo. Memmi (1993, p. 33, grifos do autor) afirma que:

O racismo era uma das dimensões inevitáveis desta relação. (...) Não existe qualquer relação colonial em que o racismo esteja totalmente ausente e à qual não esteja intimamente ligado. Parece-me ainda legítimo concluir que *o racismo ilustra, resume e simboliza a relação colonial*.

O autor não identifica na relação colonial o racismo como uma teoria científica, mas como uma filosofia, pois não existe comprovação biológica capaz de identificar “raças” superiores dentre os humanos, tampouco grupos sociais homogêneos. A filosofia racista aponta para argumentos persuasivos que pretendem influenciar a promoção de uma “ordem” social. Memmi (1993) apresenta o racismo como forma maior de se exemplificar e identificar a relação colonial, pois o remete diretamente à dominação, a qual é a intenção primordial de todo racista. Na relação colonial, portanto, o racismo se mostra relevante ao passo que serviu de argumento, ainda que sem alicerces reais, para a dominação colonial:

Considerando e tratando os colonizados como sub-homens, os colonizadores afirmavam ao mesmo tempo a sua própria sobre-humanidade. A diferença significava assim a desigualdade. Como a desigualdade biológica e cultural conduzia à desigualdade econômica e política, isto é, à dominação, podiam agir à vontade, ou seja, em seu proveito. (MEMMI, 1993, p. 36)

Ao afirmar essa diferença, o colonizador estabelece sua superioridade, característica fundamental e necessária durante a empreitada colonial. A partir disso, concordamos com Memmi (1993, p. 68) quando afirma que “o racismo tem uma função: em geral, baliza e legitima uma dominação”, que, para nós, importa no entendimento da dominação colonial. O racista tem uma lógica em suas atitudes: atribuir características negativas ao “objeto” de sua dominação de modo a construí-lo como inferior. Desse modo, todos os traços que marcam a diferença são ruins e, conseqüentemente, as características do dominador são, em oposição, boas. A valorização da diferença epidérmica do homem negro com relação ao branco, que culmina em outros argumentos muitas vezes irrealistas valendo-se de “comprovações” biológicas como tamanho do cérebro, músculos propensos ao trabalho etc., faz com que o racista justifique seus privilégios e, caso necessário, suas agressões. O racismo demarca a divisão dos polos da ordem colonial, “não apenas estabelece a discriminação fundamental entre colonizador e colonizado, condição *sine qua non* da vida colonial, como fundamenta sua *imutabilidade*” (MEMMI, 2007, p. 111, grifo do autor). Assim, ao identificar a cor da pele como traço para demarcar a diferença e, por conseguinte, a inferioridade, a ordem colonial

consegue se estabelecer, atribuindo ao colonizador o bem e ao colonizado o mal absoluto; assim, a diferenciação racista se mostra imutável e definitiva.

Fanon (2008, p. 160, grifos do autor) resume de forma clara e objetiva a representação do homem negro na Europa a partir dos processos de colonização: “Na Europa, o Mal é representado pelo negro. É preciso avançar lentamente, nós o sabemos, mas é difícil. O carrasco é o homem negro, Satã é negro, fala-se de trevas, quando se é sujo, se é negro – tanto faz que isso se refira à sujeira física ou à sujeira moral”.

É certo que ao se instaurar um sistema de exaustiva diminuição e opressão do *Outro*, fatalmente, os envolvidos nesse ciclo perverso sofrem consequências brutais. Fanon (2008) aponta o racismo como causador de algumas das psicopatologias provenientes dos processos de colonização e, por isso, está impregnado nos dois polos que consagraram esse sistema. Segundo o autor, existe um “duplo narcisismo” inserido nos sujeitos da relação colonial, em que “o branco está fechado na sua brancura” e “o negro na sua negrura” (FANON, 2008, p. 27). Concordamos com Fanon quando percebemos que tal caracterização se dá ao passo que o homem branco, na colônia, introjeta um complexo de superioridade – em grande parte devido aos privilégios “inatos” que detém – e, conseqüentemente, o homem negro interioriza sua inferioridade. Segundo o autor, “diante da convivência das raças branca e negra (...) existe uma assunção em massa de um complexo psicoexistencial” (FANON, 2008, p. 30), de ambas as partes, em que a identidade de um se faz a partir do outro, reciprocamente. A resolução desse problema, para Fanon, está na compreensão da humanidade/identidade do homem negro, que muitas vezes se faz a partir de padrões estabelecidos por brancos. O autor ressalta que a civilização branca impôs ao negro um “desvio existencial” (FANON, 2008, p. 30), em que o homem negro passou a crer que o caminho do branco é o único a se seguir como forma de diminuir a inferioridade do primeiro.

A psicopatologia da qual nos fala Fanon tem a ver com a formação da identidade do homem negro na colônia, que partiu de uma ideologia branca. Os negros acabam escravizados pela imposição cultural dos brancos. “A primeira coisa que o indígena aprende é ficar no seu lugar, a não passar dos limites” (FANON, 2010, p. 69), então, o sujeito está confinado na divisão do mundo colonial e interioriza esse confinamento.

Nesse sentido, o racismo se mostra como peça-chave para a divisão e hierarquização dos sujeitos:

Um branco, nas colônias, nunca se sentiu inferior ao que quer que seja (...) O colonizador, se bem que “em minoria”, não se sente inferiorizado. Há na Martinica duzentos brancos que se julgam superiores a trezentos mil elementos de cor. Na

África do Sul, devem existir dois milhões de brancos para aproximadamente treze milhões de nativos, e nunca passou pela cabeça de nenhum nativo sentir-se superior a um branco minoritário.

A inferiorização é o correlato nativo da superiorização europeia. Precisamos ter a coragem de dizer: *é o racista que cria o inferiorizado*. (FANON, 2008, p. 90, grifos do autor)

Aos exemplos da Martinica e da África do Sul, acrescentamos os de Angola e Moçambique, pois a proporção da minoria dominante sobre os nativos se deu da mesma forma nesses países. De acordo com o censo de 1970 realizado em Angola, estimava-se que a população total do país⁴ somava 5,6 milhões de habitantes, dentre os quais 335.000 eram cidadãos brancos. Em Moçambique, no mesmo ano, a população total atingiu o número de 9,4 milhões de habitantes⁵, dos quais, estima-se, 235.000 eram brancos. Georges Balandier (1993, p. 116, grifos do autor) ressalta que “esta minoria numérica *não é uma minoria sociológica*, ela só corre este perigo se houver uma inversão da situação colonial”. Nas colônias conheceu-se, portanto, uma minoria ativa, detentora de poderes políticos e econômicos, sustentada pelos alicerces do racismo.

Avançando na compreensão do poder desse grupo numericamente inferior no espaço colonial, Fanon (1980, p. 35-36) propõe que o racismo seja analisado a partir da relatividade cultural estabelecida entre as sociedades. Há aquelas que são tidas pelos grupos dominantes como ausentes de cultura e outras que detêm o refinamento cultural necessário à dominação daquelas. Esse fenômeno é o que o autor denomina de “culturas hierarquizadas”, um conceito que se mostra como parte de uma estrutura de hierarquização sistematizada que trabalha em favor da instalação de uma dominação organizada. Ao se estipular que uma cultura detém os saberes necessários ao avanço econômico e tecnológico, outras “tendem” a sofrer a aniquilação total de seus valores, condutas e crenças. O racismo se apoia nessa hierarquização, sendo o elemento étnico o mais “visível” na estigmatização da diferença, para estabelecer argumentos sustentáveis à dominação. Para que o racismo pudesse perdurar fez-se necessário somar aos argumentos de ordem biológica, que poderiam em certo momento demonstrarem-se falhos, outros mais “sustentáveis” e que alcançassem o patamar cultural:

Como as Escrituras se revelaram insuficientes, o racismo vulgar, primitivo, simplista, pretendia encontrar no biológico a base material da doutrina. (...) O

⁴ Dados do jornal *O País*, Especial Angola 34 anos, “De 1975 a 2009: quantos éramos e quantos somos”. Disponível em: <<http://www.opais.net/pt/opais/?det=7192>>. Acesso em: 10 dez. 2012.

⁵ Dados do Boletim da República, 4º Suplemento, de 13 de abril de 1999, p. 72. Disponível em: <http://www.portaldogoverno.gov.mz/docs_gov/fold_politicas/outrasPol/politica_populao.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2012.

primitivismo intelectual e emocional aparecia como uma consequência banal, um reconhecimento de existência. Tais afirmações, brutais e maciças, dão lugar a uma argumentação mais fina.

(...) Este racismo que se pretendia racional, individual, determinado, genotípico e fenotípico, transforma-se em racismo cultural. O objeto do racismo já não é o homem particular, mas uma certa forma de existir. (FANON, 1980, p. 35)

Sem ignorar que as questões biológicas persistissem, Fanon aponta que o racismo deve ser analisado ao nível da cultura, pois a desvalorização do *Outro* se mira em valores culturais, em que tudo o que é proveniente dele seja apresentado de forma pejorativa. É nessa característica que se instaura a perversidade do racismo colonial e ao negro já não há saída: tudo o que lhe confere será tido como mau, sem valor, imoral e nocivo. Dessa forma, julgamos muito importante ressaltar o modo relacional ao qual Fanon caracteriza o racismo, em uma ação recíproca entre racismo e cultura.

Na mesma linha, Cabaço (2007) aponta que a diferenciação dos dois sujeitos do espaço colonial parte do aspecto racial e assume aspectos culturais, apontando divisões que trazem significados mais amplos, como “‘tradicional e moderno’, ‘cultura e usos e costumes’, ‘oralidade e escrita’, ‘sociedade com história e sociedade sem história’, ‘superstição e religião’ (...) conceitos marcados pela hierarquização” (CABAÇO, 2007, p. 38). Com isso, o foco do racismo deixa de ser o sujeito e passa a ser a “forma de existir” (FANON, 1980, p. 36) dos negros. Todos os seus valores culturais precisam ser destruídos, pois, em um processo sempre comparativo e de negação frente aos europeus, eles são arcaicos e animalescos.

Impregnada na mente do colonizador, está a imposição necessária à evolução das “espécies”, e não é redundante recuperar a demasiada constatação a que os colonos traziam junto com sua bagagem rumo à colônia: “Nós” detemos a civilidade, já “eles” têm hábitos rudes, crenças diabólicas e línguas impronunciáveis. Muitos são os exemplos de tal postura colonial nos documentos históricos, como nos “Cadernos Coloniais”, uma coleção de livros publicados entre 1920 e 1960 que discutia diversos temas acerca das colônias do Império Português. Interessou-nos para ilustrar o que dissemos o relato de Maria Archer (1939, p. 14), no qual percebemos com clareza o conceito de culturas hierarquizadas proposto durante o período colonial:

Colonizar é transportar para uma pátria nova o homem e a família, a casa tradicional e a árvore amiga, a roupa habitual e o pão que se gosta. (...) Para que Angola seja uma nova pátria (...) requer-se que para ela transitem portugueses trasfegando na cola o habitat português (...). Portugueses que sejam um elemento de civilização, que adaptem o negro aos nossos usos, e não sejam empurrados para a suprema desgraça de se nivelarem aos deles.

O exotismo atribuído aos negros simplifica-lhes, por isso, na ordem colonial, há uma cultura desenvolvida e um povo, homogeneamente, arcaico. Tais caracterizações delimitam de forma clara a dualidade do espaço colonial e garantem os “privilégios inatos” dos europeus em África.

Todavia, a eminente proximidade do fim do colonialismo português em África fez com que um último argumento em favor da inexistência do racismo fosse utilizado pelo império lusitano como forma de justificar a continuação do sistema colonial. A partir da década de 1960, quando se inicia a guerra colonial para os portugueses, frente às lutas de libertação em Angola e a independência de Goa e os movimentos políticos na metrópole contra o regime salazarista, a política ultramarina, como aponta Cabaço (2008, p. 238-240), promoveu “um quadro de medidas legais tendentes a dar um curso ‘lusu-tropicalista’ ao modo ‘português de estar em África’”, sob a luz da tese do luso-tropicalismo de Gilberto Freyre⁶, “a definição jurídica de ‘povo português’ assumiu, teoricamente, uma nova conotação multiétnica e multicultural”. O autor aponta essa mudança como “teórica” posto que as “reformas” não alteraram as relações sociais – Cabaço refere-se a Moçambique –, pelo contrário, intensificaram a desconfiança e a segregação. De modo geral, a formação mestiça que o sociólogo brasileiro atribui aos povos colonizados, fruto da confluência de africanos e europeus, não se verificava na situação colonial como algo harmonioso.

Tenazmente, o império português se voltou à teoria de Freyre em busca de um argumento derradeiro para a manutenção de seu poder sobre os países de sua jurisdição, porém, o apoio teórico em nada resolveu o racismo (e a situação) nas colônias. A independência da metrópole se fazia necessária e os anos de lutas pela libertação culminaram na vitória, devido à independência de Angola e Moçambique, em 1975.

O percurso histórico a que nos dedicamos releva que o racismo balizou a instituição da escravidão dos negros africanos e a manutenção do colonialismo mostrando-se essencial, primeiramente, para estabelecer a diferença e, em seguida, para desvalorizar, de forma contínua, tudo relacionado ao outro, isto é, ao negro.

Se, por um lado, a eliminação dos dois sujeitos do processo colonial seria a única maneira de extirpar o sistema colonial, não é possível afirmar que essa eliminação eliminou o racismo. As políticas pós-independência, marcadas pelo nacionalismo, não foram capazes de

⁶ Publicado em 1933, *Casa Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal*, de Gilberto Freyre, teoriza a relação dual estabelecida na sociedade brasileira, entre portugueses e escravos, sob a perspectiva da interpenetração cultural, que formou uma sociedade brasileira mestiça, apontando para a democracia racial. Ver Cabaço (2008, p. 242 – p. 248).

transformar as estruturas estabelecidas pelos séculos de presença estrangeira nos países, e a relação entre europeus e africanos ficou marcada pelo racismo. Como aponta Hamilton (1983, p. 15),

Não é de se admirar que os fatores que caracterizavam o colonialismo (...) tenham influenciado, e ainda influenciem, direta ou indiretamente, todos os setores da vida da população africana das colônias e das novas nações presentemente lidando com o legado do passado recente. Embora as civilizações africanas que resistiam ao genocídio cultural também exercessem e continuem a exercer a sua influência, foi o contato entre África e Europa que efetuou as contingências tanto socioeconômicas como culturais que ainda ordenam aspectos da realidade das ex-colônias.

O legado socioeconômico e cultural do colonialismo se mostra na contemporaneidade, tanto de Angola quanto de Moçambique, dentre outras formas, por meio do racismo a que essas populações vivenciam. O fim do sistema colonial não foi capaz de eliminá-lo e as sociedades angolana e moçambicana, há séculos marcadas por uma essência dual, se desenvolveram com resquícios dessa herança e, na contemporaneidade, percebemos, ainda, o racismo encoberto, principalmente na hierarquização étnica de postos de trabalho e oportunidades de estudo, ascensão na carreira etc⁷.

1.2 Violência: o início, o fim e o meio

O espaço colonial é um espaço de violência. Como vimos, a empreitada colonial se deu a partir da imposição de europeus sobre o território africano e essa imposição aconteceu, dentre outras formas, a partir da desqualificação contínua dos negros em comparação aos brancos. No momento em que colonizadores e colonizados se viram no mesmo espaço, instaurou-se o confronto entre dois mundos que, de acordo com Fanon (2010) têm uma dificuldade enorme de comunicação. Se por um lado os colonos almejavam conquistar e assegurar seus privilégios na colônia e os missionários apoderavam-se de seus conhecimentos cristãos para apresentar às “trevas africanas” as “luzes” da Europa, por outro, colonizados se viram obrigados a servir a um regime que ignorava sua cultura e a eles impunha uma “nova vida”, em que “aprendessem” a aceitar a submissão e o completo desprendimento de seu território, das suas religiões etc., para obedecer ao caminho do branco.

⁷ Não ampliaremos essa discussão, posto que ela excederia os limites determinados para o nosso estudo, entretanto é inegável que a relação étnico-racial ainda se constitui como um desafio às sociedades que passaram pelo colonialismo, no sentido de caminhar para a igualdade de oportunidades, superando a diferenciação pautada pela cor da pele.

Parece-nos óbvio que o “contato cultural” não pôde ser feito de maneira sutil e fluida. Para se conhecer uma nova cultura é preciso um enorme esforço e disposição; assim, como a vontade de fazer parte dessa nova ordem é nula por parte dos colonizados, o resultado é quase inevitável: a relação colonial é orientada pela violência. Foi por meio dela que se viabilizou a supremacia europeia em África. A sobreposição, por completo, de uma cultura a outra – sendo elas, essencialmente, incomunicáveis – se consagra sob a ordem de armas, chibatadas e torturas física e psicológica. Se dissemos que o racismo resume e simboliza o colonialismo, podemos sugerir que a violência o afirma e o mantém.

Nas regiões coloniais (...) o policial e o soldado, por sua presença imediata, suas intervenções diretas e frequentes, mantêm o contato com o colonizado e lhe aconselham com coronhadas ou napalm, que fique quieto. Como vemos, o intermediário do poder utiliza uma linguagem de pura violência. O intermediário não alivia a opressão, não disfarça a dominação. (...) O intermediário leva a violência para as casas e para os cérebros dos colonizados. (FANON, 2010, p. 55)

Sobre esse ambiente presidido pela violência, Fanon elucida a situação com o conceito de violência atmosférica, que percorre as ações e o imaginário daqueles que estão no espaço colonial. A particularidade da violência colonial se instaura na forma com que ela consegue superar as torturas físicas e atingir a subjetividade dos colonizados. A linguagem das armas não é suficiente aos colonizadores, por isso eles se valem da constante desvalorização de tudo o que provém do homem negro; o objetivo do colonizador é instaurar um ambiente de humilhação constante: a segregação racial, a desvalorização das tradições e, sobretudo, a desumanização. Todas essas ações do colonizador constituem uma violência total, à qual o corpo e a mente dos colonizados são submetidos. Com isso, a violência que preside as atitudes dos colonos estabelece um estado permanente de tensão e determina um potencial violento a cada ação dos colonizados frente aos colonizadores.

Nos dois romances por nós analisados, perceberemos o conceito de “violência atmosférica” exemplificado. Em *O outro pé da sereia* tal fenômeno surge nas relações entre os personagens do navio que parte de Goa a Moçambique e, em *Yaka*, essa questão é latente: a cada capítulo vemos a exemplificação de um ciclo de violência que impulsiona ações de colonizadores e colonizados, instaurando a contínua situação de medo e revolta. Ampliaremos essa discussão mais à frente.

Na esteira de uma situação instaurada pela violência, a mudança completa da ordem colonial é, também, efetivada por meio da violência. Fanon (2010) analisa a violência das lutas de libertação como uma resposta coerente e necessária frente às práticas impositivas de

um sistema perpetuado durante séculos sob a maestria da brutalidade, afirmando-a como a intuição das massas colonizadas, acostumadas ao ambiente violento: “O colonialismo não é um corpo dotado de razão. Ele é a violência em estado natural, e só pode se inclinar diante de uma violência maior” (FANON, 2010, p. 79).

Memmi (2007, p. 169-170, grifos do autor) dialoga com essa teoria da inevitabilidade da violência dos colonizados quando aponta que a revolta é a única forma de se aniquilar a situação colonial: “Como sair disso a não ser por meio da ruptura, da explosão, cada dia mais violenta, desse círculo infernal? A situação colonial, por sua própria fatalidade interna, chama a revolta. Pois a condição colonial não pode ser organizada; como uma algema, só pode ser quebrada”.

Acostumados à violência colonial, a resposta dos colonizados nos processos de libertação se mostra como um momento de ruptura em que, tal qual a imposição inicial do sistema, a harmonia não presidirá as ações.

Além disso, é durante os processos de libertação que os sujeitos marcados pela opressão encontram espaço para descarregar aquela violência que, durante séculos, não puderam exercer sobre os colonizadores. Esse é o momento em que a violência atmosférica, a violência à flor da pele, como identifica Fanon (2010), coloca-se em ação. A transição entre a passividade imposta e a atitude rumo à independência seria, portanto, a forma com que os homens retomam as rédeas de suas vidas: “No nível dos indivíduos, a violência desintoxica. Ela livra o colonizado do seu complexo de inferioridade, das suas atitudes contemplativas ou desesperadas. Ela o torna intrépido, reabilita-o aos seus próprios olhos” (FANON, 2010, p. 112).

Essa tomada de consciência da necessidade da força para efetivação da libertação e a ação violenta configurada nas lutas de libertação se mostrou necessária aos povos colonizados, de modo que pudessem, paulatinamente, sentirem-se atores de suas próprias vidas. Ao buscar um mundo em que se possa retomar o que foi tomado, a violência se mostra a esses homens como elemento fundamental, e essa força se revela nas guerras de libertação, no sentido de se resgatar a soberania dos povos colonizados. A luta significa a ação, que para Fanon (2010) é necessária para aniquilar a ordem colonial.

Desta forma, reconhecemos, de certo modo, a violência de resposta como um fenômeno “produtivo” ou, emprestando o termo de Fanon (2010, p. 88), a violência “bem-sucedida”, que se conclui na demolição do regime colonial. Ela desperta a consciência social e política daqueles que foram colonizados; a partir dela é possível perceber os engendramentos da sociedade colonial e a necessidade de eximi-la. Pode-se dizer, a violência

é necessária à formação das nações independentes. Como Memmi (2007, p. 154) aponta, “não sabemos o que o colonizado teria sido sem a colonização, mas vemos o que ele se tornou em consequência dela”, assim, reconhecemos a violência como uma resposta libertadora e coerente frente às perversas consequências do sistema colonial nos indivíduos que foram escravizados, subjugados e espoliados durante séculos. A partir da violência, esses homens caminham no sentido de reconquistar seus lugares, tornando-se, finalmente, livres da opressão colonial.

Entretanto, tal qual o racismo, as lutas de libertação e a independência dos países colonizados não foram capazes de eliminar a violência nas nações. Fanon (2010) aponta como ingênuo o pensamento daquele que imagina que a independência consiga extinguir a violência. A guerra colonial terminou e a guerra civil se perpetuou durante anos; a saber, em Moçambique vai até 1992 e em Angola, até 2002.

Percebe-se que a utopia da revolução não resolveu os problemas da sociedade. Como indica Chaves (1999, p. 232), citando o exemplo de Angola:

Entre a empolgação que cercou os anos 70 e os desencantados anos 90, a sociedade angolana viveu convulsivamente os dilemas e as impossibilidades a que está sujeito um país em construção. Após décadas de guerra, o panorama é ainda feito de anúncios de paz que se sucedem sem que a população consiga ver além da destruição impiedosa das cidades, dos massacres no campo, da inviabilidade da vida intensificando o sentido de urgência de quem não ousa prever a hora seguinte. A violência diária e a imprevisibilidade do momento seguinte constituem fatores de perturbação elevada mesmo no cotidiano de uma gente que aprendeu a conviver com a precariedade e o enfrentamento.

O percurso seguido pelas sociedades angolana e moçambicana ainda não atingiu um fim livre da violência. Se os vários tipos de violência presidiram o sistema colonial, vemos nas nações independentes “violências subjetivas” – além, obviamente, do cotidiano de “violências objetivas” – como as marcas que anos de guerra civil impregnaram nos indivíduos, a defasagem econômica frente às grandes potências internacionais, a corrupção, a miséria e o racismo, que ainda percorrerão um longo caminho até serem eliminados.

Vimos que há uma linha tênue que divide violência e racismo no que tange ao colonialismo. Dificilmente poderemos delimitar em que medida um antecede ao outro, pois há uma atmosfera, instaurada pelo período colonial, que caracteriza um efeito cíclico, de violência e racismo.

Consideramos que essas questões estão problematizadas nos romances *O outro pé da sereia* (COUTO, 2006) e *Yaka* (PEPETELA, 2006). De caráter marcadamente histórico e sociológico, eles transitam por essas ciências para construir espaços e personagens, fato este

que nos fez caminhar para um estudo da representatividade da violência e do racismo nas sociedades angolana e moçambicana – sob a ótica ficcional dos escritores. Em Mia Couto e Pepetela, encontramos apresentadas essas questões e, ainda, a preocupação em problematizar sua latência na configuração das nações, durante os processos de independência, no caso de Pepetela, e na contemporaneidade, em Mia Couto.

Cada autor, a seu modo, apresenta a realidade pautada pela violência e pelo racismo em seus países, por meio do espaço e tempo específicos criados em seus romances, e apresentam algumas das questões sistematizadas por nós. Iniciaremos o percurso dessa análise com o romance *O outro pé da sereia*.

1.3 Vítimas e culpados: racismo e violência sob o prisma de Mia Couto

Em nossa leitura d'*O outro pé da sereia* (COUTO, 2006), reconhecemos três tópicos que ganham destaque na obra: a morte, os sonhos e as águas. A morte se mostra latente, desde a hediondez da ordem colonial, marcada pela tortura e degradação humanas, até as ruínas dos prédios destruídos pela guerra civil; somam-se a isso personagens que transitam entre o mundo dos vivos e dos mortos, em uma atmosfera de pessimismo e omissão. As águas dos mares e dos rios representam a fluidez da História e os caminhos percorridos pelos navios coloniais culminando na confluência de culturas; a travessia percorrida por alguns personagens que, ao se deslocarem de uma margem à outra, conhecem outros destinos; e representam, ainda, a religiosidade africana, marcada no romance pela devoção dos personagens à deusa das águas, Kianda (Mama Wati, Nzuzu ou Sereia). Os sonhos representam, àqueles indivíduos que foram subtraídos de suas terras em regime de escravidão, o caminho para a liberdade, por meio de uma realização, ainda que alucinatória, do desejo de ruptura e retorno à terra-mãe. Além disso, servem como mensageiros subjetivos, informando aquilo que só pode ser apreendido em outro plano, o do subconsciente. A morte, os sonhos e as águas surgem no romance, como veremos, a partir da construção de personagens, enredo e espaço e é por meio da abrangência semântica desses temas que reconheceremos a presença da violência e do racismo na obra.

O romance está dividido em dois momentos históricos: um se passa durante o início da empreitada colonial portuguesa em território africano, retratando o período que vai de janeiro de 1560 a março de 1561, no qual a expedição católica das naus *Nossa Senhora da Ajuda*, *São Jerónimo* e *São Marcos* parte de Goa rumo a Moçambique com o intuito de catequizar o

Império do Monomotapa, “hostil” ao catolicismo. De acordo com Leila Hernandez (2008, p. 49), o Império do Monomotapa foi um dos únicos territórios onde se estabeleceu a presença portuguesa a leste do continente africano, nas margens do oceano Índico, no período entre o século XV até fins do XIX. “Fundado em uma forte organização social e política, tinha como soberano o ‘senhor dos metais’ (...) cuja autoridade era reconhecida pelos colonos”. As naus seguiam rumo “às terras que Portugal conhecia por ‘Mãe do Ouro’” (COUTO, 2006, p. 249). Neste momento são ressaltadas as contradições do colonialismo e a perversidade desse sistema, essencialmente por meio da imposição cristã em território moçambicano.

O segundo período traz à tona a discussão das heranças coloniais no tempo presente, retratando o ano de 2002. Nele conhecemos o solitário casal Mwadia Malunga e Zero Madzero, que, à margem do rio Mandovi, encontram um baú com escritos, uma estátua de Nossa Senhora e um esqueleto, todos pertencentes ao sacerdote D. Gonçalo da Silveira, que em 1560 embarcou na nau Nossa Senhora da Ajuda rumo à Ilha de Moçambique. Tal encontro faz com que Mwadia saia da pacata vila de Antigamente e volte à sua terra natal, Vila Longe, pequeno vilarejo devastado pela guerra. Mwadia é a principal responsável por unir os dois períodos retratados no romance: ao reler os papéis do sacerdote D. Gonçalo, transporta o passado colonial para a atualidade.

Dividiremos também nossa análise nos dois períodos propostos por Mia Couto.

1.3.1 “Rezador da bíblia e feiticeiro”: de Goa a Moçambique, 1560-1561

Durante o percurso narrativo que vai de janeiro de 1560 a março de 1561, percebemos, marcadamente, o esforço, na obra como um todo – desde o narrador à construção de espaço e das personagens –, em se apresentar a dualidade colonial, sua perversidade e seus possíveis frutos. Há a diferença entre negros e brancos; entre cristãos e “pagãos”; os escravos que vivem no porão e os sacerdotes e tripulantes do convés. Todo o arranjo dessa parte da obra é trabalhado para demonstrar a diferença, o contato, e, sobretudo, para nós, o princípio da hibridação cultural, proposto no romance, a partir do contato colonial.

Canclini (2008) conceitua a hibridação como um processo produtivo, pois renova culturas – a utilização do termo pelo autor se diferencia daquele biológico, associado à esterilidade –, caracterizando-a pelas mesclas interculturais, e pela “identificação de múltiplas alianças fecundas”, evidenciando “a produtividade e o poder inovador de muitas misturas interculturais” (CANCLINI, 2008, p. 22). O autor propõe alguns conceitos acerca da

hibridação, dentre os quais nos interessam: reconhecer os processos de hibridação não apenas pela fusão, mas também pela confrontação; avaliar que identidades “se reestruturam em meio a conjuntos interétnicos, transclassistas e transnacionais” (CANCLINI, 2008, p. 23); e situar a hibridação cultural em uma rede de conceitos: “mestiçagem, sincretismo, transculturação e criouliização” (CANCLINI, 2008, p. 24). A nós, mostra-se relevante tal teoria quando observamos a resolução de alguns personagens de *O outro pé da sereia* (COUTO, 2006), que representam culturas essencialmente opostas, as quais, após o contato colonial, desenharam novas configurações, desestabilizando a ordem imposta, como veremos.

O espaço primordial escolhido neste momento da obra é a nau Nossa Senhora da Ajuda, em seu percurso de Goa a Moçambique, ou seja, a proposta do espaço ficcional é construída a partir da instabilidade, dada a distância dos fortes alicerces da terra, com isso, os que ali estão ficam à mercê das imprevisíveis águas do mar. Além disso, recordemos, durante o período colonial, os navios eram os principais meios de transporte que possibilitavam grandes deslocamentos. No romance, esse “trânsito” possibilita, concordando com Antunes (2004, p. 47), “o atravessamento das fronteiras geográficas e identitárias”, como veremos no decorrer de nossa leitura.

A nau Nossa Senhora da Ajuda nos serve de pequeno retrato de como se deu o contato colonial, sob o viés da imposição religiosa, ressaltando a perversidade e intolerância dos ditos civilizadores. Nela estão os sacerdotes D. Gonçalo da Silveira e Manuel Antunes, os escravos Nimi Nsundi, Dia Kumari e Xilundo, o médico Fernandes e a portuguesa Dona Filipa Caiado, dentre outros marinheiros e escravos. Os personagens estão muito distantes de seu local de pertença, alocados em um navio que comporta mundos distintos, obrigados a conviver a partir do momento em que se iniciou a empreitada rumo à Ilha de Moçambique: “à volta tudo é água, transbordação de rios e mares. O navio é uma ilha habitada por homens e seus fantasmas” (COUTO, 2006, p. 54).

A construção da embarcação na obra explicita a divisão entre negros – essencialmente alocados no porão – e brancos – na proa e no convés. O contato entre negros e brancos não existe, “senão em momentos excepcionais” (COUTO, 2006, p. 53). O porão, localizado no ventre do navio, segundo o personagem Manuel Antunes, carregava uma “carga demoníaca” (COUTO, 2006, p. 200) e, por isso, era a configuração do inferno. Já na proa da embarcação, havia uma estátua de Nossa Senhora. Ao apontar tal oposição, reconhecemos o caráter ambíguo desse espaço, de certa forma, apontando para a união contraditória da colonização: guiado por Nossa Senhora, o navio carrega em seu ventre o inferno. As cenas que ali

decorrem revelam algumas das atrocidades as quais os escravos passavam, majoritariamente avalizadas pela missão evangelizadora.

D. Gonçalo da Silveira embarcou na nau com o intuito de realizar “a primeira incursão católica na corte do Império do Monomotapa” (COUTO, 2006, p. 51), almejava que sua empreitada tirasse os africanos das trevas causadas pela ausência da luz divina. Recorda-se com Hernandez (2008, p. 49), que a autoridade do imperador do Monomotapa era reconhecida pelos colonos portugueses e, durante os séculos XV a XIX, o Império foi um dos únicos territórios onde os portugueses se estabeleceram a leste do continente africano. D. Gonçalo, que imaginava o local povoado de guerreiros cruéis e sanguinários, se orgulhava de ser responsável por evangelizar o renomado soberano africano e reconhecia esta como sua principal missão em sua travessia rumo a Moçambique: “Gonçalo da Silveira prometeu a Lisboa que batizaria esse imperador negro cujos domínios se estendiam até ao Reino de Prestes João⁸. Por fim, a África inteira emergiria das trevas e os africanos caminhariam iluminados pela luz cristã” (COUTO, 2006, p. 51).

A referida incumbência do sacerdote é um dos exemplos no romance da perversidade da imposição cristã. O personagem acreditava que os africanos viviam nas “trevas” e, por isso, não eram “civilizados”, ou por outra, eram carentes da “civilização europeia”, corroborando, assim, com a empreitada colonial.

Essa visão da superioridade do sacerdote, nesse momento histórico do romance, retrata o período em que a imposição religiosa, pautada pela violência e racismo, se consagrou nas colônias portuguesas para se perpetuar durante séculos, instaurando a visão de que aqueles que viviam em África eram carentes da “revelação divina”. Em consonância com a fala do jesuíta D. Gonçalo da Silveira, recorremos a Cabaço (2007, p. 137), quem elucida a situação proposta pela “missão civilizadora”:

Na especial relação com Deus se baseia a mística da “missão civilizadora”. Sua face terrena é a imagem que o sujeito colonizador, “o que conhece Deus”, produz acerca do indivíduo objeto da colonização: o africano negro “imerso nas trevas”, “o que vive na barbárie”, “o que não conhece Deus”. Os “bárbaros” tornam-se, sucessivamente, “selvagens”, “raças infectas”, “ignorantes”.

Os colonos reconheciam apenas um lado no espaço colonial como o legítimo, e este era o do europeu. Na cena a seguir vemos a demonstração desta afirmação no momento em

⁸ O reino de Prestes João é uma lenda difundida na Europa a partir do século XI, segundo a pesquisadora Maria da Conceição Vilhena (2001, p. 627), “o Preste João era um rei – sacerdote cristão, um misterioso soberano, suserano e muitas dezenas de vassalos. Tão misterioso, que o seu reino se situara sucessivamente na Mesopotâmia, na China, nas Índias, na Arábia, na África Ocidental e, finalmente, na Etiópia”.

que Manuel Antunes, jovem padre nomeado pelo vice-rei como redator da expedição, lê os papéis oficiais da viagem e identifica como os africanos são caracterizados pelos portugueses: Tudo fora nomeado como se o mundo fosse uma lua: de um lado só visível, de uma só face reconhecível. E os habitantes do mundo oculto nem o original nome de “gentios” mantinham. Designavam-se, agora, de “cafres”⁹. (COUTO, 2006, p. 62)

Estipulada a divisão entre o mundo das luzes e o mundo oculto, a missão civilizadora estabelece a desumanização dos africanos, e o romance dá pistas ao leitor da perversidade causada por esse “desconhecimento” por meio das ações (e repressões) apresentadas na relação dos escravos Nimi Nsundi, Dia Kumari e Xilundo com os portugueses.

O personagem Nimi Nsundi, nascido no Congo, era uma “moeda de carne”. Após ser capturado no Reino do Congo fora enviado a Lisboa em troca de mercadorias, e, após atos de “inaceitável rebeldia” (COUTO, 2006, p. 53), punido e enviado à Índia portuguesa. Em Goa, fora empregado doméstico; durante esse período aprendeu a língua portuguesa, o que lhe conferiu, posteriormente, a função de intérprete dos portugueses em Moçambique. Na nau Nossa Senhora da Ajuda foi nomeado auxiliar do meirinho, ou seja, era responsável por conter os “delinquentes”, guardar a pólvora e gerir os fogareiros. Vaidoso, era considerado “o negro que falava melhor português (...) que vestia de modo mais cuidado que qualquer dos grumetes” (COUTO, 2006, p. 198). Entretanto, mesmo com tais “atributos”, Nimi era no navio “um ser da outra margem” (COUTO, 2006, p. 52), aquela oposta à dos portugueses. O personagem é uma das vozes que ressalta a perversidade do sistema colonial e nos traz algumas informações importantes para a compreensão do romance.

A imposição a que teve de ser submetido ao aprender o português, por exemplo, revela a consciência do escravo de que ao adotar essa língua, está se afastando de sua terra, por conseguinte, perdendo sua identidade africana. Nimi afirma: “– A minha língua é o português, nunca mais terei outra” (COUTO, 2006, p. 61). A constatação da personagem nos faz retomar Memmi (2007, p. 148, grifos do autor), quando indica o uso da língua em território colonial como um dos instrumentos que marca a violência:

⁹ É interessante atentarmos à escolha do vocábulo utilizado pelo personagem. Originalmente, “cafres” eram aqueles que habitam a Cafraria, região da Cidade do Cabo, na República da África do Sul. Entretanto, “adaptado” à interpretação europeia e, a partir do colonialismo, o termo foi adotado como mais uma forma de diminuir e generalizar o negro africano, consagrado por exemplificar o modo “animalesco” a que os negros africanos agiam. A evolução da expressão originou o conceito de “cafrealização”, conhecido como um processo de aculturação, negativa, dos brancos, após o contato com a cultura africana, como aponta Hipólito Raposo (PINTO, 2010 apud RAPOSO, 1926, p. 208), a cafrealização seria uma “assimilação regressiva” do português em contato com os africanos. Encontramos no Dicionário Caldas Aulete o sinônimo de cafre como: “indivíduo rude, ignorante”. Disponível em <<http://aulete.uol.com.br/cafre>> Acesso em: 15 nov. 2012.

No conflito linguístico que habita o colonizado, sua língua materna é a humilhada, a esmagada. E esse desprezo, objetivamente fundado, acaba se tornando seu. Por iniciativa própria, ele começa a afastar essa língua enferma, a ocultá-la aos olhos dos estrangeiros, a só parecer à vontade na língua do colonizador. Em suma, o bilinguismo colonial não é nem uma diglossia, na qual coexistem um idioma popular e uma língua de purista, ambos pertencendo ao mesmo universo afetivo, nem uma simples riqueza poliglota, que se beneficia de um teclado suplementar, mas relativamente neutro; é um *drama linguístico*.

Parece-nos que Nimi Nsundi vivencia o drama linguístico de que nos fala Memmi. Como intérprete dos portugueses em Moçambique ele conquista a possibilidade de sobrevivência que não seja guiada pelas torturas escravocratas, mas, por outro lado, atrai a repugnância de todos os outros escravos a bordo, que o consideravam o “filho dos brancos”. Some-se a isso, que ao utilizar a língua portuguesa, o personagem reconhece a ruptura definitiva com sua cultura congolense.

À frente, em uma carta à escrava Dia Kumari, o personagem ressalta a desumanização a qual os escravos eram submetidos, ressaltando a relação entre a animalização e a imposição cristã:

Os portugueses dizem que não temos alma. Temos, eles é que não veem. O coração dos portugueses está cego. A nossa luz, a luz dos negros, é, para eles, um lugar escuro. Por isso, eles têm medo. Têm medo que a nossa alma seja um vento, e que espalhem cores da terra e cheiros do pecado. É essa a razão por que D. Gonçalo da Silveira quer embranquecer a minha alma. Não é a nossa raça que os atrapalha: é a cor da nossa alma que eles não conseguem enxergar. (COUTO, 2006, p. 113).

O mundo dos escravos era o mundo oculto, o mundo das trevas, e tais características serviram de argumento à justificação da salvação, divina (e europeia). A salvação caminha para o “embranquecimento da alma”. Aqui percebemos uma das vertentes do racismo proposta por Mia Couto, sob a óptica do escravo. O autor desloca a questão étnica do centro da discriminação dos escravos. Ao apontar que “não é a raça que os atrapalha”, Couto trabalha com o argumento de que o maniqueísmo da ordem colonial atravessa a diferenciação de “cor da pele” e parte para o campo cultural. Nesse ponto, recordamos a relação recíproca que Fanon propõe entre racismo e cultura. O personagem Nimi Nsundi diz que o medo dos portugueses vem da possibilidade de que a alma negra seja um vento que espalhe “cores da terra e cheiros do pecado”, assim, a remição dos pecados dos negros, intencionada pelos sacerdotes, remete ao modo de viver dos africanos, suas manifestações religiosas, linguagens, vestimenta etc. são para os colonos as trevas e um mundo obscuro a ser iluminado por aqueles que detêm a cultura superior. Com isso, o embranquecimento da alma de Nimi, proposta pelo sacerdote, pretende fazer com que o escravo assimile a cultura portuguesa, posto que sua

“cultura” negra, a qual sabemos sequer é denominada dessa forma, carrega em si elementos que, ao sacerdote, representam, sobretudo, o mal, a ser continuamente negado. Ainda sobre esse tópico, podemos recorrer a Oesters (2005) reconhecendo a narrativa de Nimi como uma alusão à “desvalorização das formas de culturas indígenas, que caracterizou a política colonial de assimilação” (OESTERS, 2005 apud LEITE, 1998, p. 90).

No que tange à caracterização da violência sofrida por Nimi, é possível detectá-la em pequenos excertos, cenas que demonstram a crueldade da ordem colonial. Desde a forma com que fora extraído de sua terra natal ao seu esforço contínuo em manter as tradições vivas, dada sua incondicional devoção a Kianda, deusa das águas, a qual ele acreditava estar presa à imagem de Nossa Senhora¹⁰.

Entretanto, há no romance uma importante ruptura à violência a qual o personagem é submetido: Nimi decide decepar um dos pés da estátua de Nossa Senhora, grande símbolo da missão evangelizadora ao Império do Monomotapa e a quem os sacerdotes devotavam suas orações. O escravo corta um dos pés da estátua com o intuito de afeiçoá-la à figura de Kianda: “O que fiz foi apenas libertar a deusa, afeiçoar o corpo dela à sua forma original. O meu pecado, aquele que me fará morrer, foi retirar o pé que desfigurava a Kianda. (...) Só peço que alguém mais, com a mesma coragem que me animou, decida decapitar o outro pé da sereia”. (COUTO, 2006, p. 208)

Essa atitude revela o ápice da violência do escravo frente à violência colonial, o que, pode-se dizer, caracteriza uma possível “violência de resposta” que o personagem encontrou para aquele momento. Todavia, após tal ato o escravo comete suicídio, atirando-se ao mar. O grande feito de Nimi não resultou na subversão, imediata, da ordem colonial, mas, como veremos, influenciará a grande mudança do personagem Manuel Antunes.

Por meio da personagem Dia Kumari, que representa a presença indiana em Moçambique durante o período da colonização, percebemos mais uma representação do olhar desumanizante a que os colonos percebiam os escravos. Dia embarcou na Nau como aia da portuguesa Dona Filipa Caiado. Depois de ter o marido assassinado por colonos portugueses na Índia, Dia se jogou em uma fogueira – punição dada às mulheres viúvas –, porém, por passar pelas chamas sem queimaduras, fora amaldiçoada por seus familiares, que acreditaram que ela estava tomada por espíritos e, assim, “a exclusão conduziu-a, depois, à escravatura” (COUTO, 2006, p. 108). A personagem, que durante a viagem criou um vínculo afetivo com

¹⁰ No Capítulo 2 nos dedicaremos a analisar a relação sincrética que o escravo estabeleceu entre Kianda, mito de origem angolana que representa a deusa das águas, e a estátua de Nossa Senhora, símbolo maior da missão evangelizadora liderada por D. Gonçalo.

Nimi Nsundi, quando se descobre grávida do escravo, procura ajuda da portuguesa, julgando que ela lhe tinha alguma consideração, esta, porém, lhe responde com despeito, negando qualquer tipo de auxílio. Para a portuguesa, toda a sua afetividade durante o período em que esteve em alto-mar só poderia ser depositada em um elefante, que “junto com o tratador indiano, seguia como presente para a corte de Lisboa” (COUTO, 2006, p. 109). Para Dona Filipa não havia no navio “alma mais humana” (COUTO, 2006, p. 110) que pudesse tocar senão a do gigantesco animal. De sua aia a portuguesa sempre mantivera distância física e emocional, tratando-a como um objeto adquirido para servir-lhe de companhia.

O último dos escravos apresentados no romance é Xilundo Inhamoyo, herdeiro de uma família escravista, enviado a Goa na condição de escravo por punição:

Xilundo explicou-se: ele era escravo, mas a sua família era proprietária de escravos. Viviam disso: da captura e da venda de escravos. O pai enviara-o para Goa, na condição de servo, como punição de graves desobediências. O projeto do pai era simples: preparar o filho para herdar o negócio da venda de pessoas. No processo de ser escravo ele aprenderia a escravizar os outros. (COUTO, 2006, p. 258)

A inserção dessa personagem na obra apresenta ao leitor a existência de escravocratas negros. No período pré-colonial, esta era uma prática comum, fruto da dominação de uma sociedade sobre outra no continente africano. Ressaltamos, porém, que existem diferenças entre a forma de escravatura europeia e a africana. De modo geral destacamos que aquela fez do homem negro mercadoria essencial para a subsistência do Império Colonial, note-se, o processo de reificação a que o negro foi submetido, o sujeito passa a ser um objeto que serve ao lucro do sistema colonial, ou seja, uma “simples mercadoria”. Em contrapartida, as práticas de escravatura africanas tinham como objetivo primordial a punição ou o ensinamento e a escravidão não era um fardo perpetuado por gerações, um filho de escravos, por exemplo, não nascia, necessariamente, na mesma condição de seus pais. A nós, esta parece uma introdução ao que o autor irá revelar de maneira mais explícita na narrativa que se passa em 2002. Antecipamo-nos apontando que uma das possíveis motivações de Couto ao incluir essa informação no romance é a desconstrução da imagem que se tem de África como um espaço perpetuado pela escravidão europeia. Vemos, então, de certo modo, que na infraestrutura das sociedades africanas existiam práticas similares às que os europeus trouxeram com a colonização, destruindo, assim, o paradigma da unilateralidade étnica na dominação de povos em África.

Além da caracterização das personagens que representam os escravos no navio Nossa Senhora da Ajuda, o narrador nos traz exemplos recorrentes da violência colonial. A cena a

seguir narra a constatação de Acácio Fernandes, médico do navio, sobre o motivo da morte de alguns escravos a bordo, envenenados pelas tintas dos mapas que comeram para aliviar a fome: “Que a uns ali sucumbiam por não comer e os outros morriam do que comiam. Na noite anterior, alguns escravos tinha assaltado a cabina do piloto e roubado mapas (...). Os escravos tinham comido os mapas (...) o que eles não sabiam era que as tintas eram venenosas”. (COUTO, 2006, p. 156)

Em outro exemplo, o sacerdote D. Gonçalo nos apresenta um dos instrumentos de tortura utilizados para conter os escravos, a gargalheira:

... desde sempre alvoroçara Gonçalo da Silveira: o modo como os negros gargalhavam, a facilidade da felicidade, a disponibilidade para a lascívia (...) Afinal, para corrigir a gargalhada bem podia servir a gargalheira, essa coleira de ferro que prendia os escravos pelo pescoço. Era isso: a gargalhada pedia a gargalheira. (COUTO, 2006, p. 201)

Temos, ainda, o jovem padre Manuel Antunes, que rememora com angústia cenas corriqueiras vivenciadas por ele no navio: “A mais cruel das memórias de Manuel Antunes era a de um escravo que, desesperado de fome, cortou a língua e a comeu. Mais do que uma recordação era um símbolo da condição da gente negra”. (COUTO, 2006, p. 260)

Essas passagens demonstram a presença latente da violência no mundo colonial. A narrativa de Mia Couto se desenvolve no sentido de demonstrar como cada um dos personagens sofre de diferentes maneiras com a situação colonial, seja pelos castigos físicos e psicológicos, seja pela memória marcada pela vivência de práticas desumanas.

Dada a variedade de personagens apresentada no romance *O outro pé da sereia* (COUTO, 2006) para representar o período que vai de 1560 a 1561, é necessário atentarmos para o modo como o escritor Mia Couto caracterizou alguns dos agentes da História durante o período colonial, demonstrando como as contradições coloniais são internalizadas pelos sujeitos e como estes respondem àquelas, apresentando-nos múltiplas nuances.

No intuito de esquematizar uma possível divisão entre alguns deles, podemos distingui-los em dois blocos, conforme sistematização de Candido (2009), o primeiro recorre a seres com traços fixos, “facilmente delimitáveis”, pois podem ser invocados a cada intervenção na obra. Suas ações e pensamentos são organizados de maneira homogênea, sem grandes desvios existenciais. Dentre esses, citamos o sacerdote D. Gonçalo da Silveira, movido por sua fé inabalável e, por isso, detentor de argumentos essenciais à dominação colonial, como o da desumanização dos africanos; e os escravos Nimi Nsundi, Dia Kumari e Xilundo que, ainda de maneira diversa, têm um traço comum: a negação aos preceitos

católicos e o sofrimento frente à violência colonial. Esses tipos podem ser incluídos na gama das “personagens de costumes” ou “personagens planas”, pois foram construídas em torno de traços invariáveis, apresentados desde o início do romance. Interessou-nos, porém, a personagem do jovem sacerdote Manuel Antunes, a quem parece ser dedicada a função de alterar os rumos da História. Ele é um colono que, tomado pela repugnância às atrocidades coloniais, modifica-se. Neste caso, apontado como uma “personagem esférica” ou “de natureza”, posto que seu desenvolvimento no romance implica em mudanças em seu modo de ser, é, portanto, um personagem mais complexo, cujos traços não são imediatamente identificáveis e que evolui no decorrer da narrativa.

Relembrando Memmi (2007, p. 45, grifos do autor), a figura do colonizador, em contraste com a do colonizado, é sempre a que detém os privilégios na colônia: “todo colonizador é privilegiado, na medida em que o é *comparativamente* ao colonizado, e em detrimento dele”. Entretanto, o romance *O outro pé da sereia* lida com essas contradições de modo a problematizar o maniqueísmo previsto na ordem colonial. Como exemplo disso, podemos citar Manuel Antunes, “jovem noviço, de alma propensa a heresias” (COUTO, 2006, p. 163), que no início do romance é um jovem sacerdote, enviado pelos pais ao seminário devido a uma tentativa de suicídio após uma desilusão amorosa, e que, ao final da história, conclui sua travessia, tornando-se Manu Antu, “rezador da bíblia e feiticeiro”.

Reconhecemos que essa figura que se transforma a partir de uma travessia ideológica e geográfica, da metrópole para a colônia, é, segundo Memmi (2007), devido aos ínfimos registros históricos, uma figura inviável, já que a partir do momento em que o colono se reconhece no espaço colonial, está ali em outra posição, sem dúvida, mais satisfatória em relação aos nativos e, mesmo negando os valores dos colonialistas, fatalmente torna-se um deles. Entretanto, ainda que fosse difícil, já que mudar a posição seria abrir mão dos privilégios, encontramos no texto de Mia Couto a representação de tal personagem, encaminhando o leitor na indicação de que o sacerdote português, ao reconhecer a violência e o racismo presentes no sistema colonial, rompeu com os paradigmas, subvertendo a ordem. Dentre as possíveis razões para essa escolha do autor, uma pode ser sua própria trajetória de vida. Sabe-se que Mia Couto é descendente de portugueses e, em determinado momento de sua vida, renunciou aos privilégios pressupostos por sua cor e se juntou à FRELIMO. Outra possibilidade instaura-se na amplitude criativa que o fazer literário permite, possibilitando ao romancista a criação de seres fictícios, que podem configurar personagens os quais nem sempre têm ligação direta com seres “reais”.

A travessia do jovem sacerdote se inicia junto daqueles marinheiros, funcionários do reino, e escravos, na Nau Nossa Senhora da Ajuda. Em sua primeira missão em alto-mar, Antunes acompanhava D. Gonçalo em sua missão de trazer a luz cristã às trevas que emergiam em África.

Manuel Antunes passará por um processo que podemos identificar como *africanização* que, na cena a seguir, está ligado à mudança da cor de sua pele. Percebemos que é a “alteração étnica” que o faz permitir que os sonhos lhe visitassem novamente, adormecendo em seus labirintos interiores. Os sonhos do sacerdote são recorrentes e a cada um deles, o personagem é motivado a seguir em sua transição: “Um inesperado balanço fez verter o tinteiro. (...) Foi então que reparou que as mãos estavam sujas de tinta. Com as mãos negras, ele reentrou no seu camarote. E com as mãos negras, ele se abandonou no rio do sonho.” (COUTO, 2006, p. 62)

A diferença deste personagem em relação ao padre D. Gonçalo da Silveira e aos outros brancos a bordo é ressaltada repetidas vezes, denotando que aquela viagem o fez enxergar a perversidade da expedição colonial. Exemplo disso é a forma como o personagem percebe a dualidade religiosa posta naquele navio: em determinado episódio, os marinheiros a bordo afirmam que as chamas de luz branca que refulgiam dos mastros do navio eram o prenúncio de uma terrível tormenta, e por isso exigiram que fosse realizado um ritual para espantar os maus espíritos. O padre enfatiza que “Se esses rumores corressem entre os negros nós os acharíamos demoníacos!” (COUTO, 2006, p. 157). A irritação com que o padre faz tal comentário já nos mostra que ele percebe a diferença do olhar sobre as atitudes dos brancos e dos negros, ou seja, ele reconhece a contradição. Ainda assim, nesse momento, Manuel Antunes corre para conter a “manifestação herética” do grupo que saudava a visita dos espíritos. Vemos que ele ainda está em um espaço de intermédio entre o questionamento de suas crenças católicas e o compromisso com seu papel de sacerdote na embarcação. Mais à frente, o padre afirma que os habitantes do Império do Monomotapa podem não ser os monstros que dizem, ou, por outra, podem ser como os brancos, ressaltando seu olhar diferenciado às razões daquela missão.

A primeira atitude que o personagem tem no sentido de negação dos preceitos cristãos acontece quando ele decide queimar os papéis em que redigia, desde o início da viagem, o diário de bordo da missão. Ele queima seus escritos por não suportar o peso que aquelas palavras lhe causavam, já que, ao escrever, ele internalizava todas as ações ali descritas, tornando-as parte de si mesmo. Podemos dizer que o padre Antunes, ao queimar os relatos e,

posteriormente, questionar o sentido daquela viagem, se esforça para se distanciar do papel do colonialista:

– *Vou-lhe confessar uma coisa: este barco está-me conduzindo para longe da fé.*
 –... *Tem sentido irmos evangelizar um império de que não conhecemos absolutamente nada?*
 – *Você está cansado e o cansaço é inimigo do bem pensar.*
 – *Pois eu nunca estive mais lúcido. Já pensou bem? Estamos descobrindo terras que nunca conheceremos, estamos mandando em gente que nunca governaremos.*
 ... Agora, a meio caminho entre Índia e África, ele perdia certezas como um corpo perde o pé nas fundas águas. (COUTO, 2006, p. 160-161, grifos do autor)

Como vemos, o personagem reconhece a necessidade de se afastar da fé católica para se aproximar do que julga correto, ou seja, o sacerdote passa por um processo subjetivo que vai se construindo no decorrer das cenas de violência que vivencia durante a viagem.

As inquietações do jovem sacerdote impulsionam sua transformação até o momento em que sua mudança passa do plano das ideias para aspectos físicos:

– *Acho que estou ficando negro, padre.*
 – *Negro?*
 – *Sim, um cafre.*
 – *Agora, começo a achar que você devia falar com um médico.*
 – *Falo sério, Vossa Reverência, sinto que estou mudando de raça.*
 Até dia 4 de Janeiro, data do embarque em Goa, ele era branco, filho e neto de portugueses. No dia 5 de janeiro, começara a ficar negro. Depois de apagar um pequeno incêndio no seu camarote, contemplou as suas mãos obscurecendo. Mas agora era a pele inteira que lhe escurecia. Não lhe restava dúvida: ele se convertia num negro.
 – *Estou transitando de raça D. Gonçalo. E o pior é que estou gostando mais dessa travessia do que de toda a restante viagem.*
 (COUTO, 2006, p. 163-164, grifos do autor)

É importante atentar que a narrativa, ao utilizar a transição étnica do personagem para indicar sua transformação, indica, em primeira instância, o racismo como principal elemento que distancia portugueses e escravos, seguido de uma série de argumentos (religiosos, culturais etc.) que reforçarão a diferença. Ao fazer com que Manuel Antunes torne-se negro, o romance nos mostra que a mudança deve se iniciar pela compreensão da diferença étnica, que fará surgir novas perspectivas. Como se o personagem, ao deixar de ser branco, abandonasse seu *éthos* colonialista, para depois “africanizar-se”, no sentido de refazer seus conceitos, crenças e atitudes.

Depois de demasiadas provocações e questionamentos de Manuel Antunes, D. Gonçalo decide que o herético padre, assim que finalizada aquela missão, seria enviado a Goa, “com especial recomendação para Santa Inquisição” (COUTO, 2006, p. 254).

Entretanto, antes que isso acontecesse, o rebelde declarou sua vontade de não retornar a Lisboa, pois afirmara “sentir-se cafrealizado”:

– *Agora estou certo: ser negro não é uma raça. É um modo de viver. E esse será, a partir de agora, o meu modo de viver.*

Mais grave ainda: ele abdicava de ser padre. A viagem de Goa para Moçambique fizera-o ver o mundo de outra maneira. As lembranças da nau enchiam a sua alma de poeiras, maldições e amarguras.

... Só há um modo de enfrentar as más lembranças: é mudar radicalmente de viver, decepar as raízes e fazer as pontes desabarem. (COUTO, 2006, p. 260, grifo do autor)

Aqui se finaliza a transmutação que o personagem vem desenhando desde o início do romance. De origem humilde, Manuel Antunes tem vivências e princípios diferentes dos de D. Gonçalo da Silveira: entrara para o seminário por acaso, ou melhor, por punição, nunca por vocação. Durante todo o percurso de Goa a Moçambique o padre foi-se “construindo como negro”, conforme afirma no trecho anterior, e sua conclusão é que não é sua aparência física que precisa mudar para se tornar negro, mas sim sua postura perante as atrocidades que seus parceiros colonialistas cometem durante a viagem. Essa desalienação marca seu ponto de ruptura. Recorremos novamente a Memmi (2007, p. 55, grifo do autor) quando este identifica o “colonizador de boa vontade”:

nem todo colonizador está fatalmente destinado a tornar-se um colonialista. E os melhores se recusam a isso. Mas o fato colonial não é uma pura ideia: é um conjunto de *situações vividas*, e recusá-lo significa ou subtrair-se fisicamente a tais situações ou permanecer ali e lutar para transformá-las.

Memmi caracteriza esse colonizador como um “herói moral”, posto que esta figura deve abrir mão de seus privilégios econômicos, sociais e políticos em solidariedade aos oprimidos pela ordem colonial. Ao que nos parece, o personagem recusou, efetivamente, o colonialismo, por meio da negação do sacerdócio e, com isso, constitui-se como esse herói que, à análise de Memmi, é praticamente inviável. Nesse sentido, o personagem deixa claro sua posição como retrato de uma utopia que, no período proposto por Mia Couto, almejou a igualdade dos seres, como indicado em um de seus sonhos: “Sonhou que seguia numa nau luminosa, feita mais de exalações do que de madeira. Nessa embarcação não havia cobertura, não havia porão. Tudo era convés, aberto sob o sol. Não havia escravos, não havia grumetes famintos.” (COUTO, 2006, p. 202) O padre reconhece a violência no espaço colonial, representado pelo navio Nossa Senhora da Ajuda, e a diferenciação dada a negros e brancos a

partir dali. Feito isso, o personagem utiliza o argumento da não existência das “raças” para que se construa uma sociedade igualitária.

A história termina às margens do rio Zambeze, em março de 1561. O padre Manuel Antunes torna-se Manu Antu, considerado por todos como um “nyanga branco (...) feiticeiro, rezador de Bíblia e visitador de almas” (COUTO, 2006, p. 313), que amalgamava rituais:

Aprendera a lançar búzios e ler os desígnios dos antepassados. No terreiro, frente à casa, o português misturava rituais pagãos e cristãos. E procedia como nunca nenhum adivinho antes fizera: em cima de uma esteira colocava a pedra de ara que havia pertencido a Silveira. A seu lado conservava um pedaço de madeira que, à primeira vista, surgia informe mas, depois, se configurava como um pé. Aquele era o tão falado membro que Nimi Nsundi havia decepado à Virgem Santíssima? Era o que constava no império: que o branco mantinha essa madeira porque ela estava benzida por Deus. Ou talvez fosse, simplesmente, o toco de pau que o carpinteiro Mendonça preparara como remendo para a estátua original. (COUTO, 2006, p. 313-314)

Esse final deixa claro que o personagem já não tem apenas uma crença pautada pelos preceitos católicos, mas fez uma mescla de suas vivências religiosas. Ele abandona o colonialismo, rompendo com a Igreja, mas traz ao espaço colonial a mescla de rituais, por meio de relações sincréticas.

É interessante repararmos no final ambíguo que o narrador nos deixa ao não esclarecer se o toco de madeira que o feiticeiro carrega é o outro pé da sereia ou apenas uma réplica que ele solicitou a um carpinteiro, após o corte feito por Nimi, para repor o pé decepado. Pode-se dizer que a violência da atitude do escravo ao cortar o pé da sereia foi também um dos elementos que incentivou a ruptura do padre com os preceitos católicos, ou ainda, podemos reconhecer essa ambiguidade como uma ironia do autor com a solidez dada à devoção a imagens religiosas. Este final questiona, de certa forma, a devoção à estátua de Nossa Senhora, que guiou a viagem, já que ela também era apenas um pedaço de madeira.

Por ser título da narrativa, este final ambíguo dado ao “outro pé da sereia”, propõe, ainda, uma leitura mais ampla: pode reforçar o que dissemos sobre a maleabilidade do maniqueísmo da ordem colonial proposto por Mia Couto. Se o outro pé da sereia termina com o ex-padre, o romance tende a ser também uma forma de representar que em Moçambique, a partir do contato colonial, houve uma mescla de crenças e vivências, apresentando as variadas relações criadas pela ordem colonial.

É possível dizer que em *O outro pé da sereia* (COUTO, 2006), durante a narrativa que se passa entre 1560 e 1561, há, continuamente, a intenção de lidar com os temas do racismo e da violência, apresentando as devidas perversidades, apontando sempre para a relativização

entre brancos e negros e, ainda, concluindo-se com uma “resposta híbrida”, que é o personagem Manuel Antunes. Desse modo, compreende-se a leitura no sentido de que a colonização, pautada pela violência e o racismo, gerou, retomando o conceito de Canclini (2008), uma hibridação cultural. Essa proposta ressalta que o colonialismo impulsiona relações complexas e a representação literária é capaz de denotar os diferentes caminhos que tal ordem pode provocar.

A finalização desse momento histórico, marcado na obra pelo contato entre culturas, se mostra na formação da sociedade moçambicana em 2002, representada no romance pelos habitantes de Vila Longe.

1.3.2 A era da “mulatização global”: Moçambique, 2002

Em Moçambique, no ano de 2002, está situada a outra divisão temporal do romance. Este momento da narrativa apresenta personagens que representam a transição das épocas, desde os primórdios do colonialismo até a era da “mulatização global” (COUTO, 2006, p. 267) configurada pela mistura de povos no Moçambique do século XXI, representada por dois espaços míticos: Antigamente e Vila Longe.

Antigamente é uma pequena vila, batizada assim pelos personagens Mwadia Malunga e Zero Madzero, uma paisagem árida, “um lugar feito de areias, miragens e ausências (...) no outro lado do mundo” (COUTO, 2006, p. 31-33), onde o casal, fugindo das tradições familiares, atravessou o rio para viver em um ambiente isolado de crenças e de convivência social, em um “exílio de tudo” (COUTO, 2006, p. 32).

Vila Longe é um pequeno vilarejo caracterizado pela constância da “morte” demonstrada tanto na lembrança latente dos anos de guerra – que deixaram marcas nos edifícios destruídos por toda a região – quanto por personagens que transitam entre o mundo dos vivos e dos mortos: “em Vila Longe a morte não é exatamente um facto”, morre-se “sem nunca chegar a morrer. Quer dizer: a sua alma ficara acesa, brilhando entre sombras, suspiros e silêncios.” (COUTO, 2006, p. 77)

Nesses dois espaços, percebemos a representação de momentos de transição e as configurações da contemporaneidade. Representando o passado colonial, temos os papéis e a estátua trazidos por Mwadia, a que nos dedicaremos à frente, e personagens que, sufocados pelo passado, dão lugar para a modernidade. Dentre esses, temos desde os administradores

coloniais ao desiludido revolucionário da guerrilha, o pessimista e o oportunista dos novos tempos.

Em *Antigamente*, conhecemos Zero Madzero, um homem passivo e fantasmagórico, que carrega a nulidade em seu nome e em suas atitudes. Ele transita entre o mundo dos vivos e o dos mortos, vive com sua mulher em *Antigamente*, mas, para todos da família de Mwadia, está morto, por motivo não esclarecido, seja por ter pisado em uma mina ou ter sido assassinado por Jesustino Rodrigues, padrasto de sua esposa. Seus antepassados eram os Chikundas “bravos caçadores de elefantes intrépidos viajantes do rio, lendários guerreiros” (COUTO, 2006, p. 20) provenientes da região do vale do rio Zambeze, fruto das mudanças políticas e demográficas do processo da escravatura, porém, o homem em nada se relaciona com seus ascendentes. Para Zero, a guerra é tratada com distanciamento, dado o ambiente ao qual escolheu viver e suas atitudes perante a vida. Ele assume uma posição apática com relação ao combate, preferindo a imobilidade ao conflito: “É a fuga da presa que engrandece o caçador. O ficar imóvel é o mais astuto modo de enfrentar o predador: deixar de ter dimensão, converter-se em areia do deserto. Desaparecer para fazer o outro se extinguir.” (COUTO, 2006, p. 14)

A construção da personagem e do espaço que ocupa demonstra, nesse exemplo específico, a passividade que Zero escolheu para nortear sua vida; para esse personagem, a sobrevivência dá-se pela negação do embate, conseqüentemente, a negação da violência.

Mwadia Malunga, que acompanha o marido nessa ausência de atitudes, após encontrar um baú com escritos de D. Gonçalo e a estátua de Nossa Senhora, é orientada pelo marido e por um curandeiro da região, Lázaro Vivo, a retornar a sua terra natal para encontrar local seguro para a imagem da Santa. Nessa travessia conhecemos o outro espaço, Vila Longe.

Em Vila Longe, representando a administração colonial, temos Inácio da Anunciação Rodrigues, pai de Jesustino Rodrigues, “o mais zeloso e educado funcionário colonial no interior de Moçambique”, que, em razão de seu falecimento, deixara uma biblioteca com “infindável coleção de livros” (COUTO, 2006, p. 90) que se tornou inútil e fadada à venda ou mesmo à eliminação para os que estavam vivos:

Os livros escondiam pegadas do passado, e a tinta das páginas era saliva dos já extintos. Mesmo assim, apesar desse respeito quase sagrado, forçado pelas agruras da vida, Jesustino se desfizera do compêndio de gramática (...) e vendia as folhas avulsas, uma por uma. (COUTO, 2006, p. 90)

O filho do exemplar administrador colonial vendia os livros justificando a falta de dinheiro. Essa representação demonstra que o passado colonial, apesar de carregar um peso,

está em decadência; o intuito, no momento atual, é eliminar quaisquer resquícios do momento, agora, longínquo. A mesma situação se dá com o pai de Mwadia, o personagem Edmundo Marcial Capitani, falecido soldado que durante sua atuação no exército colonial servira “com a devoção de um bicho domesticado. Depois da Independência, manteve intacta essa lealdade à causa antinacionalista.” (COUTO, 2006, p. 97). Edmundo, mesmo após a independência, se recusava a mudar, mantinha a “postura do passado”, marcada pelos comandos coloniais. Segundo ele, não havia meios de aderir à causa nacionalista, pois seu sangue estava sujo de pólvora. O homem faleceu aguardando uma promoção que reconhecesse seus gloriosos serviços durante a guerra colonial:

Morreu enquanto aguardava essa promoção, sentado na varanda cercada de bungavílias. Cabeceou pela última vez, impecavelmente fardado, a boina descaída sobre a testa. Terminara a longa espera de Edmundo Esplendor Marcial Capitani, fiel capitão do exército português. (COUTO, 2006, p. 98)

Segundo entendemos, a morte dos dois personagens representa a quebra efetiva com a ideologia colonial. Eles morrem poucos anos após a independência, indicando que, no Moçambique da atualidade não há mais espaço para esse tipo de pensamento; esses personagens precisam morrer para que a adesão à causa nacionalista, necessária à independência, possa surgir. Entretanto, como o tempo narrativo refere-se a 2002, o romance apresenta a figura daqueles que lutaram pela libertação, e que, após a independência, se mostram descrentes com os rumos da política do país. Essa figura nos é apresentada pelo personagem Arcanjo Mistura, o barbeiro de Vila Longe.

Há tempos que se exerce como barbeiro. De tanto tesourar, já tem o polegar calejado. O polegar e a alma. Arcanjo Mistura – Mestre Arcanjo como lhe chama – é um homem desiludido, amargado com o rumo político do país, inconformado com aquilo que chama o “prateleirar” da Revolução. (COUTO, 2006, p. 119-120)

Este é o personagem que dá voz às questões de racismo na atualidade, criticando o apego à divisão entre negros e brancos, fruto da herança de um pensamento colonial, e a sutilmente avassaladora violência contemporânea.

Deportado pela PIDE (Polícia Internacional de Defesa do Estado) para Vila Longe, Arcanjo é homem de muita cultura, que, porém, já não se lembra de onde veio. “Passara a adolescência estudando no vizinho Malawi. Abandonara os estudos para se dedicar à política, nos meandros da capital” (COUTO, 2006, p. 183). Após a guerra, o personagem tenta retornar à cidade grande, mas, constatando que todos os seus companheiros de luta estavam mortos,

retorna à Vila Longe, reconhecendo que “falecera o tempo em que podia fazer amigos” (COUTO, 2006, p. 184).

O personagem faz parte de um grupo que passou a juventude empenhado na revolução e, anos depois, representa o descontentamento latente frente aos resultados da independência, como a invasão capitalista, a corrupção e o racismo, tópicos muito distantes do que se apontava durante os anos de luta por um ideal político e social que formaria a nação moçambicana. Descrente com os novos tempos, Arcanjo critica a postura daqueles que antes eram revolucionários. Para ele: “aqueles pretos que tiveram sucesso converter-se-ão nos mais fervorosos defensores do mesmo sistema que, antes, os discriminou” (COUTO, 2006, p. 185).

O barbeiro revolucionário se nega, com veemência, a receber o casal de afro-americanos que vem à vila em busca de suas “raízes africanas”. Em determinada cena, o personagem apresenta sua posição perante a dicotomia negra e branca, falando da necessidade de se eliminar a divisão marcada pela delimitação étnica: “– Nós temos que lutar para deixarmos de ser pretos, para sermos simplesmente pessoas. (...) Para muitos brancos será impossível deixar de ter raça. Porque há muito que eles aprenderam a gostar de ser brancos.” (COUTO, 2006, p. 189)

A fala do barbeiro ao americano Benjamin Southman remete nossa leitura à análise de Fanon (2008, p. 186-187), quando este identifica a necessidade de desalienação de brancos e negros. Benjamin Southman é um homem negro em busca de sua “ancestralidade africana”; o barbeiro, no trecho anterior, aponta a necessidade de se libertar da ideologia que valoriza o passado, tanto por parte dos negros quanto dos brancos, e impede com que os homens passem a ser tratados como homens, apenas. A singularidade de tal situação se deve ao fato de que, como aponta o barbeiro, os brancos acostumaram-se com seus privilégios e constante superioridade; os negros, em contrapartida, ao exaltar as glórias de um passado anterior ao colonial e, após a independência, relativo à luta de um povo que sobreviveu ao colonialismo, não conseguem se desprender da clausura do passado para seguir rumo à igualdade. Para Fanon (2008, p. 186), a negação, pelos dois lados, é a chave da desalienação completa.

O negro, em determinados momentos, fica enclausurado no próprio corpo (...) O negro, mesmo sendo sincero, é escravo do passado. (...) Diante do branco, o negro tem um passado a valorizar e uma revanche a encaminhar. Diante do negro, o branco contemporâneo sente a necessidade de recordar o período antropofágico. Serão desalienados pretos e brancos que se recusarão a enclausurar-se na Torre substancializada do Passado.

Fanon aponta, ainda, o comportamento patológico que se dá quando o homem negro se esforça para caracterizar-se como “autenticamente negro”, quando em muito tais atitudes que configuram essa autenticidade são provenientes de estereótipos impostos pelos brancos. Na mesma medida, o homem branco, como nos diz o personagem Arcanjo Mistura, acostumado à sua posição privilegiada, não abre mão de se afirmar como branco de modo a não perder o *status* atribuído por esse lugar. Um dos componentes do trabalho de Fanon na luta contra o colonialismo direcionava-se para a revolução efetiva, que pudesse eliminar tais perfis, em que branco e negro ocupam lugares bem delimitados e carregados de significações. Pelo que vemos na caracterização do personagem Arcanjo no romance, essa é também sua esperança; segundo ele, a luta do americano Benjamin deveria ser direcionada a outro sentido: “– Vocês têm que lutar não é para serem africanos. Têm que lutar para serem americanos. Não afro-americanos. Americanos por inteiro” (COUTO, 2006, p. 190, grifo do autor. A fala do personagem, em certa medida, se aproxima do que Fanon apresenta como a necessidade da eliminação da cor da pele como depositório de valores e condutas. Todavia, dada a argumentação do romance como um todo, não podemos considerar que a aproximação entre a teoria de Fanon e o romance de Mia Couto faça parte da proposta da narrativa. Ao trazer à sua obra o conceito de hibridismo, Mia Couto distancia-se de Fanon, pois, como sabemos, o último afirma que os dois polos da ordem colonial são incomunicáveis. Reconhecemos, portanto, o personagem Arcanjo Mistura como um “desvio” conceitual no romance, que tem como função retratar o descontentamento com os resultados da revolução feita pelos moçambicanos durante o período de libertação.

O pessimismo latente nas falas do barbeiro demonstra o descontentamento com o fracasso da revolução e a alienação da contemporaneidade, como ele aponta em seu último diálogo com Mwadia: “– O mais triste na história é como tudo se repete, sem surpresa. Já vii como voltamos a dar tantas licenças aos estrangeiros?” (COUTO, 2006, p. 319, grifo do autor). Ou ainda quando atesta que, na atualidade, “*nunca houve tanto escravo no mundo*” (COUTO, 2006, p. 130, grifo do autor). Os pensamentos do barbeiro de Vila Longe denotam que questões provenientes da ordem colonial se mantêm na atualidade. O território moçambicano ainda é oprimido por potências estrangeiras, com práticas que, de certa forma, se assemelham às práticas coloniais, que escravizavam as pessoas e invadiam territórios a procura de lucro, configurando, assim, o imperialismo contemporâneo.

A esse personagem é dada uma finalização similar à dos administradores coloniais: ele é eliminado da narrativa. Arcanjo Mistura conclui sua atuação internado em um hospital por estar acometido de uma doença não nomeada. Tal resolução se mostra como se suas ideias já

não coubessem no momento atual. Se nos tempos da revolução o nacionalismo era crucial, o fato de o personagem terminar em um hospital, afastado da sociedade, significa, para nós, a representação de que em 2002, os valores necessários à época são outros, mais ligados ao sucesso individual e a atitudes que tenham “fins lucrativos”.

Dos que sobrevivem no romance, vale atentarmos para o personagem do exemplar funcionário dos correios, Zeca Matambira. Este é o responsável por: apresentar o racismo sofrido no passado; retomar uma versão da história diferente da que interessa aos afro-americanos e representar a corrupção e passividade na atualidade.

Matambira é um ex-pugilista frustrado, pois sua carreira de lutador terminou vencida pela opressão racial impregnada em sua mente. O personagem era conhecido por sua habilidade com as luvas, saiu vitorioso de diversos campeonatos locais, porém, quando foi obrigado a se confrontar com um branco, sofreu uma derrota física e moral: “Ele só era capaz de bater num negro, num homem de igual raça. A sua cabeça tinha sido ensinada a não se defender de um branco. Nem de um mulato, Matambira, o promissor pugilista de Tete, tinha sido derrotado no palco da vida antes de subir para o ringue do boxe.” (COUTO, 2006, p. 219)

O fato de ser negro lhe atribuíam um peso que não suportava: “ele era um preto, tão irreversivelmente negro como todos de Vila Longe” (COUTO, 2006, p. 213) e seu confinamento era proveniente dessa condição.

A apresentação do personagem se dá a partir do ato diário de pentear os cabelos encaracolados, contemplando sua raça como um fardo (COUTO, 2006, p. 213): “como se o cabelo fosse uma sujidade na alma, a irrefutável prova de um crime sem perfeição”. A caracterização do personagem ressalta, ainda, que foi a chegada dos estrangeiros que fez florescer essas reflexões, esse “combate contra si próprio, o silencioso pugilato contra a criatura que se escondia sob a sua pele. E que, afinal, teimava em se apropriar de toda a sua vida” (COUTO, 2006, p. 213). Emprestando o termo utilizado por Cabaço (2011), identificamos o personagem como tomado pela violência subjetiva que se instaurou a partir do sistema colonial. O fato de não aceitar sua etnia e não reagir frente aos brancos demonstra que a violência colonial, mesmo séculos após o fim desse sistema, foi capaz de se impregnar no subconsciente dos sujeitos – divididos pela identificação étnica – que passaram por esse processo histórico.

Em contrapartida, esse mesmo personagem é responsável por configurar o anticlímax da obra. Ele e o americano Benjamin Southman estavam envolvidos em um esquema de corrupção. Desviavam a verba destinada por uma associação de auxílio a países periféricos de África em benefício próprio. Essa ruptura apresentada por meio do personagem nos parece

uma ironia utilizada pelo autor para que o leitor não se engane, julgando que a obra pretende lidar com personagens maniqueístas, bons ou maus. O personagem dialoga com o sofrimento latente sofrido por seu povo durante séculos de discriminação, mas, se apropria da visão estereotipada do Ocidente com relação ao continente africano para obter lucro fácil, ou seja, não é completamente vitimado.

Além disso, o personagem é mais um dos responsáveis por desmistificar a ideia que se tem de África, reforçando a presença de escravocratas africanos. Ele apresenta, em entrevista ao americano Benjamin, os *vanguni*¹¹ (COUTO, 2006, p. 149, grifo do autor): “– *Esses negros vieram do Sul e nos escravizaram, nos capturaram e venderam e mataram. Os portugueses, numa certa altura, até nos ajudaram a lutar contra eles.*” O personagem diz ao americano que a única memória da escravatura que se tem em Vila Longe são os escravocratas negros em África, que, pela fala do personagem, assumiam práticas similares à dos portugueses.

Essa constatação é retomada, quase ao final do romance, quando o narrador reitera, por meio da fala do curandeiro Lázaro Vivo, que os verdadeiros escravocratas de Vila Longe eram os próprios negros: “– *Se algum familiar seu saiu daqui, Benjamin, não foram só os outros que o levaram. Quem fez esse crime com os seus antepassados foram os nossos antepassados.*” (COUTO, 2006, p. 277, grifo do autor).

O narrador encaminha a leitura no sentido da desmistificação de que a tirania e opressão aos negros era prática exclusiva de brancos. Vemos em trechos, tanto no enredo de 1560/1561, quanto no de 2002, a explicitação de argumentos que direcionam o leitor à apresentação relativa de brancos e negros no que tange à violência.

Após nossa análise de algumas personagens do romance, percebemos que o racismo é tratado em *O outro pé da sereia* (COUTO, 2006) nos dois períodos em que a obra foi dividida sob o argumento da hibridação. Durante o período colonial, tal fenômeno se dá quando os personagens, após o contato entre as culturas, unem-se, como vimos na configuração de um personagem híbrido: o padre Manuel Antunes/feiticeiro Manu Antu. Essa análise, em muito tem a ver com a escolha do espaço para a representação do período. Ao optar por alocar sua narrativa sobre as águas, o autor encaminha uma leitura que se liga à transição, maleabilidade e inconstância.

¹¹ Os *vanguni* são guerreiros do período pré-colonial que estabeleceram o Império de Gaza liderados pelo imperador Ngungunhane, famoso pela resistência, no século XIX, aos portugueses. Personagem importante na história de Moçambique, comumente é caracterizado como um tirano cujas práticas não distinguiam dos portugueses na “opressão e destruição das culturas africanas”. (OESTERS, 2005)

Cirlot (1984, p. 64) aponta a água como “o elemento que melhor aparece como **transitório**, entre o fogo e o ar de uma parte – etéreos – e a solidez da terra” (grifo nosso). Some-se a isto a definição de Chevalier (1969), que caracteriza as águas como forma de representar o infinito de possibilidades. Já o mar, correspondente às águas em movimento, simboliza um agente transitivo, com significações ligadas às vicissitudes e ao deslocamento. Nesse sentido, os personagens do romance encontram-se em trânsito, ou seja, propícios a mudanças, ou, para emprestarmos o termo utilizado por Abdala Jr. (2005, p. 15): em busca de travessias que os façam “tomar conhecimento da outra margem social”.

Na contemporaneidade, representada pelo ano de 2002, a questão do racismo perpassa a narrativa como algo preso ao passado, demonstrando que os desafios atuais não se referem à diferença entre uma etnia ou outra, mas sim às culturas e economias que se sobrepõem umas as outras, como no exemplo da relação entre americanos e moçambicanos. Percebemos, ainda, o intuito no autor em dialogar com a possibilidade da eliminação da divisão racial entre os humanos, mostrando seu argumento da necessidade de que haja a quebra com a dicotomia entre negros e brancos, já que esta é fruto do passado colonial, caminhando para uma análise do território moçambicano com um olhar para a mestiçagem.

Ana Mafalda Leite (2003, p. 69) divide os personagens do conjunto literário de Mia Couto em grupos, dentre eles o das personagens étnicas “que configuram a nação moçambicana na sua diversidade, nomeadamente, o negro (...), o mestiço, o indiano, o branco e o chinês. Esta escolha tende a criar um espaço de convivência da diferença, e a projetar uma harmonização fraterna entre os vários grupos”.

Percebemos em *O outro pé da sereia* (COUTO, 2006) a busca por essa convivência entre as diferentes etnias apresentadas, tanto no navio, quando em Vila Longe, mostrando que as culturas estão misturadas nesses espaços e o reconhecimento dessa mescla faz com que o racismo seja eliminado.

Com relação à violência, notamos no romance um encaminhamento para a apresentação dos resultados da violência latente que percorreu o território moçambicano. Ela permeia os espaços da narrativa durante a representação do colonialismo e é rememorada na construção da sofrida Vila Longe, espaço que marca em seus prédios as ruínas de anos de guerra no local, como percebemos em trechos como a descrição da igreja da cidade: “o edifício estava em ruínas, não havia telhado, janelas, portas. Restavam paredes sujas” (COUTO, 2006, p. 96); e a barbearia: “o que restava da barbearia não era mais que uma parede arruinada, localizada ao fundo, nas traseiras do que já havia sido um edifício (...) Tudo se tinha desmoronado durante a guerra” (COUTO, 2006, p. 121). Tais descrições demonstram

que o local narrado já não é um espaço de guerra, revelando que a violência efetiva parece presa ao passado colonial e à Guerra Civil, dada a passividade de seus habitantes, que procuram na não ação, a negativa do combate.

Como apontam Macêdo e Maquêa (2007, p. 59-60), analisando a obra de Couto:

Seus romances dizem que o bem e o mal estão em toda parte, são mesmo a face um do outro, não ocupam necessariamente polos opostos. Suas personagens engendram fraquezas e determinações, sensibilidades e incertezas mediante uma história interrompida. E no recorte do descontínuo e das fugidias temporalidades que tais forças se espreitam.

Nesse sentido, os personagens do romance são marcados pela dualidade, transitam entre o passado e futuro, revolução e passividade, nacional e estrangeiro. Tais caracterizações, a nosso ver, parecem trabalhar, no romance, para demonstrar que uma das consequências do dualismo colonial foi o hibridismo de culturas.

Sobre esse aspecto, vale atentarmos à escolha dos nomes das personagens, para citarmos alguns: **Arcanjo Mistura**, sendo “arcanjo”, nos estudos teológicos, um anjo de ordem superior (que detém uma visão que ultrapassa a dos demais) e “mistura” que, a nosso ver, dialoga com o conceito de hibridismo cultural, apontando para a mescla entre o espírito revolucionário (nacionalista) da personagem misturado às influências externas, dada a escolha de um nome vastamente difundido no catolicismo. Em **Zeca Matambira**, percebemos um primeiro nome que remete a algo popularesco, e o segundo em relação direta com benefícios financeiros, posto que “matambira” em língua falada em Moçambique significa dinheiro; nessa configuração ambígua, podemos dizer que o personagem une polos opostos: a simplicidade e a ambição. Temos, ainda, **Benjamin Southman**, cujo primeiro nome deriva do hebraico e significa “filho da felicidade” mas, o segundo remete àquele que veio do Sul; isso pode significar, como aponta Dourado (2008, p. 4), que o personagem traz em seu sobrenome “a marca da sua nacionalidade diaspórica, um negro norte-americano, (...) uma alusão ao sul escravagista dos Estados Unidos da América, país e região onde a segmentação étnica é singularmente marcante”, o que pode denotar que o filho da felicidade traz também um passado marcado pelo racismo e pela violência. A esses exemplos somamos outros casos em que personagens mudaram de nome e, com isso, alteraram sua identidade, como o próprio Manuel Antunes, que é identificado como Nimi Nsundi, ou ainda o sacerdote D. Gonçalo da Silveira, que fora indicado após sua morte como filho de Nzuzu, a deusa das águas, como veremos no próximo capítulo.

Nesse sentido, o narrador e as personagens, repetidas vezes, dão pistas de que a história do contato entre africanos e europeus deve ser analisada a partir dos resultados causados pelo contato entre as culturas, e que, por isso, como o personagem Chico Casuarino aponta, “viviam a era da mulatização global” (COUTO, 2006, p. 267); e que é necessário que se evite analisar a história de África sob um viés engessado e maniqueísta, em que o bem e o mal encontram como sinônimos respectivos à divisão entre o europeu e o africano, respectivamente, ou que a tese do autor se concluiu, para nós, apontando brancos e negros em uma relação de culpabilidade recíproca: “– *É porque sempre estivemos todos juntos, todos misturados: vítimas e culpados*” (COUTO, 2006, p. 278, grifos do autor).

1.4 O “grande medo”: representações de violência e racismo em *Yaka*, de Pepetela

Pepetela, em entrevista concedida ao historiador Carlos Serrano, afirma que muito do que é a Angola hoje (e amanhã) encontra resposta na sociedade colonial. Segundo o autor, há uma série de comportamentos sociais e preconceitos que foram fundamentados na história colonial e que, mesmo após a independência, a nação angolana continua a carregar conflitos engrandados no passado latente, ou, como propõe Pepetela (SERRANO, 1999 apud CHAVES e MACÊDO, 2009, p. 35), Angola é fruto de “muita coisa que vem de trás”.

Sabemos que a literatura de Pepetela, em grande medida, permeia uma temática comum, que é a formação da nação angolana. Para Lourenço do Rosário (2009), é a partir do romance *Yaka* que Pepetela

se lança definitivamente na grande arquitetura de estruturação dos fenó e genótipos da sociedade angolana em construção (...) não só sintetiza como também antecipa fenómenos sociais, políticos, económicos, culturais, mitológicos e até simbólicos que as gentes que habitam o território de Angola viveram e vêm vivendo antes e depois da chegada dos primeiros navegantes europeus. (CHAVES e MACÊDO, 2009, p. 226)

Na senda do que Pepetela e Rosário apresentam, atentaremos, em *Yaka*, à representação de dois aspectos que marcam a sociedade colonial angolana: o racismo, marcadamente divisor de águas no espaço fictício de Benguela, onde se passa grande parte da narrativa; e a violência, que permeia o imaginário e as ações das personagens, representada tanto na manutenção do sistema, quanto nos movimentos de resistência frente ao colonialismo.

O romance *Yaka* é um convite ao leitor que se interessa pela História de Angola. Com uma organização quase didática, ele é dividido em momentos cruciais da história do país, abrangendo o período colonial, o Estado Novo de Salazar, as lutas de libertação e a independência. Tudo isso sob a luz da trajetória da família Semedo. Veremos, por meio do recorte histórico proposto pelo autor, como o racismo e a violência são tratados neste romance de Pepetela.

1.4.1 A violação colonial: Representação dos anos de luta e resistência em Yaka

Yaka (PEPETELA, 2006) pode ser considerada uma obra polifônica, pois sua história nos é apresentada por meio de principalmente três pontos de vista¹²: um de uma estátua – que dá nome ao livro e tem função elucidativa no percurso do personagem principal, Alexandre Semedo (e dos leitores) –; outro do próprio Alexandre, cuja vida é narrada em primeira pessoa; e a de um narrador onisciente que tem a função de organizar os fatos e trazer ao leitor alguns aspectos da História de Angola.

Atribuímos às múltiplas vozes que Pepetela utilizou para organizar a narrativa de *Yaka* a função de expor a complexidade das relações coloniais, marcada pelo choque entre culturas. Primordialmente, nos vemos diante de dois olhares: o primeiro que tudo vê e é proveniente da estátua Yaka, e o outro de Alexandre que, aos poucos, vai assimilando sua posição naquele espaço, percebendo seu papel e compreendendo as mensagens passadas pela enigmática imagem. A narrativa da estátua, a que nos dedicaremos no próximo capítulo, ressalta as perversidades da ordem colonial. O ponto de vista de Alexandre Semedo, em primeira pessoa, nos auxilia na percepção da manutenção da violência e do racismo, presentes da ordem colonial; ele demonstra, ainda, as contradições que permeiam sua consciência em um ambiente organizado pela diferenciação entre colonizadores e colonizados. Esses focos narrativos, em consonância com um narrador onisciente, nos mostram, a partir do recorte temporal escolhido por Pepetela (de 1890 a 1975), como se estruturou a sociedade angolana, desde o estabelecimento do sistema colonial até os primeiros passos rumo à independência, em um contexto marcado pela opressão colonial e a resistência dos povos locais angolanos.

¹² Por vezes, os narradores “principais” dão voz a outros personagens, deixando que eles explicitem seus pontos de vista, por isso, ressaltamos aqui apenas as três vozes de maior destaque na narrativa.

Neste momento nos dedicaremos à análise dessa multiplicidade de vozes discursivas no sentido de demonstrar que a atmosfera colonial é marcada pela constância da violência e do racismo. Veremos que o ambiente conflituoso que permeia a atmosfera colonial é representado no romance por meio das recorrentes revoltas dos negros frente aos abusos e usurpações cometidas pelos portugueses em Angola.

As revoltas retratadas na obra têm importante representatividade para a História de Angola, posto que acentuam a percepção de que a violência e o racismo foram balizadores da relação colonial e demonstram, ainda, movimentos antecipadores das lutas pela independência. Hernandez (2008, p. 566-567), aponta que os movimentos de resistência colonial marcaram o território angolano entre o final do século XIX e século XX:

As formas de trabalho compulsório e o confisco de terras alteraram profundamente as estruturas sociais e políticas dos povos africanos, alimentando um conjunto de movimentos de resistência que se estenderam [desde o final do XIX] ao século XX. Como exemplo, é possível registrar, entre outras, as revoltas de Bailundo contra o trabalho forçado, em 1902 (...); e a revolta do Amboim, em 1917, quando os seles e os bailundos rebelaram-se contra a expropriação de terras e o trabalho forçado sob a forma de contrato. (...) Esse ambiente tornou-se ainda mais conflituoso quando Portugal acentuou, em 1915, a tendência do processo secular, iniciado em 1890, de avançar na conquista e na dominação dos povos angolanos (...). Como parte dessa empreitada, houve um significativo ascenso da população branca, em decorrência do encorajamento da emigração por parte do governo português.

Além das duas revoltas citadas pela historiadora, em 1902 e 1917, veremos no romance relatos acerca de outros movimentos de resistência, como a Revolta dos Cuvaes, entre 1940 e 1941, além da Guerra pela Independência, a partir de 1960. Os capítulos de *Yaka* pontuam tais movimentos, organizados em: *A boca* (1890-1904), *Os olhos* (1917), *O coração* (1940-1941), *O sexo* (1961) e *As pernas* (1975), demonstrando, entre outros aspectos, que, com o respaldo histórico, o romance marca a violência que pautou as relações entre negros e brancos em território angolano durante o período colonial, e, como aponta Pélissier (1986, p. 19), também o período pós-independência:

A presença efetiva dos portugueses em Angola deparou com uma resistência polimorfa, mas constante. Angola independente é filha da guerra, e o conflito aberto que ali tem decorrido a partir de 1961 tem sido, se não o resultado de uma longa série de guerras, pelo menos a repetição de uma multidão de ações armadas. Esta nossa história é uma história de conflitos. A violência, embora não seja inexplicável nem unilateral nem permanente, é, quer queiramos que não, uma característica de Angola.

Na mesma linha de Pélissier, Serrano (2008, p. 127), em seu estudo sobre a formação da identidade nacional angolana, realça a importância das lutas de resistência durante todo o

período em que se teve presença colonial em Angola: “os quatrocentos anos de presença colonial de Portugal em África são marcados pela luta permanente dos povos africanos”.

Essa violência característica de Angola, a que nos falam Hernandez (2008), Pélissier (1986) e Serrano (2008), é reconhecida no romance por meio do período histórico escolhido por Pepetela. Todos os capítulos do romance são determinados pela situação constante de violência e resistência dos povos angolanos.

A família Semedo, orientada por Óscar, inicia seu percurso em África a partir de Moçâmedes, passando por Capagombe e Dombe Grande, até fixar-se em Benguela. Esses espaços têm duas características comuns: a presença considerável de uma população de portugueses expulsos da metrópole por conta de acusações criminosas, que cumprem o exílio nesses territórios; e o medo desses colonos das recorrentes revoltas dos negros frente às demasiadas usurpações coloniais, seja por território, gado ou mercadorias. Óscar Semedo é um destes exemplos, um português que foi condenado ao exílio em Angola, cumprindo pena de 10 anos de trabalhos agrícolas pela acusação de ter assassinado sua esposa a machadadas e/ou por ter ideais republicanos em um regime monárquico – tal dualidade não nos é esclarecida. Rejeitado por sua família aristocrática após sua partida para África, casou-se com Esmeralda, uma mulher branca nascida em território angolano.

A Benguela apresentada no romance é uma cidade marcada em sua história recente pelo tráfico de escravos que, durante séculos, dali partiam para São Tomé e Príncipe, Antilhas e Brasil. Como aponta o pesquisador Valêncio Manuel (s.d.¹³):

No caso de Angola, até ao final do século XIX, a presença portuguesa limitou-se somente a pontos específicos e geopoliticamente estratégicos na defesa do território como Luanda e Benguela, que através dos seus portos asseguravam o transporte para o tráfico de escravos para o Brasil. Durante quatro séculos esta atividade, que compreendeu as alianças iniciais entre as coroas portuguesa e congoleza, foi uma das principais receitas do Estado.

Em 1980, ano em que o Ultimato Britânico exigiu a retirada do exército português do território conhecido como “Mapa Cor de Rosa”, que compreendia as colônias de Angola e Moçambique, o personagem Óscar Semedo se estabelece em Benguela. Neste período, o tráfico de escravos aponta certo declínio – dada a abolição da escravatura em 1879, e, como nos aponta o narrador: “devagarinho-vagarinho, os escravos foram substituídos por borracha, cera, marfim e couros” (PEPETELA, 2006, p. 21). Esse era o comércio que Óscar praticava, não mais de escravos, mas de outros tipos de “produtos”, no momento, mais rentáveis. Ainda

¹³ Disponível em <<http://rubelluspetrinus.com.sapo.pt/angola-h.htm>>. Acesso em: 10 jan. 2013.

assim, havia aqueles que comercializavam escravos, ludibriando a lei ao denominar sua “mercadoria” de serviçais ou moleques. Na Benguela ficcional conhecemos a pluralidade cultural e a convivência desarmoniosa entre brancos e negros. Nesse contexto, nasce o personagem principal do romance, Alexandre Semedo, a quem a narrativa acompanha do nascimento à morte.

Alexandre Semedo nasceu sob uma mulemba (grande árvore africana) e, por descuido da parteira, caiu no chão, misturando-se ao pó da terra a qual, a partir daquele momento, ele fazia parte. Contudo, em um ato instintivo, ou não, na ocasião o menino fechou a boca. A cena denota a negação daquele indivíduo ao território africano, terra que lhe serviu de berço. O mesmo momento é narrado pela voz da estátua Yaka, que apresenta o nascimento da criança sob a óptica da natureza, para ela, o primeiro grito de Alexandre é como um tiro, elemento perturbador a todos os seres que ali estavam, como uma violação àquele espaço:

O primeiro vagido de Alexandre Semedo estalou em terra cuvale. Parecia um tiro. Os macacos saltaram dos penhascos, se confundiram com os ramos dos inchados imbondeiros. Tinha pássaros de todas as cores que aproveitaram desaparecer nos aléns da serra da Chela. Cabra do mato, zebra, onça até, tudo de escondeu nos sobe-que-desce da serra. (...) No ar ficou o eco do vagido e o manto silencioso, temeroso, que seguiu a violação. Muito depois da primeira fala de Alexandre Semedo, ainda coisas e seres se miravam e miravam para fora, aguardando. (PEPETELA, 2006, p. 13)

Esse início do romance marca traços importantes que percorrerão toda a narrativa: a negação de um português que nasce na colônia, ou seja, um olhar pejorativo para o território africano; e a violação do espaço e, conseqüentemente, das pessoas ali presentes. Esta relação sinaliza as conseqüências que permeiam todo o romance: o racismo e a violência. Os personagens brancos reconhecem seus privilégios a partir de sua etnia – majoritariamente representados pelos comerciantes de Benguela e por toda a família Semedo – e se julgam superiores devido à cor da pele. Assim, roubam terras e mercadorias, e vemos como resultado a violência cíclica demonstrada no romance por meio de todas as guerras entre angolanos e portugueses, ambos lutando por sua autonomia no espaço, o que, obrigatoriamente, implica na eliminação de uma dessas duas forças.

Alexandre cresceu junto dos muros de adobe dos quintalões que abrigavam os escravos que, de Benguela, embarcavam para outros locais. O personagem intrigava-se com “os cantos monótonos e batuques misturados a ruídos de corrente” (PEPETELA, 2006, p. 20) que ouvia através dos muros, porém nunca se atreveu a adentrar nesses ambientes tão inóspitos a uma criança “portuguesa”. O crescimento do personagem em consonância com o

dos muros nos mostra a intensificação do medo dos brancos frente às revoltas que vêm em resposta à usurpação colonial instaurada naquele território. Como podemos verificar nos trechos a seguir:

No primeiro, os narradores descrevem a situação em Capangombe:

Revolta dos mucubais ou cuvale era coisa de todos os dias. Os colonos faziam cana-de-açúcar e algodão e criação de gado. Este era o problema, segundo minha mãe, pois os mucubais roubavam o gado, mas ela não contou a Alexandre Semedo o resto, os colonos saíam de Capangombe em razia, matavam alguns cuvale e recuperavam o gado multiplicado por dez. (PEPETELA, 2006, p. 15)

No segundo, Alexandre Semedo, ao narrar o descontentamento de seu pai por viver em Benguela, reitera o ambiente de medo e tensão instaurado na cidade: A partir das oito da noite, as pessoas fechavam-se em casa com medo dos mundombes. Volta e meia havia uma notícia aterradora: que iam atacar o Dombe, que tinha havido tiros na Catumbela, que escravos tinham revoltado, etc. (PEPETELA, 2006, p. 27)

O perigo eminente dado o prenúncio de revoltas ocasionava demandas bem específicas na população benguelense: brancos e negros procuraram armar-se fortemente, “os colonos começavam a se equipar com as Kropotchés, apenas destinadas ao exército. Os vimballi também gostavam dessas, mas a eles só se podiam vender as novas armas de caça” (PEPETELA, 2006, p. 30). O estopim da guerra representada no primeiro capítulo do romance foi a crise da borracha, cujo preço já não competia com os valores do Oriente e os africanos não aceitavam vender pelo preço que os portugueses propunham pagar. Essa situação fez com que Mutu-ya-Kevela (ou Quebera, para os colonos), revoltado com os comerciantes, vimballi ou portugueses, liderasse a Revolta do Bailundo, que almejava o rompimento efetivo do regime escravocrata. Essa revolta terminou com a execução de Mutu-ya-Kevela e de muitos negros. A atmosfera de violência do primeiro período retratado no romance, de 1890 a 1904, se conclui com o “desastre do Cuamato”, que demonstrou a fraqueza do exército português: dois mil homens foram enviados para efetivar a ocupação do território de Cuanhama, e os guerreiros cuamatos, aos milhares, venceram os portugueses com seus facões, azagaias e estratégias de guerra.

Alexandre Semedo, um adolescente em meio a essa ambientação marcada pelo combate, cultuava o racismo e a violência em suas “brincadeiras”. Ele e seu grupo de amigos simulavam a guerra do Bailundo e Tuca, seu único amigo mulato, era o escolhido para representar o “Quebera”, recriado nas brincadeiras infantis como um monstro que bebia vinho pelo crânio de brancos. Assim o jovem Semedo passou sua juventude. Note-se, o personagem

nascera e igualmente cresceu em um ambiente em que “o negro” é um ser constituído por referências ideológicas partilhadas pelos colonos, estes referenciais refletem em suas atitudes durante sua infância e, na mesma medida, o constituem como um indivíduo que é fruto dessas convicções perpetuadas pelos seus. Quando Alexandre chega à fase adulta, consagra sua posição colonialista.

Na segunda parte do romance, em 1917, Alexandre está casado com Donana, com quem teve quatro filhos, Aquiles, Orestes, Sócrates e Eurídice, nomes que, escolhidos pelo patriarca, homenageiam os deuses gregos que ele e seu pai admiravam. O personagem demonstra que assimilou a ideologia da raça branca superior, transmitida por seu pai e pela tradição étnica da qual provinha e, adotando uma postura racista, alimenta um temor paranoico em relação aos negros, com medo de que sua posição possa ser atingida, ou até mesmo destruída pelos colonizados em revolta. Neste momento, Alexandre em um ímpeto de raiva desabafa: “– (...) Enquanto houver negros viveremos no medo. Estou-me cagando se se revoltam porque lhes roubam as terras boas para café... Não quero é viver mais no medo. O meu pai morreu com medo. Eu nasci já com medo.” (PEPETELA, 2006, p. 115)

A atitude racista impregnada na fala de Alexandre é apenas um dentre tantos outros exemplos presentes em *Yaka*, que nos fazem recorrer a Memmi (2007, p. 108), quando aponta o racismo como traço essencial da personalidade do colonialista:

Conjunto de comportamentos, de reflexos aprendidos, exercidos desde a mais tenra infância, fixado, valorizado pela educação, o racismo colonial é tão espontaneamente incorporado aos gestos às palavras, mesmo ainda mais banais, que parece constituir uma das estruturas mais sólidas da personalidade colonialista.

No romance, percebemos a alienação racista que permeia a mente do personagem, Alexandre fora criado em um contexto que aponta um conjunto de significações negativas aos negros. Alexandre, em território africano, questiona a presença de negros e a luta destes pelo gado e terras que lhes pertencem. Percebemos que há uma dificuldade do personagem em reconhecer que são Eles (a minoria branca) os invasores ali. A cena transcrita aconteceu na noite do dia 14 de julho de 1917, quando toda a família Semedo se encontrava em casa escondida pelo medo das revoltas que aconteciam da porta para fora. Notamos que o **medo** impregnado na mente dos colonizadores e valorizado pela perpetuação de uma ideologia racista é um dos fatores que fortalecem todos os preconceitos da sociedade colonial. Ao ambiente consagrado pela espoliação socioeconômica e cultural se estabelece a perturbação dos colonos, resultante da ideia de um perigo real, ou aparente, frente às revoltas recorrentes

das sociedades consideradas bárbaras pelos colonos. Tal situação impulsiona “respostas” violentas dos colonos, ora denominadas como preventivas, ora descritas como justificativas aos ataques anteriores.

Esse período da obra caracteriza-se pela revolta por conta das terras de café do seles e sumbes. O barbeiro Acácio, contestador do regime colonial e das atrocidades cometidas pelos privilégios da cor, nos mostra as motivações dessa guerra:

Os cafres já estavam a fermentar há muito, recusavam-se a trabalhar nas roças, um ou outro soba resistia a abandonar as terras boas para café (...) Pequenas coisas. Mas no mês passado mataram um comerciante, antigo cabo (...) os vestígios dos assassinos foram descobertos no Seles ... fizeram-se batidas. Nada. (...) Os sobas foram-se levantando e queimaram tudo. (PEPETELA, 2006, p. 89-90)

Dessa situação resultou a grande Revolta do Amboim. As notícias que chegavam aos ouvidos brancos eram apocalípticas: “estão a matar todos os brancos” (PEPETELA, 2006, p. 92). Entretanto, Tuca, amigo de Alexandre, que participou da denominada “guerra preta”, expôs ao personagem a realidade da investida do exército português na conquista das terras: “Juntávamos toda a gente. E matava-se tudo, mulheres e crianças também. Os prisioneiros morriam à noite. Mesmo os que se rendiam, zás, à noite morriam” (PEPETELA, 2006, p. 132). O personagem aponta, ainda, o que não constava em relatórios do governo, isto é, ainda havia escravidão nas roças. Tuca conclui que o que era feito para eliminar as revoltas era apenas um combustível para que elas voltassem mais fortes, ou seja, tais atitudes serviam para criar futuras revoltas. Estava-se a “deitar lenha no fogo” (PEPETELA, 2006, p. 134). Além do ponto de vista de Tuca, vimos, o romance apresenta outro personagem que se mostra como desestabilizador do discurso hegemônico que caminha contra os negros e a favor dos brancos, o barbeiro Acácio.

Acácio é o único colono apresentado no romance sem sobrenome. Esta é uma das marcas da diferença do personagem, que é um dos responsáveis por explicitar as contradições coloniais. O barbeiro era o único degredado, dos muitos apresentados, cuja acusação era política e não criminosa, “fora deportado por ser não apenas republicano (nem gostava muito do nome) mas anarquista (...) só falava da Comuna de Paris e que as coisas se resolviam acabando com os governantes e padres.” (PEPETELA, 2006, p. 25). Suas intervenções, sempre ácidas, com um discurso marcadamente marxista, traziam a lembrança da perversidade e privilégios dos brancos em território africano, relembrando que a sociedade colonial é dividida entre opressores e oprimidos. Para Óscar Semedo, Acácio trazia um passado a que todos gostariam de esquecer. Em uma de suas falas, em diálogo com Alexandre, o

personagem reitera a teoria fanoniana de que a libertação colonial só se dá pela violência, ressaltando a necessidade do fim do regime monárquico:

- Sô Acácio, como fazia para acabar com o rei?– Da única maneira possível. Meter-lhe uma bomba na carruagem. Pum, lá se ia o rei.– (...) Mas o filho tornava-se rei.
- E pum, lá se ia o filho.
- Até.
- Até não haver mais família real, quem queria mais ser rei? Mas para isso eram precisos muitos como eu. De qualquer modo, borrados de medo, mandaram-me para longe. (PEPETELA, 2006, p. 26)

O barbeiro apresenta a revolução total como forma de eliminação do colonialismo. Por isso, seu discurso difere do dos outros colonos. Acácio, por exemplo, durante as revoltas que aconteciam no interior, era o único que não andava armado, reconhecia as motivações para as guerras e pretendia não corroborar com seus compatriotas. Além disso, o barbeiro apresentava as informações provenientes da imprensa como tendenciosas e irreais, pois, ao retratarem as vitórias lusitanas na colônia, normalmente, trabalhavam no sentido de não permitir que o orgulho nacional fosse ferido pelo reconhecimento de terem sido derrotados por negros. Dadas todas essas características diretamente contrárias aos pressupostos dos outros colonos, o personagem é caracterizado como “um branco diferente” (PEPETELA, 2006, p. 87).

Entretanto, ao final de sua vida, Acácio reconhece sua “ineficiência histórica”, pois mesmo com seus ideais libertários, não fora capaz de fazer revolução alguma:

- Falo, falo, mas vivo dos lucros dos colonos. Sou pago por uma parte, ínfima mas uma parte, dos roubos aos negros. E não me posso libertar. Não fui eu que escolhi vir para aqui e não me deixam fugir daqui. Desterro perpétuo. Sou pobre, mas mais rico que o povo daqui. Um colono! Merda! (PEPETELA, 2006, p. 87)

A constatação da posição da personagem nos faz lembrar Memmi (2007, p. 56-59), que aponta as dificuldades que sofrem os “colonizadores de boa-vontade”. Com apreço pela política esquerdista, esses personagens – os quais, como vimos, marcam um número ínfimo na História do colonialismo – situam-se entre o mal e o mal-estar, dada a dificuldade em se romper, concretamente, com a ideologia colonial a qual estão inseridos. A fala de Acácio remete a essa dificuldade enfrentada pelo barbeiro, que mesmo não sendo colonialista, é, fatalmente, um colono que detém privilégios.

Graças à sua escolha ideológica, os colonizadores de boa vontade são brutalmente renegados pelos outros colonos, como aponta Memmi (2007, p. 57), “muitos se surpreendem com a violência dos colonizadores contra o compatriota que põe em perigo a colonização. É claro que só podem considera-lo um traidor”. A exemplificação do que nos fala o autor está

na conclusão dada ao personagem Acácio no romance: ele é espancado até a morte e não se encontram vestígios do real autor do crime. Além disso, a investigação de sua morte é abafada devido às várias inimizades que o barbeiro cultivou, desde o Sô Agripino de Souza, a quem Acácio chamava de escravocrata, até o padre Costa, que se negou a celebrar o funeral do convicto ateu, “as piadas de Acácio estavam demasiado presentes na memória do padre, sempre a ser recordado da fogueira da Inquisição e dos batismos de escravos moribundos” (PEPETELA, 2006, p. 97). Por isso, a morte da personagem se mostra como um grande alívio para os colonos, além de reforçar o engessamento ideológico presente na sociedade colonial, onde ideias esquerdistas são execradas. Sua incompatibilidade com o sistema causou seu extermínio, como aponta Alexandre Semedo, “Acácio foi morto por ser o único branco que defendia os negros” (PEPETELA, 2006, p. 97).

O terceiro capítulo marca parte do regime salazarista, entre 1940 e 1941 e a Revolta dos Cuvaes. No “fermentar” das relações entre brancos e negros, crescem os filhos de Alexandre e, paralelamente, se desenvolve a História de Angola.

O tempo do Estado Novo de Salazar, marcado pelo nacionalismo universalista da Metrópole, segundo Francisco Noa (2002, p. 53), procurou “ressuscitar o multissecular espírito messiânico dos portugueses” e, citando Claudia Orvalho Castelo, foi “um dos momentos de anulação da identidade étnica e cultural de cada colônia” (NOA, 2002, p. 54 apud CASTELO, 1996). Neste momento, na Benguela de *Yaka*, ouvem-se rumores de que os *mucubais* – nome utilizado pelos colonizadores para caracterizar o povo *cuvale*, população do Sul Ocidental de Angola – estão organizando novos ataques contra os brancos, que segundo as notícias, estão morrendo em grande quantidade. O outro lado da história indica que esta guerra se iniciou devido ao demasiado desrespeito dos colonos que, aproveitando de sua situação “superior”, roubavam o gado dos nativos. Este foi o estopim de uma grande guerra que se expandiu por todo o território: Bibala, Capangombe, Bentiaba e Moçâmedes. Tal atmosfera de conflito faz com que Aquiles Semedo, filho de Alexandre, junto de mais sete amigos, decide iniciar uma “caça” aos *mucubais*, no intuito de capturar um deles. Conhecido como “mata-cafres” (PEPETELA, 2006, p. 187), o jovem se deleitava em espancar e ofender negros e mulatos, exemplificando, assim, o ápice do racismo exacerbado de sua geração.

A busca de Aquiles aos *mucubais* foi permeada de ódio e exaltação, o grupo de Aquiles acreditava serem aqueles os grandes causadores da guerra e os idealizavam como selvagens que destruíam a ordem, por isso, sentia a necessidade de capturá-los. O rapaz despertou interesse especial por um homem que via com certa frequência, era o velho Vilonda, nativo do povo *cuvale*, que passou anos à procura de boas terras para seus bois,

sempre cobiçados pelos brancos, por isso, o ancião passava quase todo o tempo vigiando suas terras. Sob a justificativa de que iriam caçar animais, o grupo de Aquiles inicia a busca que culminou em dois assassinatos.

Aquiles e seu amigo Armando atiram sobre uma “sombra” não identificada. A ação violenta e inconsequente causou a morte de Tyenda, filho de Vilonda, “cumpridor, amigo dos bois e das mães, alto e seco como os cuvale, prudente e calmo como os velhos, (...) respeitador do culto dos antepassados e da palavra do pai” (PEPETELA, 2006, p. 156-157). Vilonda acompanhou de longe a ação dos brancos sem ter tempo de salvar seu filho: “... Eles mataram Tyenda que foi tomar banho no rio, só com a tanga, nem mesmo o punhal talvez. Nos olhos do branco se via o objetivo deles, vinham pra matar.” (PEPETELA, 2006, p. 197)

Vilonda, no ímpeto de sua raiva e humilhação, acerta Aquiles Semedo com sua azagaia¹⁴. Neste momento, os outros brancos recuam e somem.

Após o assassinato de seu filho, Alexandre tem um momento de reflexão percebendo que a criação que dera a Aquiles lhe causou a morte, pois ele o educou para se achar superior aos negros por ser branco.

Entretanto, a notícia da morte de Aquiles se mostrou como uma vantajosa oportunidade para Bartolomeu Espinha, genro de Alexandre, um lisboeta “sem escrúpulos nem cultura” (PEPETELA, 2006, p. 147). Ele arquitetou um plano para roubar os bois dos cuvales. Sob o pretexto de vingar a morte do cunhado, Bartolomeu seguiu acompanhado de soldados rumo ao território dos cuvale e lhes roubou os bois. No ataque, os soldados mataram Vilonda e outros moradores da aldeia. Com os bois, Bartolomeu conseguiu quitar dívidas antigas e seguir com seus negócios; como lembrança, deu ao sogro o punhal de Vilonda.

Vale ressaltarmos aqui que, segundo Ruy Duarte de Carvalho (1995), a repressão colonial frente à Revolta Cuvale visava a eliminação dessa sociedade e, na mesma medida, o reforço da demonstração do poder colonial:

Sobre eles incidiu uma ação de extermínio físico, que acabou com muitos, e de deportação, que projetou grandes contingentes de homens, mulheres e crianças para as ilhas de São Tomé e do Príncipe e para lugares dispersos do Norte e Nordeste da então colônia de Angola. (...) Segundo os próprios Kuvale a repressão de 1941 não terá visado tanto a neutralização de um levantamento politicamente fundamentado, dotado dos seus líderes e de uma consciência coletiva orientada nesse sentido, quanto a manifestação da brutalidade de uma política colonial incapaz de controlar-se a si mesma face a populações tradicionalmente reconhecidas como indóceis, ladrões de gado, avessos ao pagamento do imposto e à prestação de serviço braçal. Uma tentativa, talvez, de “domesticação” de um grupo que insistia em manter-se à

¹⁴ Lança curta feita da madeira da árvore de mesmo nome.

margem da ordem colonial numa altura em que importava já, à administração portuguesa, dar provas da sua “ação civilizadora”. (CARVALHO, 1995¹⁵)

Os fatos descritos desde o início do romance nos trazem diversas imagens e informações acerca da realidade conflitante que está posta nas colônias. Sabe-se, a relação entre colonizador e colonizado não é harmoniosa. A percepção de Alexandre Semedo ao reconhecer que a educação transmitida a seu filho foi a principal causa de seu assassinato é um retrato de que, conforme explicitado por Memmi (2007, p. 42), o colonizador é antes de tudo um usurpador, “estrangeiro, chegado a um país pelos acasos da história, ele conseguiu não somente criar um espaço para si como também tomar o do habitante, outorgar-se espantosos privilégios em detrimento de quem de direito”.

Esta situação ilegítima e privilegiada surge no romance problematizada na representação da Revolta dos Cuvaes e dos assassinatos de Tyenda, Vilonda e Aquiles, bem como nas outras revoltas e conflitos apresentados na obra, apontados como respostas dos povos africanos à usurpação colonial.

Percebemos no romance a exemplificação da divisão perversa do mundo colonial, onde as duas partes estão ligadas pela violência e, conseqüentemente, a situação parece só se resolver a partir dela. A consagração deste fato se apresenta nos dois últimos capítulos do romance, que vão de 1961 a 1975, marcando a intensificação das lutas de libertação e a independência de Angola.

Em 1961, a violência cíclica que permeia o romance é caracterizada de maneira diferente: segundo Alexandre, os rumores das novas revoltas denotavam uma situação muito mais séria do que as anteriores por virem da capital Luanda, além disso, a independência da vizinha República do Congo poderia ser o indício de um movimento nacional, que apontava para a eminente independência de Angola.

Este período, no contexto histórico, como indica Serrano (2008, p. 137), é marcado pelo aumento da propagação dos ideais revolucionários (anticoloniais) propostos pelo MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola).

O desencadeamento da nova fase de luta do povo angolano se dá a partir de 4 de fevereiro de 1961, quando uma série de ações simultâneas é desencadeada na capital, Luanda: o assalto à prisão militar onde se encontravam prisioneiros políticos dos processos de 1959 e 1960, o ataque a policiais e a prisão política da Polícia Internacional de Defesa do Estado (PIDE). Estas ações entusiasmaram o povo e destruíram a moral das autoridades coloniais: as prisões expressavam, para os

¹⁵ Disponível em: <www.lusotopie.sciencespobordeaux.fr/carvalho95.rtf>. Acesso em: 01 abr. 2013.

colonizados, uma imagem do poder colonial, assim como para o povo de Angola eram o símbolo dessa opressão.

No romance, a mesma situação é relatada pela família Semedo sob a perspectiva da ignorância com relação aos fatos reais que têm acontecido ao seu redor, e do medo de que o fim dos privilégios esteja próximo. A família sabe dos ataques às prisões de Luanda e da revolta dos camponeses do Norte por conta do café. Teme, ainda, pela ameaça comunista. Bartolomeu Espinha, que em sua fazenda mantinha relações quase que feudais com seus funcionários, afirma que sente olhares estranhos vindos dos negros, já Alexandre, mais maduro e acostumado com essa atmosfera que permeia o ambiente onde vive, reconhece a proximidade do fim do colonialismo:

– Isto é cíclico, quantas vezes já vos disse! A panela vai enchendo de vapor, vai enchendo, até que um dia rebenta. Tivemos vinte anos sem revoltas, foi o recorde, graças ao Estado Novo, como dizem. Só que com este recorde, talvez nem mais panelas se arranjam (...) Pois nunca houve estouro assim tão grande. Já perdi a conta das terras conquistadas pelos nacionalistas. (PEPETELA, 2006, p. 232)

O personagem reconhece, ainda, que os olhares duvidosos aos quais Bartolomeu se refere refletem apenas o medo dos nativos, pois são eles que mais sofrem quando há revoltas.

Por conta desse contexto, o grande medo volta a assolar os Semedo e todas as famílias brancas de Benguela: “ventos de pânico entravam agora pelas portas e janelas do sapalalo” (PEPETELA, 2006, p. 317), anunciando a eminente ruína do império colonial. A “cidade branca” encontrou resposta, novamente, na repreensão violenta e usurpadora das terras dos nativos. Em reunião com fazendeiros e um enviado da PIDE, os colonos clamam para liquidar, fortemente armados, as “redes clandestinas” do Lobito e de Benguela que panfletavam a necessidade da revolta e a proximidade da libertação colonial.

A situação retratada em 1961 conclui-se em 1975, no último período retratado no romance, mesmo ano da libertação de Angola. Neste momento, notamos algumas “mudanças” na postura dos Semedo. Bartolomeu Espinha, por exemplo, diz-se um grande amante de Angola, “país portentoso vai avançar num progresso imparável” (PEPETELA, 2006, p. 282), e se torna presidente do Movimento para a Verdadeira Independência de Angola (MVIA), tendo seu filho, agora Senhor Doutor Jaime Espinha, como secretário-geral e Dona Matilde Semedo como tesoureira. O partido, entretanto, em pouco tempo é extinto e a família busca subterfúgios políticos em partidos que trabalhem a favor da manutenção dos privilégios dos colonos. Os Semedo se dividem na indecisão de aderir ao que lhes fosse mais “conveniente”. Bartolomeu Espinha reconhece, porém, que dificilmente seriam aceitos no MPLA, restando-

lhes a adesão à UNITA (União Nacional para Independência Total de Angola) ou à FNLA (Frente Nacional de Libertação de Angola), esta última auxiliada por Bartolomeu com caminhões, dinheiro e munição. A única exceção à linhagem colonialista dos Semedo é Joel, bisneto de Alexandre, que está de fato envolvido com a necessidade da independência de seu país e adere ao MPLA.

Alexandre com 85 anos recebe as notícias de seu bisneto Joel sobre a chegada do exército da Zâmbia que trazia guerrilheiros nacionalistas. O grupo do MPLA chegara a Angola, as palavras de libertação eram música na boca de toda a população anunciando: “o Povo no poder” (PEPETELA, 2006, p. 286), a cidade festejava em comícios de vermelho e preto palavras em umbundo que anunciam o rompimento com o sistema colonial.

A independência de Angola está próxima e os Semedo, representando todos os colonos, estão apavorados e sem enxergar um futuro em Benguela que não seja apocalíptico. Como aponta Xandinho, neto de Alexandre que durante muitos anos trabalhou como administrador colonial: “É isso, rios de sangue a entulharem as ruas todas. Não escapa nenhum branco. (...) Vão-nos matar a todos, cortar os pescoços, assim, assim, vai ser o Apocalipse, não escapa nenhum.” (PEPETELA, 2006, p. 298)

Neste momento, percebemos a “violência de resposta” frente à necessidade da independência. Vale retomarmos Fanon (2010, p. 51):

Libertação nacional, renascimento nacional, restituição da nação ao povo, Commonwealth, quaisquer que seja as rubricas utilizadas ou as fórmulas novas introduzidas, a descolonização é sempre um fenômeno violento (...) a descolonização é a substituição de uma “espécie” de homens por outra “espécie” de homens. Sem transição, há substituição total, completa, absoluta.

A substituição total dessas duas entidades completamente distintas se mostra na necessidade de a família Semedo abandonar Benguela, dada a proximidade da independência. O ambiente, que como vimos, é marcado pela violência atmosférica, tem seu ápice nas lutas de libertação anunciadas por Joel Semedo, que desvia a procedência colonialista da família. O medo dos Semedo é correr o risco de se igualarem aos negros, abrindo mão dos privilégios da cor para serem vistos e tratados como os negros, ou seja, eliminando totalmente a marca da diferença. Por isso, a família decide partir para a África do Sul. Em Angola, ficam Joel e Alexandre.

A posição de Joel, que segue em luta com o MPLA, pode ser analisada como a representação da utopia libertária no romance. O personagem se mostra com um espírito utópico, “no sentido da reivindicação da realização de uma nova prática humana e moral

enquanto síntese de uma nova concepção ética das relações inter-humanas” (MÜNSTER, 1991, p. 19), por isso adere ao MPLA. Joel, antes de se recrutar como soldado de Angola vai até a casa do bisavô, com quem conversa sobre os destinos do jovem e de sua família. Alexandre aproveita para explicar que era seu desejo que o neto se chamasse Ulisses, “o herói da guerra de Troia, que sofreu mais que ninguém naquele joguete de deuses de um lado, deuses do outro” (PEPETELA, 2006, p. 336). Tal caracterização dada ao personagem remete ao desvio existencial que Joel marca na família Semedo, o Ulisses angolano, em uma disputa entre a tradição colonialista e o futuro nacional, optou por lutar pela terra que considerava sua. Por isso aproximamos ao personagem o conceito de utopia, posto que ele cumpriu sua missão em favor da desestabilidade comum ao se colocar em movimento.

Alexandre, o grande patriarca, chega ao final de sua vida mais maduro e crítico com relação ao governo e aos motivos das guerras, reconhecendo-se em um espaço conflituoso e desigual; além disso, o personagem passa a identificar o outro como sujeito, não mais como objeto. A travessia de Alexandre foi existencial, partindo de um lado para o outro em busca de um (re)conhecimento subjetivo, pois o personagem parte de uma postura colonialista herdada de seu pai; em seu percurso existencial reconhece-se como benguelense e não um português em Benguela; e ao final de sua vida, percebe a usurpação colonial e a necessidade de se eliminar as “famílias Semedo” daquele espaço. O personagem morre no quintal de seu sapalalo, compreendendo as motivações das revoltas.

Essa é a marca do fim do império dos muitos Semedo em território angolano. Uns fogem, o patriarca morre e aquele que fica denota a transformação e a diferença, quebrando o paradigma que sua família perpetuou durante anos naquele espaço. Nesse sentido, o romance demonstra que a independência só foi possível devido à eliminação da sociedade colonial, para dar lugar à nova configuração de um país, agora, independente.

Como vimos, *Yaka* é um romance marcado pelas lutas de resistência dos povos angolanos contra o colonialismo lusitano. Se dissemos que uma das características dos romances de Pepetela é analisar a formação da nação angolana, podemos perceber em *Yaka* tal justificação por meio da representação das recorrentes lutas de resistência que, segundo Serrano (2008, p. 139), são uma importante marca da construção da identidade nacional do país:

A Luta Armada de Libertação Nacional vai trazer ao seu seio diferentes grupos étnicos dentro do espaço, dentro do território angolano na luta contra um inimigo comum: o colonialismo português. Desde logo, começa-se a forjar uma unidade nacional para além dos diferentes agrupamentos étnicos (...). Essa mobilização dos indivíduos combatentes dentro do território nacional, bem como a luta comum

travada num período prolongado, constituirá um dos pontos fundamentais na construção da identidade nacional angolana.

Sob a perspectiva desse olhar para a História de Angola, percebemos a narrativa de *Yaka*, que elenca momentos decisivos para a formação de uma nação independente, marcados pela ação dos povos nativos contra a empreitada colonial. O período histórico escolhido por Pepetela nos encaminha para a leitura do romance como forma de explicitar essa violência e a resistência dos povos africanos.

O romance de Pepetela demonstra como a relação colonial, marcada pelo contato entre diferentes culturas, é perversa e violenta. As “trocas” culturais entre colonizadores e colonizados não se deram de forma harmônica; houve, antes de troca, uma imposição de gostos, religião, modo de vida etc. de um sobre o outro. A todas as cenas que descrevemos até aqui acerca da violência latente no espaço romanceado por Pepetela, percebemos um argumento comum, o de explicitar que a relação colonial é agressiva do princípio ao fim e é esta atmosfera que permeia todo o romance de Pepetela.

1.4.2 A cidade mestiça

É certo que o espaço retratado em *Yaka* é um espaço marcado pela violência, que, como vimos, em muito está ligada ao racismo, sendo esses dois aspectos provenientes da conflituosa relação entre as culturas angolana e portuguesa. Neste cenário, interessou-nos o fato de o espaço primordial do romance ser a cidade de Benguela, caracterizada como a “cidade mestiça” (PEPETELA, 2006, p. 245), marcadamente “aberta” às relações entre diferentes etnias, representadas no romance, principalmente, por homens brancos e mulheres negras.

Benguela é citada por Pepetela, em entrevista, com esse caráter mestiço advindo do passado colonial:

Era uma cidade fundamentalmente comercial – isso já vinha do século passado, de uma série de famílias que se radicaram ali, na cidade, de origem europeia –, digamos de origem europeia por parte do pai. (...) De maneira que os colonos vinham sozinhos – os homens –, ou vinham solteiros, ainda, ou, se eram casados, deixavam as mulheres em Portugal. Portanto acabavam por arranjar mulher na terra... Isso explica essa mestiçagem que houve – mestiçagem bastante forte. (LABAN, 1991, p. 778 – p. 779)

Se Benguela é caracterizada como uma cidade mestiça, perceberemos como, na representação literária, o espaço caracterizado pela violência viabiliza esse processo de mestiçagem.

A inserção da família Semedo em território angolano se dá de maneira similar à dos homens sozinhos citados na entrevista por Pepetela, como vimos, a partir de Óscar Semedo, que foi degredado de Portugal, como muitos outros portugueses que seguiam para o continente africano sob a justificativa imperial da necessidade de se povoar de brancos o interior da colônia angolana.

O fato de Óscar ter nascido em Portugal lhe confere certos privilégios, diferentes daqueles que os brancos nascidos em Angola têm. Essa diferença é identificada com a caracterização dos “brancos de primeira” e “brancos de segunda”:

... [Óscar Semedo] dizia que era branco de primeira, não estava habituado ao calor. Minha mãe e eu [Alexandre] éramos brancos de segunda, por termos nascido em Angola. Mesmo no meu primeiro bilhete de identidade vinha: raça – branco de segunda (PEPETELA, 2006, p. 29).

A partir daí, percebemos como os sujeitos identificam suas diferenciações no espaço colonial. No caso da família Semedo, a diferença está entre o patrono, nascido na metrópole e sua esposa e filho, que nasceram na colônia. O fato de um branco nascer em território africano pode significar que ele não detém a “autêntica civilidade” europeia, e por isso, seus privilégios são, de certa forma, limitados. Aos brancos de segunda, por exemplo, não era permitido o acesso ao funcionalismo público, como aponta o personagem Ernesto Tavares:

fato é que sou branco de segunda por ter nascido aqui. Não tenho acesso a todos os graus do funcionalismo público. Isso quer dizer alguma coisa. Cada vez me convenço mais que os tipos tinham razão em querer a independência, pelo menos alguma razão (PEPETELA, 2006, p. 65)

Mesmo com essa diferenciação, a qual os personagens traziam na carteira de identidade¹⁶, os brancos eram superiores se comparados aos negros, assim, privilégios eram garantidos a uns em detrimento de outros. Com isso, a relação entre os sujeitos do espaço colonial se traduzia na desigualdade pautada pela cor da pele de cada um e, como vimos, na violência cíclica que percorre o ambiente colonial.

¹⁶ Nos bilhetes de identidade (BI) emitidos em Angola mantinha-se a obrigatoriedade de constar a informação da cor da pele dos cidadãos até 2009, quando um novo sistema foi criado e o BI excluiu a referência visível à etnia do cidadão, entretanto, a informação ainda é transmitida, via leitura óptica. (Jornal GLOBO, 26 abr. 2009. “Novo BI mantém referência à cor da pele.” Disponível em: <http://www.dn.pt/inicio/globo/interior.aspx?content_id=1212632&secao=CPLP>. Acesso em: 21 abr. 2013.)

No que tange a essa desigualdade, cabe-nos analisar, então, os fenômenos que marcam a diferenciação entre brancos e negros.

Durante a adolescência de Alexandre Semedo, um de seus passatempos eram estupros coletivos em meninas negras. Diz-se, ele e seus colegas passavam as tardes a simular guerras e a estuprar as raparigas negras. Fanon (2008) aponta que a relação sexual entre brancos e negras é marcada, por um lado pelo fetichismo dos homens que veem nas negras e mulatas o símbolo maior da sensualidade e, por outro, pela violência a que essas relações são consumadas, majoritariamente na forma de estupros. Por isso, é necessário que se avalie com cautela o fenômeno da mestiçagem nas colônias:

Um branco, sendo o senhor (...), pode se dar ao luxo de dormir com muitas mulheres. (...) Há um dom e não um estupro. Com efeito, nas colônias, sem que haja casamento ou coabitação entre brancos e negros, o número de mestiços é extraordinário. (...) Isso porque os brancos dormem com suas empregadas negras. Quando um soldado das tropas conquistadoras dormia com uma jovem malgaxe, não havia de sua parte nenhum respeito pela alteridade. Os conflitos raciais não surgiram depois, eles coexistiram. O fato de que alguns colonos brancos argelinos dormem com suas empregadinhas de quatorze anos não prova de modo algum a ausência de conflitos raciais na Argélia. Não, o problema é mais complicado. (FANON, 2008, p. 57)

Sob essa perspectiva, notamos que o romance encaminha nossa leitura para a análise de que ao se caracterizar Benguela como uma cidade mestiça, potencialmente mais aberta às relações entre brancos e negros, é necessário que se perceba as várias dimensões da mestiçagem no período colonial, e o estupro é uma delas. Descritos em vários momentos do romance, os atores dessas violações sexuais não são apenas os colonos, mas também os padres. Como percebemos por meio da singela aparição dos padres Costa e Horácio, identificados por Alexandre como propulsores da mestiçagem em Benguela:

O padre Costa, que oficiara durante trinta anos tudo o que fosse missa, enterro e batizado na terra, já tinha deixado órfãos seus quinze afilhados mulatos e fora substituído pelo padre Horácio, mais novo, mas igualmente adepto da filosofia da reprodução de mulatos para o crescimento da Igreja. (PEPETELA, 2006, p. 168).

Por meio da imagem dos estupros, percebemos que uma das formas com que se dá a mestiçagem benguelense durante o período colonial é a relação inter-racial pautada pela violência e não pela mistura harmoniosa entre duas culturas.

Nesse sentido, aproximamos nossa leitura do conceito de mestiçagem apresentado no romance, à caracterização de Kabenguele Munanga (2004, p. 31), que ao tematizar a mestiçagem colonial esclarece:

Vista dentro desse contexto colonial, a mestiçagem deveria ser encarada, primeiramente, não como um sinal de integração e de harmonia social, mas sim como dupla opressão racial e sexual, e o mulato como símbolo eloquente da exploração sexual da mulher escravizada pelo senhor branco.

Muitos são os mulatos na Benguela romanceada, e estes são de dois “tipos”, os “mulatos-filhos-de-comerciantes”, e “os mulatos descalços” (MUNANGA, 2004, p. 34). Aqueles, que foram aceitos nas famílias brancas, ainda detinham certo tipo de privilégio, e por isso, fechavam os olhos às injustiças cometidas com outros mulatos e negros. Já aos “descalços”, abandonados pelos pais portugueses, o tratamento era similar ao dos negros, principalmente durante alguma grande revolta dos nativos, quando os mulatos e os negros eram tratados como um grupo homogêneo, que aos brancos, representavam o terrorismo.

O próprio Alexandre Semedo tem uma filha mulata, fruto da relação que teve com Joana, a empregada de sua casa. A filha de Joana, Ofélia, foi “mais uma mulata de pai incógnito” (PEPETELA, 2006, p. 246), como muitos dos mestiços que eram abandonados por seus pais brancos, e Alexandre, ao final de sua vida quando procurou rever seus conceitos enquanto sujeito do espaço colonial, tentou acolher seu neto Chico, filho de Ofélia, em seu sapalalo. Chico vai a Benguela acreditando fugir do racismo, pois no Huambo, onde vivia, havia perseguições aos negros. Entretanto, os Semedo não aceitaram a inclusão de Chico na família, que, para eles era uma “intromissão do passado vergonhoso de Alexandre” (PEPETELA, 2006, p. 247). Segundo Matilde, nora de Alexandre, o “aspecto” do mulato era o que os incomodava, e, sob o pretexto da relação que teve com Chucha, neta de Alexandre, Chico é expulso da casa.

A saber, o único momento em que os Semedo se interessam por Chico é quase ao final do romance, em 1975, durante as lutas de libertação, quando a família se apropria da existência do mulato para reconfigurar sua imagem em Benguela, apontando Chico como a prova de que os colonos são adeptos à “mistura cultural” e comprovação de que ali se tinha uma família tipicamente angolana, como aponta Xandinho Semedo, antigo administrador colonial:

– Pois é, agora sou colonialista e vão fazer inquérito. Com certeza até vão dizer que não sou angolano. Vontade não lhes falta. Três gerações em Angola, não é avô? Ou quatro se considerarmos que a mãe do avô já nasceu cá.

– (...) E se falam de sangue, falemos então de sangue – disse Xandinho, perante o silêncio do patriarca. – Também temos sangue negro na família. Está aqui o Chico para provar. (PEPETELA, 2006, p. 292)

Chico, oportunamente, dada a eminente independência angolana, torna-se uma medalha a ser levantada pela família à beira da ruína. Tal postura nos remete ao luso-tropicalismo freiriano¹⁷ que, como aponta o antropólogo Cabaço (2007), foi utilizado pelo Império Português como um dos argumentos a favor da manutenção do sistema colonial em África, apontando a falácia do “modo português de estar no mundo”, que se refletia em interação e tolerância de culturas nas colônias lusitanas.

A rejeição a Chico se mostra, ainda, por meio do próprio Alexandre que, mesmo apontando a intenção de incluir o neto renegado na família, no momento em que escreve seu testamento, faz questão de deixar sua casa – marco da ascensão da família enquanto prosperavam no comércio – para seu bisneto Joel: “o patriarca não deixou ele passar o sapalalo para as mãos de Chico. No resto são associados” (PEPETELA, 2006, p. 341), ou seja, a residência colonial não poderia ser transferida a um mulato, de certa forma, o patriarca deixou seu maior bem para seu “herdeiro legítimo”, demonstrando, assim, a diferenciação entre os dois herdeiros.

Chico, Ofélia e os outros “mulatos-filhos-de-comerciantes” apresentados em *Yaka* nos mostram a complexidade da união entre brancos e negros durante o período colonial, pois, da relação sexual ao convívio harmonioso entre diferentes culturas, um longo caminho deve ser percorrido.

Pepetela (1993, p. 2-5) em seu romance *Mayombe*, apresenta-nos a figura do mulato por meio do personagem Teoria, filho de mãe negra e pai português, como aquele que simboliza o “inconciliável”, na voz do personagem: “Trago em mim o inconciliável e este é o meu motor. Num Universo de sim ou não, branco ou negro, eu represento o talvez. (...) café com leite, combinação, híbrido, o que quiserem.”

Marcado por uma essência dual, Teoria problematiza a angústia do sujeito que, em um mundo maniqueísta, *de sim* ou *de não*, representa a dificuldade em se encontrar espaço para o *talvez*, que se resume na figura do mulato. Tanto em *Mayombe* quanto em *Yaka*, percebemos a reiteração da preocupação de Pepetela em analisar a complexidade das relações coloniais, marcadas pelo contato conflituoso entre dois polos antagônicos.

Há no romance, entretanto, um personagem que desestabiliza essa visão das relações entre brancos e negras: o barbeiro Acácio, que tem um longo relacionamento com Ermelinda, mulata a quem visitava durante quinze anos para refugiar-se de aborrecimentos. Apesar do pedido de Ermelinda, Acácio nunca quis que vivessem juntos, afirmando prezar pela

¹⁷ Sobre esse conceito, ver Cabaço (2008), Capítulo III – “Reformas” Luso-Tropicais.

liberdade dos dois. Vimos que este personagem é um dos responsáveis no romance por desencaminhar um discurso homogêneo dos colonos apresentados no romance, por isso, ele mantém com Ermelinda um relacionamento, de fato, afetivo. Para a mulata, Acácio era um “branco bom”, pois tinha uma postura diferenciada. Sabemos, porém, que o personagem fora assassinado no romance, o que pode significar a dificuldade em se encontrar personagens com tal postura. Some-se a isso, a demonstração da recusa dos outros colonos aos brancos que se posicionam a favor dos negros, o que reforça nossa teoria de que o romance pretende apresentar a relação colonial muito mais marcada pelo conflito do que pela confluência entre culturas.

Como vemos, o fato de Benguela ser caracterizada como a cidade mestiça não implica em dizer que essa mestiçagem é harmoniosa ou ainda, que ele se reflete na democracia racial.

Essa análise, estabelecida por relações que surgem a partir do sistema colonial, nos remete novamente a Fanon, que, como apontam Cabaço e Chaves (2004, p. 68), procurou “desmistificar o canto enganador que procura elidir a força da desigualdade e da opressão na análise das trocas culturais realizadas sob o signo do sistema colonial”. Fanon – e, como vimos, também Memmi e outros pesquisadores – problematizou a relação colonial, explicitando a violência e o racismo que pautaram tal “união”. Em nossa leitura, percebemos que Pepetela, seguindo a mesma linha dos autores supracitados, permite, por meio de seu romance, que se percebam as relações coloniais com amplitude e cautela, demonstrando que o fenômeno da mestiçagem – que pode ser utilizado como argumento que denote o caráter aberto às diferenças do contato lusitano nas colônias – não elimina a diferenciação entre os brancos e “os outros”, mulatos ou negros, os quais sempre têm tratamento, explicitamente, diferenciado.

A proposta de mestiçagem representada em *Yaka* engendra o retrato de Benguela como um espaço em que a discriminação pautada pela cor da pele fundamenta as relações interpessoais. Nesse sentido, entendemos que o romance apresenta uma vertente perversa da mestiçagem em Angola, e, se é em *Yaka* que Pepetela demonstra sua intenção de analisar a formação da sociedade angolana, percebemos que esse processo violento e discriminatório constitui uma das marcas dessa sociedade.

CAPÍTULO 2 – ESTÁTUAS REPARTIDAS

O que é nosso num mundo em que tudo nos roubam?

(Mia Couto)

As estátuas – sejam como obra de arte ou como objeto de culto – estão presentes desde o início da trajetória do homem em sociedade. Representando um elemento para deleite dos olhos ou para a ligação com o divino, a estátua aparece em vários sistemas religiosos e movimentos artísticos ao longo dos séculos.

Para alguns povos de origem bantu, segundo Alberto Oliveira Pinto (s.d.¹⁸), as estátuas são tidas como “instrumento de ligação do ser humano ao espírito dos antepassados (...) e instrumentos fundamentais na realização da ligação do ser humano ao divino”. O autor afirma que não se deve observar o estatuário desses povos apenas sob a perspectiva das obras de arte, pois, em sua grande maioria, esses objetos são dedicados a rituais sagrados. Pinto ressalta que “a feitura desses objetos pressupõe sempre uma ligação simbólica aos espíritos sagrados e ao poder mágico-religioso dos antepassados, na tradição bantu, arte e religião tendem a ser indissociáveis”.

A afirmação de Pinto nos mostra que não podemos acorrer a uma leitura simplista de que as estátuas são obras de arte ou elementos usados em rituais religiosos; é preciso, então, reconhecer que a união entre a confecção das estátuas, sua função mítico-religiosa e a ligação dos homens com seus ancestrais constituem o significado desses objetos para alguns povos africanos.

Partindo para a função das estátuas no âmbito das religiões europeias, lembre-se, por exemplo, que para o catolicismo elas representam uma divindade, seja um santo ou anjo, que são abençoadas e a elas os fiéis devotam suas orações. Por isso, o culto às estátuas é permitido na Igreja Católica. Como aponta Victor Tapié, citando recomendações do Santo Sínodo da Igreja Católica para seus bispos:

Devem ser colocadas e conservadas, particularmente nas igrejas, as imagens de Cristo, da Virgem Mãe de Deus e dos outros santos e a elas se deve tributar a devida honra e a devida veneração (...) porque a honra a elas tributada se refere aos protótipos que representam, o que significa que através das imagens que beijamos e diante das quais nos descobrimos a cabeça e nos prostramos, podemos adorar Cristo e venerar os Santos à semelhança dos quais são feitas. (TAPIÉ, 1983, p. 29)

¹⁸ Disponível em: < http://multiculturas.com/angolanos/alberto_pinto_yaka.htm>. Acesso em: 12 ago. 2012.

Neste capítulo de nossa dissertação, analisaremos duas estátuas que, em nossa leitura, representam – cada uma a seu modo – as contradições inerentes ao sistema colonial. Procuraremos perceber em que medida, tanto em Mia Couto quanto em Pepetela, a representação das estátuas é capaz de afirmar que há na ordem colonial sempre dois lados e que ambos sofrem, ainda que de maneira diferente, as consequências do colonialismo, explicitando e problematizando as contradições.

Para começar, examinaremos no texto de Mia Couto a curiosa imagem de Nossa Senhora, vista por alguns como um ser mítico, ora Kianda, ora Nzuzu, ou ainda, Mama Wati.

2.1 Kianda: a deusa das águas

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

O romance *O outro pé da sereia* (COUTO, 2006) nos apresenta a figura de uma estátua que para os portugueses é **Nossa Senhora** – a mãe de Deus para o catolicismo – e para os nativos africanos adquire variadas nomeações, compiladas em diversas regiões do continente: **Kianda**, mito de origem quimbundo; **Nzuzu**, de origem moçambicana; e **Mama Wati**, da África Ocidental. Todas essas denominações confluem-se na característica principal das entidades míticas, ser a deusa das águas, a grande mãe.

A referida estátua tem tamanha relevância no romance de Mia Couto que o título da obra lhe faz referência, já que a deusa também é conhecida como sereia, e é por meio dela que os dois momentos narrativos propostos na obra (1560/1561 e 2002) são interligados. Tendo como foco a estátua e sua trajetória no romance, analisaremos a forma como esta imagem é capaz de representar as contradições coloniais, principiadas no início das incursões dos portugueses em África, no século XVI, e quais foram os resultados dessas contradições na atualidade, representada no início dos anos 2000.

Essa leitura será possível por meio da análise da estátua nos dois momentos históricos descritos na obra: a chegada dos colonizadores portugueses em território moçambicano,

representados pela missão evangelizadora da Nau Nossa Senhora da Ajuda e na trajetória da personagem Mwadia no Moçambique atual.

Nosso olhar será direcionado, portanto, sob a perspectiva da estátua, analisando como o romance lida com o sincretismo religioso que se instaurou em território colonial a partir do século XVI e quais são suas heranças; e o modo como a imagem é capaz de demonstrar contradições, provenientes do período colonial, e retomadas na contemporaneidade.

2.1.1 Diversas crenças depositadas na estátua

A religião católica teve papel essencial no período colonial, pois foi um dos argumentos dos quais o colonizador lançou mão para afirmar sua superioridade em relação ao colonizado. Sobre isso, não podemos deixar de recorrer a Fanon, que afirma que o intuito da missão evangelizadora nas colônias, longe de ter a intenção de trazer os colonizados para os caminhos divinos, pretendeu chamá-los para “o caminho do branco, o caminho do senhor, o caminho do opressor” (FANON, 2010, p. 59). O catolicismo foi, portanto, mais uma das formas que o sistema colonial encontrou para destruir todo e qualquer sistema de referência presente em território africano, instituindo, por meio da religião, a posição elevada do colono. Some-se a essa visão, a caracterização da Igreja Católica como “instrumento fiel do poder colonial” (CABAÇO, 2007, p. 311), na medida em que era um dos canais estabelecidos pela administração colonial para legitimar a presença europeia em África, no sentido de trazer aos africanos às luzes divinas e, por conseguinte, para a “civilização”.

É possível afirmar que o papel da Igreja Católica no início da empreitada colonial é discutido em *O outro pé da sereia* durante a viagem das naus portuguesas rumo a Moçambique em 1560 e 1561. Esse recorte temporal exemplifica, por um lado, a imposição da Igreja no sentido de afirmar o colonialismo e, por outro, demonstra as respostas que os povos africanos encontraram para lutar frente à imposição cristã durante a colonização. Além disso, dentro do enredo, durante o período de 2002, quando o romance dialoga com o passado colonial para discutir a contemporaneidade, percebemos a complexidade da questão religiosa para os personagens, demonstrada pelo resultado dos séculos de presença opressiva da Igreja no território em contato com suas crenças tradicionais. Vale ressaltar que tanto em 1560 quanto em 2002, é a estátua Nossa Senhora/Kianda quem impulsiona essas discussões acerca da religião, por ser o símbolo da expedição católica chefiada pelo sacerdote D. Gonçalo da

Silveira em 1560/1561 e o marco da retomada ao passado colonial, quando encontrada por Mwadia em 2002.

Na narrativa que se inicia em 1560, o sacerdote D. Gonçalo da Silveira embarca na nau com o intuito de iniciar a missão evangelizadora no Império do Monomotapa, almejando tirar os africanos das trevas e, ao mesmo tempo, lhes mostrar as luzes ocidentais representadas pela religião católica. Entretanto, a investida portuguesa não obteve o êxito esperado. O personagem Nimi Nsundi nos mostra que a imposição colonial não fora capaz de anular a [ignorada] religiosidade africana:

Condena-me por me ter convertido aos deuses dos brancos? Saiba, porém, que nós, cafres, nunca nos convertemos. Uns dizem que nos dividimos entre religiões. Não nos dividimos: repartimo-nos. A alma é um vento. Pode cobrir mar e terra. Mas não é da terra nem do mar. A alma é um vento. E nós somos um agitar de folha, nos braços da ventania.

(...) Condena-me porque aceitei lavar-me dos meus pecados. Os portugueses chamam isso de batismo. Eu chamo de outra maneira. Eu digo que estou entrando em casa de Kianda. A sereia, deusa das águas. (COUTO, 2006, p. 113)

Este relato é do escravo Nimi Nsundi à aia indiana Dia Kumari, que o acusa de ser devoto de Nossa Senhora devido às reverências diárias que o escravo faz à estátua portuguesa. Em resposta, ele afirma que quando faz suas orações para a imagem, quem está sendo louvada é Kianda, a deusa das águas.

O personagem Nimi tem grande importância na obra de Mia Couto, pois é responsável por identificar na estátua de Nossa Senhora a figura de Kianda. Por meio dessa aproximação entre a estátua dos católicos e a deusa das águas, podemos perceber a exemplificação do sincretismo que se deu em África a partir da chegada do colonizador. Segundo o antropólogo Sérgio Ferretti (2007), o conceito de *sincretismo religioso* é complexo e visto por vários autores sob diferentes perspectivas. Para nossa análise, consideraremos como sincretismo religioso o fenômeno de “‘reinvenção de significados’ e uma ‘circularidade de culturas’” configurando uma “‘estratégia de transculturação’” (FERRETTI, 2007, p. 112). Percebemos que o escravo Nimi Nsundi usou dessa estratégia para preservar suas crenças ligadas às tradições africanas, ludibriando os sacerdotes portugueses ao fingir devoção a Nossa Senhora, quando, na verdade, sua devoção era à Kianda. Na circunstância em que estava inserido, essa fora a única forma encontrada para fazer com que suas crenças sobrevivessem, “sem se transformar totalmente naquilo que o senhor desejava” (REIS, 1996 apud FERRETTI, 2007, p. 112).

O conflito religioso iniciado no período colonial também pode ser visto na cena em que os escravos decidem que deve ser feita uma cerimônia em homenagem à morte de Nimi Nsundi. O personagem, que durante a viagem no navio foi se aproximando cada vez mais da estátua de Nossa Senhora por reconhecê-la como Kianda, em determinada noite, após passar horas tocando uma mbira, se atira ao mar. Após o resgate do corpo de Nimi das águas do mar, os escravos a bordo exigem que seja feita uma cerimônia em homenagem ao falecido, ressaltando que a ladainha dos padres não era suficiente: “Antunes já tinha completado as orações, mas, para os habitantes do porão, o falecimento de Nsundi pedia outra cerimônia. Os escravos queriam tocar tambores, cantar e dançar. Purificar o navio.” (COUTO, 2006, p. 205)

Inicialmente, a cerimônia é negada por D. Gonçalo, porém, este fora alertado de que impedir este momento aos cafres poderia causar revoltas a bordo. Por isso, o padre, enfim, autoriza os rituais funerários¹⁹. Os escravos necessitavam “purificar o navio” – e o fizeram durante uma noite inteira, improvisando “tambores a partir de barris vazios” (COUTO, 2006, p. 206) – para honrar a morte de Nimi e, ao mesmo tempo, devolvê-lo à natureza (ao atirá-lo ao mar) permitindo que o corpo do homem se desvinculasse dos elementos vitais para retornar ao princípio da espiritualidade.

O exemplo anterior demonstra que os escravos não aceitaram resignados, a imposição cristã. Pelo contrário, reagiram às exigências dos padres portugueses, fazendo com que sua religiosidade fosse conservada, demonstrando, assim, a resistência à investida colonial. Se por um lado havia a Igreja Católica com sua missão de “civilizar” os negros, por outro, havia ali um conjunto de sistemas religiosos, compostos pela tradição local, que, apesar da perversidade da “missão civilizadora” tiveram forças para se manter vivas.

Nesse sentido, durante a narrativa que vai de 1560 a 1561, o romance nos apresenta a imposição católica em território moçambicano e o sincretismo como resposta dada pelos povos africanos para preservar suas crenças. Lembre-se, outro resultado desse sincretismo configura-se na elaboração do personagem Manuel Antunes, sacerdote português que em sua travessia de Goa a Moçambique se transformou em Manu Antu, igualmente propondo a mescla de crenças como resultado da imposição cristã durante o período colonial.

No segundo período retratado no enredo do romance, no ano de 2002, percebemos a problematização das questões religiosas na contemporaneidade, pode-se dizer, como herança do período colonial. Este momento da narrativa reflete as consequências de séculos de

¹⁹ As cerimônias funerárias têm grande importância para as sociedades negro-africanas, pois, como nos aponta Fabio Leite (1995-1996, p. 109), é o momento em que “a sociedade (...) reorganiza-se (...) a fim de promover a superação da morte e restabelecer o equilíbrio”.

presença opressiva do *Outro* em território moçambicano e as novas configurações de religiosidade em Moçambique, representadas por meio de alguns personagens, caracterizados por aderir a uma variedade de crenças.

Em Moçambique, no ano de 2002, o solitário casal Mwadia Malunga e Zero Madzero que vive na pacata vila batizada de Antigamente – “lugar feito de areias, miragens e ausências (...) no outro lado do mundo” (COUTO, 2006, p. 31-33) – recebe uma visita inesperada: Zero avista, durante seu trabalho como pastor de burros e cabritos, uma estrela despedaçada, segundo ele, “uns ferros brilhantes, mais amolgados que sucata tombada de uma descostelação” (COUTO, 2006, p. 12), e decide, então, enterrá-la em seu quintal. Ao ouvir o relato do marido, Mwadia se emociona, já que ele há muito não mantinha com a esposa qualquer tipo de diálogo.

Zero Madzero crê na Igreja Apostólica, mas assume que escolheu tal religião não pela sua fé, mas porque os devotos desta Igreja eram chamados de “postori”, nome que lhe soava como uma versão portuguesa de “pastores”, alinhando, assim, sua religião ao seu ofício. Todavia, em alguns momentos do romance, vemos que a presença das divindades africanas que insistem em visitá-lo em pensamento e lhe ajudarem em momentos de “extrema necessidade”:

Na igreja lhe ensinaram que Deus só é se é único, mais que único. Ele que apagasse a multidão de deuses familiares, essas divindades africanas que teimavam em lhe povoar a cabeça.

(...) De repente, o pastor se arrepiou: um ruidoso fogo rasgou os céus como um chicote de luz. Parecia um fósforo a ser aceso pelas mãos de Deus. Depois foi a explosão. Madzero se apeou da alma, tal susto. Parecia que o universo rodo se estilhaçara. Sem pisar nem pesar, o pastor se ajoelhou. Seus lábios imploraram:

– *Me salve, Deus!* E acrescentou, em célebre sussurro: *E me acudam os meus deuses também...* (COUTO, 2006, p. 16-17, grifo do autor)

O sussurro do personagem nos remete à discussão acerca dos universos religiosos dos povos africanos. Percebemos que, assim como as orações dos padres não eram suficientes aos escravos a bordo da Nau Nossa Senhora da Ajuda, um único Deus também não teria tamanho poder para salvar Zero Madzero quando ele avistou a curiosa “estrela-cadente” que despedaçara do céu e por isso ele precisou solicitar também a ajuda dos “seus deuses”.

Mwadia Malunga, que nascera pouco tempo depois do fim do período colonial, também dialoga com a questão religiosa, apresentando as várias nuances das religiosidades presentes em Moçambique. A personagem estudou na missão católica do Zimbábue e, por isso, muitas vezes duvidava dos deuses e mitos que seus familiares acreditavam; para ela, a religiosidade era algo mais amplo, pois teve acesso tanto à cultura de sua família quanto aos

pressupostos cristãos. Nesse sentido, pode-se dizer que esse conhecimento duplo permitiu à personagem ter uma visão mais distanciada da religião, algumas vezes adotando uma posição cética sobre as crenças que o curandeiro Lázaro Vivo e sua mãe evocavam. Como exemplo, podemos citar a cena em que Mwadia é ordenada a levar a imagem de Nossa Senhora, encontrada por ela e pelo marido, a uma igreja em Vila Longe e o curandeiro avisa que a canoa em que fará a travessia de Antigamente a Vila Longe retornará sozinha, Mwadia duvida:

- *Você está a duvidar, comadre?*
- *Deixe, Lázaro. Não me dê importância.*
- *Há muito que queria lhe dizer isto, Mwadia Malunga: você ficou muito tempo lá no seminário, perdeu o espírito das nossas coisas, nem parece uma africana.*
- *Há muitas maneiras de ser africana.*
- *É preciso não esquecer quem somos...*
- *E quem somos, compadre Lázaro? Quem somos?*
- *Você não sabe?* (COUTO, 2006, p. 46, grifos do autor)

Nessa cena percebemos o questionamento acerca da identidade da personagem a partir de sua religiosidade. O romance traz para o leitor, por meio da história que se passa no ano de 2002, a questão da identidade em Moçambique na atualidade. A fala do curandeiro nos remete à crise da identidade cultural e à consciência nacional nos Estados africanos, apontada por Ruy Duarte de Carvalho quando cita a Conferência Mundial sobre Políticas Culturais: “afirmar a sua identidade é afirmar uma diferença” (CARVALHO, 1989, p. 20).

Neste sentido, quando o curandeiro afirma que Mwadia nem parece africana, ele pode estar apontando para a constatação de que ser africano é ter um olhar diferente com relação a determinados acontecimentos. Dessa maneira, à medida que ela se distancia das crenças africanas, está se afastando da África e do que é “ser africana”. Ela, em contrapartida, questiona essa visão do “ser africano” e discute qual é a “africanidade” buscada pelo curandeiro. É importante percebermos que Mwadia problematiza a visão unilateral do que é ser africano, ampliando o horizonte da identidade – que perpassa pela religiosidade – de modo a não deixá-lo limitado a uma série de estereótipos que vêm à tona quando se fala em África.

Mwadia pareceu ter se afastado dos preceitos católicos durante o período em que esteve no seminário, da mesma forma que se distanciou das crenças tradicionais de sua família ao optar por viver em Antigamente, um lugar afastado de tudo e de todos – Dona Constança, mãe de Mwadia, considerava a filha uma curandeira, capaz de lidar com os espíritos que vivem nas águas.

A jovem Mwadia foi para o Zimbabwe e lá conheceu os preceitos do catolicismo, os quais se juntam às tradições provenientes de sua família, resultando, então na configuração de uma personagem que carrega em si um hibridismo religioso. Assim, percebemos na essência da personagem a discussão da complexidade religiosa que se configura em território moçambicano na atualidade, isto é, a presença de heranças coloniais e das tradições, gerando novas configurações. Da mesma forma, a estátua de Nossa Senhora pode ser Kianda (angolana), Nzuzu, (moçambicana) e Nossa Senhora (portuguesa) o que nos leva a acreditar que a representação da estátua no romance ressalta a confluência de várias crenças, assim como Mwadia.

Além disso, ao servir de intérprete para as farsas que seriam representadas aos americanos Benjamin e Rosie, Mwadia explicita a multiplicidade religiosa em Moçambique. Ela se apropria dos escritos do sacerdote D. Gonçalo, representante da Igreja Católica, para retratar as visitas espirituais que seu tio Casuarino exige para incrementar a enganação aos afro-americanos, ou seja, ela faz uma mescla das crenças que conheceu durante sua vida para alcançar o objetivo comercial solicitado pelo tio.

A partir desse apontamento, podemos acrescentar a análise de uma das nuances da reinvenção de significados na atualidade propostas em *O outro pé da sereia*: reconhecemos o modo como a religiosidade africana (vista sob uma perspectiva deturpada dos personagens estrangeiros) é utilizada para servir aos moldes do capitalismo. Casuarino Malunga é o grande empresário de Vila Longe, por isso, vê nos afro-americanos uma oportunidade de obter lucro fácil, vendendo-lhes a África que procuravam por intermédio da representação das incorporações “das almas dos escravos antigos” (COUTO, 2006, p. 134) por Mwadia. O personagem representa a corrupção e o capitalismo em Vila Longe, pois afirma: “– Nós vamos contar uma história aos americanos. Vamos vender-lhes uma grande história” (COUTO, 2006, p. 133). Com isso, os personagens do romance se apropriam da “ingênua” busca dos estrangeiros pelas “histórias dos escravos” (COUTO, 2006, p. 130) e transformam em mercadoria a “tradição africana” buscada pelos estrangeiros. Percebemos nos personagens retratados em Moçambique no ano de 2002 refletem tal afirmação ao reificar a religiosidade estereotipada que os americanos buscam em África. Assim, Casuarino e Mwadia se aproveitam da ignorância dos forasteiros para obter vantagens financeiras. Nesta fase do romance vemos a subversão da ordem por meio da inversão da manipulação: agora são os africanos que veem no *Outro* uma possibilidade de lucro.

Um exemplo similar a essa representação no romance é o personagem Lázaro Vivo, reconhecido por todos em Vila Longe como um nyanga (curandeiro e adivinho). Em vários

momentos vemos que o personagem está em crise, pois sente necessidade de se adequar aos novos tempos e isso torna sua fé questionável. Ele se volta às tradições para obter benefícios financeiros, como quando adere às demandas de Casuarino que lhe pede para evitar qualquer tipo de “modernidades”, ficando o mais rústico possível, sem celular, rádio a pilha etc., para instaurar ali um “clima exótico” (COUTO, 2006, p. 271), a fim de corroborar com a farsa que todos armavam para os afro-americanos ávidos por conhecer as tradições africanas. No dia em que recebeu Benjamin Southman, o curandeiro “se caracterizou”, como solicitado por Casuarino: “O nyanga trajava a rigor, tronco nu, um bastão de madeira repousado nos braços, uma cabaça amarrada à cintura. Em redor do pescoço, um desses antigos colares de missangas – um “chimpote, assim se chamava o adorno – rematava o exótico quadro.” (COUTO, 2006, p. 270)

A caracterização do curandeiro demonstra como o personagem utiliza sua religiosidade para responder ao tempo presente. Mesmo sabendo que é respeitado pelos personagens do romance como curandeiro e adivinho, reconhece que, se quiser ganhar dinheiro, terá de se “vender” como um exótico feiticeiro. Deste modo, concordamos com a análise de Paradiso (2010, p. 7), quando denomina o personagem Lázaro Vivo de “feiticeiro pós-colonial”, ou seja, um curandeiro/adivinho nos novos tempos: “era um curandeiro pós-moderno, nada próximo aos ngangas exóticos de outrora. A pós-modernidade lhe encantava, a ponto de mudar seu visual encaixando-se na sociedade atual”. Essa “mudança de visual” a que nos fala Paradiso refere-se, principalmente, à adoção do personagem ao celular e ao rádio a pilhas, além de remeter à placa que colocou na entrada de sua casa: “Lázaro Vivo, notável das comunidades locais, curandeiro e elemento de contato para as ONGs” (COUTO, 2006, p. 21-22). Percebemos, portanto, que a figura dos curandeiros moçambicanos é problematizada no romance de Mia Couto demonstrando que, na atualidade, as “tradições africanas” estão sendo reconfiguradas.

A questão da religiosidade também está representada no romance por meio do americano Benjamin Southman, que vai a Moçambique à procura de sua “ancestralidade africana”. O historiador norte-americano viaja para Vila Longe com o intuito de reencontrar suas “raízes negras”; e os habitantes da vila, vendo nele uma oportunidade de lucro fácil, valem-se de rituais “tipicamente africanos” – fazendo com que Mwadia fosse visitada por espíritos que falariam ao americano – para otimizar seus benefícios financeiros. As visitas espirituais de Mwadia demonstram como há uma visão estereotipada do que são as religiões de origem africana. A busca de Benjamin denota a visão de uma África que o Ocidente espera enxergar, o que nos remete ao que Edward Said (2007, p. 29) aponta em seu livro

Orientalismo: a discussão do Oriente não só como um espaço geográfico, mas também como uma invenção ocidental criada como argumento de força, caracterizando o *outro* como exótico e, conseqüentemente, inferior:

Orientalismo pode ser discutido e analisado como a instituição autorizada a lidar com o Oriente – fazendo e corroborando afirmações a seu respeito, descrevendo-o, ensinando-o, colonizando-o, governando-o: em suma, o Orientalismo como um estilo Ocidental para dominar, reestruturar e ter autoridade sobre o Oriente.

Francisco Noa (2002, p. 47) ressalta que, segundo Said, o orientalismo é “uma vontade e uma intenção de entender, controlar, manipular e incorporar aquilo que é um mundo manifestadamente diferente”. O autor destaca que é necessário atentarmos para as significações que o Ocidente atribuiu ao continente africano, desde o discurso colonial, de modo a evitar que se perpetuem preconceitos. Como vimos nesta parte de nossa análise, os afro-americanos construíram uma ideia de uma África exótica e atrasada e foram a Vila Longe buscando encontrá-la, assim como os sacerdotes do navio, que partiu de Goa a Moçambique, reconheciam o Império do Monomotapa como um império das trevas, carente da “civilização”.

As cenas referidas denotam a nós a representação da heterogeneidade religiosa presente em Moçambique na atualidade, a qual mescla a imposição católica herdada por séculos de colonização às tradições, e como todo o arcabouço histórico do país formou o pluralismo religioso no Moçambique de hoje. O autor, ao optar por esse recorte, expõe clichês que estão vinculados à ideia de que se tem de África para problematizá-los, como vimos, discutindo a religiosidade e a consagração da ordem capitalista no país. Esta situação antecipa o que será o foco desta análise, que é a ambigüidade da estátua.

2.1.2 A *excelentíssima* estátua

Por meio dos dois blocos narrativos propostos em *O outro pé da sereia*, percebemos a discussão sobre a religiosidade em território moçambicano e que parte disso se deve às heranças do sistema colonial. Essa análise nos auxilia a discutir como as múltiplas significações da estátua (Nossa Senhora, Kianda, Nzuzu ou Mama Wati) simbolizam, além do encontro de crenças, alguns assuntos relativos à questão colonial e aos reflexos desta na atualidade.

A presença da estátua Kianda é essencial nos dois recortes temporais propostos na narrativa: no período que vai de 1560 a 1561, ela é o símbolo maior da peregrinação dos

sacerdotes rumo à evangelização do Império do Monomotapa. Em 2002, a mesma estátua, séculos depois, é encontrada pela personagem Mwadia e seu marido Zero. A imagem é responsável por fazer o diálogo entre passado e presente na narrativa.

Mia Couto define a imagem, que faz parte do título do romance e impulsiona o enredo da obra, de diferentes formas: *Kianda, a deusa das águas; Nzuzu, divindade do rio; Mama Wati, the mother of water; Nossa Senhora, obra excelentíssima de Deus, Rainha do Céu e da Terra; e Sereia*.

Kianda é um mito de origem angolana, considerada a deusa das águas luandenses. Como nos aponta Carvalho (1989), a tradução do vocábulo *kianda* para o português como ‘sereia’ (já que ambos os termos remetem a seres míticos habitantes das águas) gerou a caracterização distorcida da deusa das águas como a figura europeia: metade peixe, metade mulher. Carvalho (1989, p. 284) nos alerta, no entanto, que a *Kianda* em nada se assemelha a tal caracterização, ela é como uma pessoa normal:

As *yanda*²⁰ são como nós, cativam-se por nós, estão entre nós, e, finalmente, velam por nós e pelas águas.

Há quem as tenha visto. Há mesmo quem tenha visto as cidades inteiras onde habitam. Uma infeliz – do ponto de vista cultural – e generalizada tradução portuguesa do vocábulo *kyanda* como “sereia” (referem-se ambos os termos a seres “fantásticos”, habitantes das águas) é talvez responsável pelo fato de alguns testemunhos as descreverem com cabelos longos e lisos, gente da cintura para cima, peixe do ventre para baixo. Mas não: as “sereias” são como as pessoas, andam calçadas mesmo, podem até usar “quedes”. O que se vê normalmente, porém, não são mais que sinais delas, luzes, lençóis de luz debaixo das águas, fitas, fitas de muitas cores.

O culto a *Kianda* no imaginário angolano tem duas funções principais: uma “implicada no processo terapêutico-religioso” (CARVALHO, 1989, p. 283), com o intuito de curar pessoas com doenças espirituais, e outra mais específica, remetendo a “razões de ordem estritamente pragmática, ou mesmo econômica, por exemplo, (...). Pratica-se o culto quando há falta de peixe” (CARVALHO, 1989, p. 287). Nos dois casos, é comum que os “filhos de *kianda*” entreguem oferendas às águas do mar para agradecer ou solicitar auxílio da deusa.

Nzuzu, também identificada como sereia, é conhecida como a divindade dos rios em Moçambique e, segundo Silvio Paradiso (2010), pertence ao imaginário dos Xonas, povos que habitavam a região do Zimbábue e Zâmbia, no vale do rio Zambeze. Dentre outras características, a sereia moçambicana é famosa por exercer um poder sobre os homens: ela escolhe quem serão seus filhos, os leva para as águas e os devolve com aptidões

²⁰ Os termos “*yanda*” e “*ianda*” são formas de plural para “*Kyanda*” (ou *Kianda*).

sobrenaturais, ligadas à figura de curandeiros e adivinhos. Segundo o narrador de *O outro pé da sereia* (COUTO, 2006, p. 242), essa figura refere-se ao “espírito nzuzu, a deusa que mora em águas limpas. Ela vive com a nyoka, a serpente. Quando a água fica suja, a serpente sai a espalhar maldades e feitiços”.

Mama Wati (ou Mami Wata), segundo Henry John Drewal (2010), é a deusa dos rios e dos mares e percorre o imaginário de diversos povos africanos. Assim como Kianda e Nzuzu, ela é reconhecida, principalmente, por meio da figura híbrida de uma sereia, metade peixe, metade mulher. Drewal acrescenta que é comum encontrarem-se representações de Mama Wati acompanhada de uma serpente, mas que, ainda assim, a imagem é capaz de se fazer similar à figura de uma bela mulher e, por seu caráter sedutor, pode ser muito perigosa, pois atrai homens para as águas. Diz-se ainda que Mama Wati tem o poder da cura, da prosperidade e da fertilidade.

Finalmente, Nossa Senhora é representada pela Igreja Católica como a mãe de Deus. Reconhecida na imagem de Maria, essa figura é citada no Novo Testamento em diversos trechos, dentre eles citamos Lucas 1,42 que aponta: “Bendita és tu entre as mulheres e bendito é o fruto do teu ventre”²¹. Ao ser caracterizada como a mãe de Deus, carrega em si o princípio da maternidade, considerada a “grande mãe” e, com isso, está relacionada à fertilidade. A Virgem Maria é a figura feminina mais notável para o catolicismo.

A partir dessas identidades, podemos dimensionar a quantidade de significações que a estátua do romance traz consigo e a proximidade entre elas. Apesar dos vários nomes, o que nos fica claro é que a imagem representada no romance de Mia Couto tem caráter mítico-religioso e, a partir do momento em que os personagens africanos do romance identificam a imagem de Nossa Senhora como Kianda, Nzuzu ou Mama Wati, podemos reconhecer que a estátua transita entre dois mundos: o europeu e o africano. Ela está, portanto, configurada a partir de um hibridismo cultural.

Além das diversas nomeações e significados, a aparência da estátua denota alguns traços interessantes no romance. Ela nos é apresentada em 1560 como uma imagem feita de madeira, com pele branquíssima e feição serena. Esta imagem inicial é destruída pelo escravo Nimi Nsundi, que decepa um pé da estátua com o intuito de deixá-la mais próxima de sua feição original, a da sereia Kianda. Já em 2002, a imagem é estranha aos personagens que a encontram, pois eles veem uma estátua de Nossa Senhora sem um pé, já desgastada pelo

²¹ BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada Almeida, Corrigida, Fiel (ACF)**. Trad. João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica Trinitariana do Brasil (SBTB), 2007.

tempo que, no decorrer da história, será identificada como Nzuzu, a deusa das águas e, ao final de sua trajetória, como a Santa Mulata, cuja pele está bronzeada pelo sol africano.

Verificaremos os tópicos supracitados organizando nossa análise por meio da divisão dos dois períodos propostos pelo romance.

2.1.3 Cobrindo receios de uns e outros (de Goa a Moçambique – 1560/1561)

É pensando na dualidade entre *colonizador* e *colonizado* que podemos iniciar nossa leitura e analisar as primeiras aparições da estátua no romance.

A estátua de Nossa Senhora, benzida pelo papa, é o símbolo maior desta peregrinação. Silveira jurou que a imagem sagrada só repousaria em terras da Mãe do ouro, na corte do Monomotapa.

Mas a Santa quase ficava em Goa, aprisionada nas lamacentas margens do rio Mandovi. (COUTO, 2006, p. 51)

A cena anterior descreve o início da missão evangelizadora da Nau Nossa Senhora da Ajuda, em 1560, que só terminaria um ano após a embarcação partir de Goa a Moçambique. Nesse momento, a estátua que está sendo carregada pelo jovem sacerdote Manuel Antunes escorrega de seus braços e tomba no lodo. Imediatamente, a santa imagem inicia uma submersão no pântano e o escravo Nimi Nsundi, ao assistir à cena, se joga nas águas turvas do rio para resgatá-la. O personagem abraça a imagem e a banha com a água do rio, afirmando que não é ele quem limpa a Santa, mas sim ela é quem lava todo o rio.

Esse é o primeiro contato do leitor com a, até então, estátua de Nossa Senhora. A atitude do escravo causa emoção e curiosidade por parte dos sacerdotes Manuel Antunes e D. Gonçalo da Silveira, o que os impressiona é que, após o ocorrido, o escravo passa a prestar devoções diárias à Santa. Porém, essa sensação é quebrada quando o escravo justifica que quem ele resgatou das águas lodosas e a quem direciona suas rezas é Kianda, a deusa das águas. Um dia, no intuito de retornar a deusa à sua morada original, Nimi é pego tentando atirar a estátua ao mar, ato impedido pelo padre Manuel Antunes. Depois desse “ato demoníaco” (COUTO, 2006, p. 55), o escravo passa a ter acesso negado à santa imagem. A partir daqui já podemos perceber a representação da dupla identidade da estátua: ela é reconhecida e louvada tanto por portugueses quanto pelos cativos africanos e cada um dos povos tem para si uma designação específica para a estátua, Nossa Senhora e Kianda, mas convergem na visão de que aquele é um objeto digno de admiração e devoção.

O escravo Nimi Nsundi conquistara a inimizade dos outros escravos a bordo, pois estes o consideravam traidor devido à sua proximidade aos brancos e à tamanha devoção à Santa. Esse caráter dúbio que os outros escravos veem no personagem é denominado pela escrava Dia Kumari de “promiscuidade religiosa”:

– É isso que não posso aceitar em si: você se ajoelha como um cachorro perante os deuses dos brancos.

(...) Não era a primeira vez que a aia o atacava por causa da devoção que ele demonstrava pelas imagens dos portugueses. Para Dia essa promiscuidade religiosa era intolerável. (COUTO, 2006, p. 111, grifos do autor)

No intuito de se justificar, Nimi escreve uma carta a Dia, explicando que os seus deuses não pedem uma religião e que sua devoção é a Kianda, a deusa que ele visitaria ao ser batizado por D. Gonçalo nas águas do mar. Tal afirmação nos remete ao sincretismo, citado anteriormente, representado por meio da imagem da estátua a partir do personagem Nimi. O escravo se apropria da imagem dos portugueses para depositar sua devoção por Kianda. Este fenômeno demonstra-nos que, mesmo com a perversidade imposta pelo colonizador, apoiada pelo catolicismo, os africanos colonizados encontraram uma forma de preservar suas crenças e tradições. Ao final da carta, Nimi assume que aquela não é sua letra, mas sim a grafia de uma mulher: ele se reconhece como a própria Santa, ou seja, foi escolhido por Kianda.

Em determinada noite, o escravo Nimi Nsundi rouba a estátua do quarto do sacerdote Manuel Antunes e, com o intuito de que ela se aproximasse de sua imagem original, corta-lhe um pé, que desaparece. Em uma carta, manifesta o desejo de que alguém tenha a coragem de lhe cortar o outro pé:

... o que fiz foi apenas libertar a deusa, afeiçoar o corpo dela à sua forma original. O meu pecado, aquele que me fará morrer, foi retirar o pé que desfigurava a Kianda. Só tive tempo de corrigir uma dessas anormais extremidades. Só peço que alguém mais, com a mesma coragem que me animou, decida decapitar o outro pé da sereia. (COUTO, 2006, p. 208)

Ao saber da situação, os sacerdotes tentam em vão tirar explicações do escravo para tal fato, mas, percebendo a inutilidade da ação, D. Gonçalo desce ao porão para rezar com os escravos, na intenção de clarear suas almas, e sentencia o escravo ao enforcamento. Todavia, depois disso, Nimi Nsundi, após passar uma noite tocando uma mbira que parecia o possuir, se atira ao mar.

Esse episódio conclui a trajetória de Nimi Nsundi no romance e nos faz refletir sobre o papel do caminho do personagem na obra: ele, escravo que foi retirado do Congo e viajou por

Goa e Moçambique, nos demonstra a brutalidade característica da empreitada colonial e a forma que os escravos encontraram para preservar suas crenças e resistir à colonização – como vimos, ao decepar o pé da seria o escravo revelou-nos a “violência de resposta” frente à violência da imposição colonial, representada pela evangelização dos negros. Nimi é um dos responsáveis por nos mostrar que a estátua não representa a unilateralidade europeia de Nossa Senhora, afinal ela também é Kianda. Lembre-se, ele demonstra, ainda, a representação do sincretismo religioso que de deu em África após o contato com os europeus. Entendendo que a caracterização de um personagem nos romances deriva da confluência de traços sociais e do poder inventivo do escritor – já que os personagens “*não correspondem a pessoas vivas mas nascem delas*” (CANDIDO, 2005, p. 67, grifos do autor) –, podemos dizer que Nimi Nsundi representa os vários grupos étnicos que foram extraídos de suas terras durante o período colonial e a forma como eles responderam às atrocidades de tal sistema.

Continuando nossa leitura, ao aportar na ilha de Moçambique, a tripulação da Nau Nossa Senhora da Ajuda sabe que haverá naquela expedição novos desafios, pois ainda é necessário alcançar o interior daquele local e, mais especificamente, o Império do Monomotapa. Ao chegarem à aldeia onde nascera Xilundo – escravo que ficou responsável por cuidar da Santa após a morte de Nimi –, o jovem padre Manuel Antunes é encarregado de pedir licença ao imperador Muene Nogomo para uma visita. Esta lhe é concedida e o sacerdote D. Gonçalo já considera que o êxito de sua expedição está próximo.

Entretanto, no momento em que se iniciam os diálogos entre o sacerdote e o imperador há um desentendimento com relação à estátua de Nossa Senhora. Antonio Caiado, responsável por recepcionar o grupo, recebeu do imperador Muene a ordem de oferecer algumas riquezas como ouro, cabeças de gado e as mais belas mulheres a D. Gonçalo. O padre, prontamente, diz que tem devoção a uma única Senhora. A resposta chega distorcida ao imperador, ele compreende que o padre tinha uma linda esposa, merecedora de todos os agrados. Curioso, Muene pede para conhecê-la. Com essa informação, o sacerdote tem a certeza de que o imperador se abrira à fé cristã. O equívoco só se resolve quando a imagem chega ao imperador. Neste momento, notamos que para o imperador e seus cortesãos a estátua não tem significado algum:

Depois, o padre colocou-se de joelhos para descobrir o painel. Nogomo também se ajoelhou e todos os presentes, de imediato, se prostraram. Quando a alva escultura se expôs na penumbra do quarto, o Imperador imitou as vénias respeitadas do português. Os cortesãos repetiam aquela inexplicável movimentação. (COUTO, 2006, p. 262)

Após esse inusitado encontro, a estátua fala ao Nogomo, o que causa certo desconforto a D. Gonçalo, pois sua Virgem nunca lhe falou:

- Falou comigo, ela falou comigo, titubeava o monarca.
- Mas disse o quê? Inquiriu Silveira.
- Não sei, ela falou nessa sua língua vossa. Ela fala consigo também, padre Silveira? D. Gonçalo não respondeu logo. O raciocínio desfilava, felinamente em seus olhos claros...
- Sim, ela fala, por vezes. (COUTO, 2006, p. 263)

Aqui percebemos como é ampla a relação da estátua com as personagens. Para Nimi Nsundi ela é Kianda, para os sacerdotes portugueses, é Nossa Senhora, e para os que vivem no Império do Monomotapa é uma imagem enigmática. Os três grupos a veem de maneira distinta e ela exerce certo poder sobre todos.

O imperador afirma que a estátua quis lhe dizer algo, porém, essa mensagem veio em uma língua que não reconhece, em contrapartida, aquele que é detentor da “língua da santa”, nunca recebeu quaisquer mensagens. Aproveitando a frágil situação do imperador, o padre lhe diz que precisa se converter ao cristianismo para ser capaz de decodificar a mensagem da Santa e, então, batiza o imperador de Monomotapa com o nome de D. Sebastião, e sua mãe como D. Maria.

Em 16 de Março de 1561, o jesuíta, satisfeito com sua vitória evangelizadora, é estrangulado enquanto dormia. No momento de sua morte está abraçado à Santa, que sangrava. Seu corpo foi enterrado por Xilundo à margem do rio Muzenguezi junto a Nossa Senhora e um baú de madeira com seus manuscritos, um diário de viagem, parcialmente queimado por Manuel Antunes, e uma bíblia. Muitos rumores surgem acerca de quem foi o assassino do jesuíta, afinal, ele cultivou muitos inimigos em território Moçambicano. O imperador de Monomotapa, Muene Nogomo, manda matar todos os possíveis envolvidos na morte de D. Gonçalo, dentre eles os dois soldados portugueses Baltazar e Jerónimo, responsáveis por cuidar do quarto de D. Gonçalo, e ainda ordenou a morte de sua própria mãe, sendo ela cúmplice do assassinato do sacerdote. Ele diz que o espírito do missionário está amaldiçoando seu império, rondando o palácio.

O pai do escravo Xilundo, Baba Inhamoyo, alerta que se um dia o corpo do missionário sair das águas onde ele foi deixado, aquela terra será castigada, pois D. Gonçalo era filho de Nzuzu, a deusa das águas.

- Acontecera a D. Gonçalo da Silveira o que sucede aos lagartos penembes, às cobras e aos crocodilos: voltara ao rio, à casa da eternidade. E não o fazia sozinho. Com ele viajava a mulher de olhar parado, essa que fazia ajoelhar os cristãos.
- *Está a falar da Santa?*

– *Para mim ela tem outro nome. (...)*
 – *Não vê que esse Silveira é filho de Nzuzu, a deusa das águas?*
 (COUTO, 2006, p. 312-313)

A cena anterior – além de nos apresentar uma terceira denominação para a estátua – nos mostra a transmutação, ainda que involuntária, do sacerdote que deixa de ser D. Gonçalo para se tornar Nzuzu. Como vimos, a divindade das águas escolhe seus filhos, oportunamente, ela fez daquele sacerdote que pretendia “salvar” sua terra um de seus filhos, consagrando, assim, a inversão dos papéis postos na ordem colonial. Podemos dizer que foi a deusa quem salvou o padre, libertando-o de sua fixação em catequizar o Império do Monomotapa.

Nessa etapa do romance percebemos que a estátua tem a função de acalmar os receios que permeiam tanto os portugueses a bordo quanto os escravos. Ela atende aos portugueses como uma forma de santificar a empreitada colonial e ainda serve para acolher às preces dos que estão nos porões da nau. Como dito pelo narrador de *O outro pé da sereia*, “o navio [Nossa Senhora da Ajuda] é uma ilha habitada por homens e seus fantasmas” (COUTO, 2006, p. 54) e todos que ali estão sentem alento com a imagem mística da estátua. Podemos dizer que essa potencialidade da estátua – no sentido de servir de objeto de culto aos portugueses e aos africanos; e suas diferentes caracterizações dadas pelos personagens do romance – é uma forma de simbolizar, tanto no navio Nossa Senhora da Ajuda quanto no Império do Monomotapa, a diversidade étnico-cultural-religiosa presente no território moçambicano no século XVI no sentido da confluência de crenças que, por necessidade ou “destino”, se misturam a partir do contato colonial.

2.1.4 A santa mulata (Moçambique – 2002)

A segunda parte do romance *O outro pé da sereia* é impulsionada pelos episódios que se passaram durante o período de 1560 a 1561.

Nossa Senhora, Kianda, Nzuzu e Mama Wati são os nomes que os personagens do romance utilizaram para designar a estátua. Todos culminam em um mesmo significado, ligado a uma entidade vinda das águas. Entretanto, cada designação vem de um local diferente. Neste espaço narrativo representado por Moçambique em 2002, percebemos a problematização das caracterizações da estátua ampliada, pois o romance dialoga com questões acerca das heranças do período colonial em Moçambique na atualidade, passados quinhentos anos da chegada dos portugueses em território africano.

Nas margens do rio Mussenguezi, o solitário casal Mwadia e Zero encontra a “Virgem coxa”, junto do baú e do esqueleto de D. Gonçalo. O casal, até então anulado na distância geográfica do local em que optaram por viver (“Antigamente”) sofre modificações após a aparição da estátua. Podemos dizer que a sereia Nzuzu os escolheu – como vimos, a deusa das águas tem esse poder sobre seus filhos – e, a partir daquele momento, suas vidas se transformaram.

É Mwadia, enquanto o marido enterra a curiosa estrela, quem vê pela primeira vez a imagem de Nossa Senhora:

Entre os verdes sombrios, figurava a estátua de uma mulher branca. Era uma Nossa Senhora, mãos postas em centenária prece. As cores sobre a madeira tinham-se lavado, a madeira surgia, aqui e ali, espontânea e nua. O mais estranho, porém, é que a Santa tinha apenas um pé. O outro havia sido decepado. (COUTO, 2006, p. 38)

Após o encontro, Mwadia percebe que a imagem da santa transmite algum tipo de sensação em quem a toca, pois Zero sentiu tonturas ao abraçá-la e teve dificuldade em se desvencilhar da Virgem. Desde que o casal encontrou a estátua, Zero passa a ter sangramentos em seu pescoço, o que segundo o curandeiro e adivinho Lázaro Vivo se deve a uma maldição do padre português Silveira, dono da Santa e do baú encontrados. Zero decide que a estátua deve ser levada para a Vila Longe, onde Mwadia nasceu. Sua decisão é apoiada pelo curandeiro, que diz ao homem que aquela deve ser levada a um lugar sagrado, pois sua vida estava correndo perigo, já que o missionário Silveira havia sido assassinado e sua alma estaria à procura de vidas. Essa era a justificativa para os sangramentos do pastor, Mwadia com seu ceticismo religioso, já citado anteriormente, julga que o sangramento era apenas fruto de um arranhão em uma acácia espinhosa, porém, acata ao pedido do marido e de Lázaro.

Assim como Zero, outros personagens do romance quando têm contato com a escultura sentem algo que lhes causa algum impacto. O alfaiate Jesustino Rodrigues, por exemplo, ao tocar na imagem sente um “vácuo que se declarara na sua cabeça e que lhe embaciava o olhar” (COUTO, 2006, p. 90). Todos têm sensações semelhantes de tonturas e desestruturação ao tocarem a santa, exceto em Mwadia, que em um dado momento reconhece que a tontura é sentida apenas pelos homens. Essas situações denotam o fato de que a estátua não é impávida àqueles que a tocam, ou seja, ela tem um caráter transcendental e não apenas contemplativo, a estátua exerce um poder sobre alguns personagens. Esse fenômeno novamente aproxima a estátua de Nossa Senhora à Kianda, pois, Câmara Cascudo (2001) aponta que uma das características das ianda, é provocar “tonturas, calafrios e vertigens” (CASCUDO, 2011 apud COSTA, 2010, p. 136).

Conhecemos a outra denominação para a deusa das águas pela voz de Rosie Southman, durante o percurso do aeroporto à Vila Longe, ao ver as águas escuras que margeavam o caminho, a personagem identifica a entidade que vive nas águas como *Mama Wati*:

No percurso, Rosie espreitou as águas escuras, lentas e cansadas. Esconder-se-iam por ali traiçoeiros crocodilos (...) insondáveis monstros?

– *Há espíritos, sim*, respondeu Casuarino quando a brasileira o abordou. *Há uma deusa que mora nas águas.*

– *Eu sei*, interrompeu excitadamente a brasileira. *Eu li sobre essa crença. Na África Ocidental, chamam essa deusa de Mama Wati.*

(COUTO, 2006, p. 140, grifos do autor)

A mesma referência à *Mama Wati* é feita posteriormente por Benjamin, ao relacioná-la especificamente à estátua de Nossa Senhora. Neste momento, o personagem revela-nos que aquela estátua, mesmo sendo fruto da missão evangelizadora dos portugueses, é quem lhe remete à “verdadeira África”:

– *Só sei que venho aqui, me ajoelho perante a Virgem e reencontro sossego.*

– *É natural o senhor é religioso.*

– *Não é só isso. O mais surpreendente, Mwadia, é que é nesses momentos de reza que mais encontro essa África que sempre sonhei.*

– *... Sabe quem é esta?*

– *Parece Nossa Senhora.*

– *Essa é Mama Wati, the Mother of Water. É assim que lhe chamam os negros da costa atlântica.* (COUTO, 2006, p. 192-193)

Nesse diálogo, Benjamin explica a origem da “sereia dos africanos”, que fora fantasiada pelos escravos a partir da imagem de Nossa Senhora para que pudessem suportar “as sevícias da servidão” (COUTO, 2006, p. 193).

No decorrer do romance, conhecemos a outra denominação da estátua: “Por mais cristãos que fossem, os de Vila Longe olhavam a estátua e viam o espírito de Nzuzu, a deusa que mora em águas limpas. Ela vive com a nyoka, a serpente. Quando a água fica suja, a serpente sai a espalhar maldades e feitiços.” (COUTO, 2006, p. 242)

Aqui, além de reconhecermos mais um nome para a estátua, já antecipado no romance pelo pai do escravo Xilundo, podemos retroceder e identificar novamente a questão da diversidade religiosa discutida na obra. Como dito, o romance dialoga com as contradições coloniais e dentre elas, citamos a religiosa, pois o narrador ressalta que “por mais cristãos que fossem” os habitantes de Vila Longe, eles não deixavam de reconhecer na imagem da estátua a deusa das águas que eles bem conhecem.

Até aqui sistematizamos, pelo menos, quatro nomeações para a mesma imagem e percebemos que todas convergem na estátua. Retomando a análise de Ruy Duarte de Carvalho (1989) sobre as yanda, sabemos que elas têm origem em Angola, mais precisamente na cidade de Luanda, no entanto, Mia Couto, ao retratá-la em seu romance, traz a figura de Kianda para Moçambique com o nome de Nzuzu e Mama Wati.

A partir dessa variedade de caracterizações, percebemos que a estátua que analisamos aqui carrega em si a intersecção cultural e religiosa em território africano. Sob este aspecto, compreendemos que o romance demonstra que a proximidade entre Angola e Moçambique – e outros países da Diáspora Africana – não se limita ao fato de terem passado pelos processos de colonização, pois eles dialogam também no âmbito dos mitos, que cumpriram suas travessias.

2.1.5 Mwadia e Kianda

Mwadia é uma personagem que, segundo o narrador de *O outro pé da sereia*, tem sua vida pautada por “contrassensos” (COUTO, 2006, p. 69): “Ela era do mato e nascera em casa de cimento; era preta e tinha um padrasto indiano; era bela e casara com um marido tonto; era mulher e secava sem descendência”. Assim, a personagem carrega e conjuga em si elementos contraditórios. Como vimos, Mwadia é a interlocutora entre aqueles que chegaram a Moçambique em 1560 e os habitantes e visitantes de Vila Longe, em 2002. Ela traz as informações contidas no baú de escritos do padre Silveira e a partir deles e da estátua de Nossa Senhora, revive os tempos longínquos que deixaram marcas no Moçambique atual. Mwadia, cujo nome significa “canoa” em *si-nhungwé* (língua falada no Noroeste de Tete em Moçambique), tem a função de transportar pelos séculos a história das aventuras, personagens e situações da Nau Nossa Senhora da Ajuda. A mesma função é dada à estátua de Nossa Senhora, pois serve de instrumento para efetivar a união das épocas e revelar as contradições e heranças coloniais.

Vila Longe era banhada pelo rio Zambeze e povoada de pessoas que tinham o esquecimento como sua maior arma de força. É para este espaço que Mwadia leva a imagem de Nossa Senhora, até então, caracterizada por sua pele branca: “O sol queimava e Mwadia abriu o velho guarda-sol sobre o jumento. Não era o bicho que ela protegia. A sombra pousava, sim, sobre a sagrada imagem: – Não quero que adoça, Santinha, com essa pele tão

branca” (COUTO, 2006, p. 66). No caminho para sua terra natal, Mwadia protegia a imagem imaculada a fim de privar a alva pele de Nossa Senhora do sol escaldante. À frente, veremos que esta caracterização se transforma durante a estadia da Santa em Vila Longe. Ainda nessa cena, Mwadia percebe um detalhe interessante na estátua:

Mwadia reparou que um lenço branco estava amarrado ao único pé da Santa. Era um desses panos que se enrolam nos troncos das árvores sagradas e que lembram os espíritos dos antepassados. Ainda lhe ocorreu desamarrar o lenço, devolvendo a pureza cristã ao ícone. Mas uma dor lhe prendeu o braço e paralisou a sua intenção. (COUTO, 2006, p. 66)

O lenço branco ao pé da estátua simboliza a união das crenças que esta imagem, trazida para a atualidade, carrega em si. Apesar de ser um dos maiores símbolos do catolicismo, a estátua tem um objeto que representa a ancestralidade africana. A estátua se impõe a Mwadia quando esta tenta lhe tirar o lenço, talvez isso seja um indício de que ela nunca fora apenas o ícone cristão que a personagem tenta preservar.

A proximidade de Mwadia com a estátua da Santa vai sendo esclarecida ao leitor no decorrer do romance. Porém, no momento do primeiro contato da personagem com a imagem, o leitor já é instigado a perceber que há na mulher algo que lhe chama para as águas. Ao chegar ao rio Mussenguezi para enterrar a estrela de Zero, Mwadia se despe e mergulha, instintivamente. Tempos depois, quando ela reencontra sua mãe e suas histórias do passado, o narrador nos conta que desde seu nascimento Mwadia tem proximidade com o rio e é considerada filha das águas, portanto, a personagem era uma curandeira capaz de lidar com os espíritos que ali moram.

No dia em que Mwadia nasceu, o rio começou a inchar. (...) O Zambeze fechara seu ventre em Cahora Bassa, albufeira começou a tomar forma, as águas atropelando paisagens (...) as águas enlouquecidas, começavam a cobrir Vila Longe. A recém-nascida Mwadia estava na igreja, no fundo do vale. Transtornada, Constança acorria para saber da sua menina. (...) Quando chegava à igreja, o nível do rio quase atingira o telhado. Contrariando a corrente, a mãe avançava pelos aposentos onde flutuavam imagens (...) Gritava por Mwadia, gritava até perder a voz. Depois, saía em prantos, na certeza de que perdera a filha. (...) Semanas tinham decorrido quando ela foi surpreendida pela inesperada visão: Mwadia emergia, aflorando viva à superfície das águas. Quando a tomou nos braços, Constança não nutria dúvida: a menina tinha sido tomada por uma divindade das águas. Mwadia passara a ter duas mães, uma da terra, outra das águas. (...) Cabia-lhe retirar a devida lição: a filha recebera o sinal da sua verdadeira vocação. Ela estava sendo convocada para lidar com os espíritos que moram no rio. (COUTO, 2006, p. 85)

Esses seres, conforme vimos com Carvalho (1989), se afeiçoam à aparência humana. A mãe de Mwadia, Dona Constança, ao dizer que sua filha é filha das águas, nos faz perceber que talvez ela seja a personificação da própria Kianda.

Situação semelhante aconteceu no dia do batizado de Mwadia, feito pelo curandeiro Lázaro no rio Mussenguezi:

No momento em que submergiu, a pequena Mwadia começou a entrar em delírio, possuída por um espírito todo-poderoso. De repente, sucedeu o inesperado: as ondas levantaram-se e o rio tornou-se caudaloso a ponto de ele próprio, o cerimoniante Lázaro, fugir e deixar a menina abandonada. Quando voltou, já não a encontrou. Dias depois, Mwadia foi encontrada na margem, envolta de folhagens que a corrente arrastava. (COUTO, 2006, p. 273)

Após seu nascimento e batismo, Mwadia passou então a ser conhecida por todos em Vila Longe como curandeira. Os moradores acorriam a ela quando suas famílias eram visitadas por maus espíritos ou quando as águas estavam em tormenta. A partir disso, já podemos assemelhar Mwadia a Kianda (Nzuzu, ou Mama Wati) ao lembrarmos que a deusa das águas, protege os que estão no mar ou nos rios e é considerada também a deusa da cura.

Outro exemplo da proximidade entre Mwadia e Kianda se dá na cena em que a primeira chega à igreja de Vila Longe, esperando que aquele fosse o local adequado para depositar a imagem da Santa:

Qualquer coisa desmoronou na alma de Mwadia quando entrou no recinto da igreja. O edifício estava em ruínas. Não havia telhado, janelas, portas. Restavam paredes sujas. Todos necessitamos certezas que não se esbatem, lugares incólumes à voragem do tempo. Mwadia perdia agora um desses pilares sagrados. Quando tivera o templo, ela não rezara. Agora que queria rezar, lhe faltava o templo. Não, não seria na igreja de Vila Longe que a imagem de Nossa Senhora podia ganhar um nicho seguro. (COUTO, 2006, p. 96)

Nessa cena percebemos mais uma vez a proximidade entre a estátua e Mwadia, pois, assim como a personagem não encontrou naquela igreja um lugar para rezar, ela reconheceu que aquele não era um local seguro para alocar a imagem. A personagem pareceu ter se distanciado dos preceitos católicos depois de sair do seminário, assim como a imagem de Nossa Senhora se afastou dos jesuítas séculos atrás. Some-se a isso a natureza contraditória da personagem, formada por contrassensos, que nos remete à igual caracterização da estátua, que carrega em si a confluência de polos opostos, por ser Nossa Senhora e Kianda.

Chegando ao fim do romance, Mwadia tem um sonho no qual uma voz que não consegue identificar a avisa que se não despertar será para sempre prisioneira do rio, como ele [interlocutor do sonho] há séculos é. Mwadia desperta, negando, assim, a ordem de Nzuzu para que se consagrasse como a deusa das águas – bem como se deu o destino de D. Gonçalo. Neste momento, ela decide que é hora de voltar a Antigamente.

Na viagem de regresso, Mwadia deixou a estátua à margem do rio, reconhecendo que lá era seu lugar, tornando-se uma santa de África, a sereia das águas:

Mwadia sentia que retornava aos labirintos de sua alma enquanto a canoa a conduzia pelos meandros do Mussenguezi. Na ida, ela se preocupava em sombrear a Virgem. No regresso, ela já ganhara a certeza: ali estava a Santa mulata, dispensando o sombreiro, afeiçoada ao sol de África.

Chegada a um largo embondeiro, ela dirigiu o concho para a margem e foi subindo a ravina, carregando com ela a Santa. Junto ao tronco ela depositou a Virgem, se ajoelhou e disse:

–*Você já foi Santa. Agora é sereia. Agora é nzuzu.*

Depois, Mwadia amarrou no braço da estátua o lenço que recebera de avó escravagista. Junto ao único pé da Santa ela deixou a caixa do rapé da avó escrava. (COUTO, 2006, p. 329)

A personagem reconhece que embaixo do imbondeiro, grande árvore africana, a estátua poderá repousar, confirmando, assim, a residência preferencial de Kianda, como nos diz Carvalho (1989, p. 285): “Cada kyanda tem a sua área, que encosta à de uma outra. A zona de cada uma começa da água para a terra. E circulam por baixo, até as lagoas. Têm depois as suas árvores, que são delas. O imbondeiro sobretudo”.

Mwadia encontra em África a morada da sereia que tanto viajou e nós percebemos a resolução dada no romance para a estátua. Esta, ao terminar com lembranças tanto da avó *escravagista* e da *escrava*, que, como sua mãe diz, são duas lembranças, “uma de cada rio” (COUTO, 2006, p. 325) reforça a união dos antagonismos estigmatizados pela colonização e representa a porosidade desses papéis, problematizando, assim, as contradições do colonialismo.

Atentemo-nos, ainda, para a denominação que o narrador escolhe para a estátua. Ao final de sua travessia histórica ela é a “Santa mulata... afeiçoada ao sol de África”. Noa (2002, p. 307-309), afirma que por ser “produto do cruzamento entre branco e negra, e tendo em conta a natureza dessas relações, (...) a imagem do mulato traduz uma das ambivalências mais singulares geradas pela situação colonial. (...) os mulatos representam uma ambiguidade racial e cultural”.

Na esteira da análise do autor supracitado, entendemos que a estátua de Nossa Senhora, ao ser identificada como mulata, representa no romance a confluência das culturas postas em embate a partir da configuração da ordem colonial. Sua representação no romance de Mia Couto é capaz de servir aos leitores como forma de discutir as contradições impostas pelo colonialismo – onde o distanciamento dos dois polos, colonizador e colonizado, se dá por meio da diferenciação étnica e estende-se à cultural, religiosa e tantas outras que se perpetuaram a partir desse “encontro”.

A travessia de Mwadia se conclui e, com isso, finaliza-se também o trajeto da estátua. A finalização dada à imagem nos remete aos temas que foram levantados no decorrer desta leitura e nos fazem perceber que mesmo após a movimentação histórica e geográfica realizada

pela mítica estátua, ela encontra por fim repouso ao pé de uma grande árvore moçambicana, simbolizando a volta à sua morada original, o solo africano e, podemos dizer, representando o retorno às origens, à tradição e à terra enfim. Mwadia ao dizer “Você já foi Santa. Agora é sereia. Agora é nzuzu” (COUTO, 2006, p. 329) representa todo o percurso que a estátua teve de fazer, desde o início do período colonial em Moçambique até a atualidade para se constituir, no presente, como resultado das confluências culturais.

Deduzimos, feitas as análises, que o tema que norteia o romance é a contradição colonial nos seus diversos patamares e problematizada no passado e no presente. Notamos que a estátua potencializa a discussão do tema, representando, para nós, os territórios coloniais. Esta afirmação é possível ao lembrarmos seu caráter híbrido, fruto do contato das culturas africana e europeia; e o longo caminho (histórico e espacial) que percorreu tal qual aconteceu com aqueles que passaram pelo sistema colonial.

De acordo com Alfredo Bosi (2002, p. 121) o narrador do gênero romance tem grande “liberdade inventiva (...) cria, segundo seu desejo, representações do bem, representações do mal ou representações ambivalentes”. Percebemos que o narrador do romance opta por dar voz aos personagens e, em outros momentos, assume sua narrativa em terceira pessoa. Nesse sentido, reconhecemos que o romancista Mia Couto explorou técnicas do foco narrativo para propor a “representação ambivalente” da estátua. Esta funciona como um símbolo que lida com os antagonismos do sistema colonial de forma diferenciada, ora é Mama Wati, ora Nzuzu, ora Nossa Senhora. Ao que nos parece, cada uma dessas significações vem de uma cultura diferente e a estátua problematiza o “encontro” cultural entre africanos e europeus.

É possível dizer ainda que a estátua Kianda funciona, na obra, como um motivo que propulsiona o desenvolvimento do tema. Tomando como base a tese do formalista russo Tomachevski (1973), entendemos *motivo* como “parte indecomposta da obra” que constitui o “apoio temático” que o romance necessitou para desenvolver de forma mais completa a questão colonial sob o prisma das contradições.

Os motivos de uma obra são heterogêneos. Uma simples exposição da fábula revelamos que certos motivos podem ser omitidos sem, entretanto, destruir-se a sucessão da narração, enquanto que outro não pode, sem que seja alterada a ligação da causalidade que une os acontecimentos. Os motivos que não podemos excluir são chamados de motivos associados; os que podemos excluir sem que anulemos a sucessão cronológica e causal dos acontecimentos são os motivos livres. (...) Os motivos modificadores de uma situação chamam-se motivos dinâmicos e os não-modificadores, estáticos. (TOMACHEVSKI, 1973, p. 174)

A partir disso, identificamos que a estátua Kianda pode ser denominada como um motivo associado, ou seja, é essencial ao romance, e ao mesmo tempo é dinâmico, pois é um motivo modificador de situações, tal como explicitado por meio da análise do impacto da estátua sobre alguns dos personagens de *O outro pé da sereia*.

Compreendemos que o papel deste “motivo associado” é o de revelar que um dos resultados do contato colonial é a união entre culturas, por isso, percebemos, por toda nossa análise, não só da estátua, mas de todo romance, o hibridismo, na elaboração ficcional, como o resultado maior da relação colonial. O próprio autor, em entrevista, aponta que as margens entre as diferentes etnias (negras, brancas, indianas, chinesas etc.) presentes em Moçambique se entrecruzam: “só se alcança esse Moçambique profundo a partir da leitura desses cruzamentos possíveis, que não são apenas cruzamentos de raças, mas entre culturas diferentes, de culturas africanas de diversas etnias” (MARTINS, 2002²²). Desta forma, percebemos na habilidade inventiva do romancista Mia Couto a representação da História de seu país sob a perspectiva do contato entre culturas, que consequentemente, tornaram-se híbridas. Se “o outro pé da sereia” – lembremos, decepado pelo escravo com o intuito de afeiçoar a deusa europeia à sua imagem original, de Kianda, que conclui-se em posse do “rezador da bíblia feiticeiro” – percorre toda essa trajetória étnico cultural, o próprio romance tenderia a ser também uma mescla de crenças e vivências, apresentando a mestiçagem e o processo de hibridação cultural, como marco para exemplificar o processo colonial e a pluralidade moçambicana na contemporaneidade.

2.2 A enigmática Yaka

O longo caminho terminou, que longo caminho nos espera?

(Pepetela)

Antes de iniciar seu romance, Pepetela escreve uma nota prévia aos ávidos leitores que se instigam por entender o que é esta “yaka” que dá nome à obra e cujas partes nomeiam os capítulos do romance. Nessa nota, o autor faz um breve relato sobre o povo que ele, “por comodidade”, chamou de yaka – essas formações sociais também são conhecidas como *mbayaka*, *jaga*, *imbangala*, citadas por Pepetela –, guerreiros que fizeram “incursões no Reino do Congo” e no Reino de Benguela. Segundo o autor (PEPETELA, 2006, p. 9), os yaka

²² Disponível em: < <http://revistabrasil.org/revista/artigos/celina3.html>>. Acesso em: 21 abr. 2013.

são: “Criadores de chefias, assimiladores de culturas, formadores de exércitos com jovens de outras populações que iam integrando na sua caminhada, parecem apenas uma ideia errante, cazumbi antecipado da nacionalidade”.

A sugestão de que o grupo fosse antecipador da nacionalidade angolana, conforme aponta o autor, talvez seja explicada devido à conhecida propensão dos Yaka²³ por sua organização para a guerra, pois participaram de lutas territoriais contra portugueses e ingleses durante o período que vai do final do século XVI até o XIX, quando o Império Lunda-Chokwe, ao qual os Yaka foram incorporados, entrou em colapso.

Como visto em Serrano (2008, p. 112):

Ainda no final do século XVI entrou um novo grupo pelo norte [do território angolano] denominado ‘jagas’ que, tendo sido derrotado pelos kikongo, vieram a se instalar mais para sul, onde se juntaram a outros grupos de jagas vindos do Lunda (Imbangala) (...) Parece-nos importante essa migração na medida em que este grupo guerreiro fazia assimilar, pelos outros, uma série de estruturas sociais peculiares voltadas para a guerra, as quais serão aproveitadas nas primeiras resistências armadas do colonialismo português. Estou me referindo sobretudo à instituição político-militar do *quilombo* como verdadeira máquina de guerra dos guerreiros jagas.

Acredita-se que o grupo era composto de uma confluência de pequenos grupos étnicos que se distribuía no que hoje é o território de Angola e Congo e continua, aproximadamente, trezentas mil²⁴ pessoas: “Os Yaka, pertencentes à nação Bakongo, distribuem-se ao longo da margem esquerda do rio Kuango, ocupando uma área dividida entre o território da actual República Democrática do Congo e a República de Angola. O nome Yaka, significando ‘o que apanha as balas e desvia as setas’” (Milheiros, 1959 apud PINTO, s.d.²⁵). Pepetela, quando em nota explica a que se refere o grupo Yaka, demonstra não estar certo de se tratar de uma “formação social” ou “nação”. O autor utiliza pontos de interrogação após estes conceitos e pede aos antropólogos que esclareçam a dúvida. Tal incerteza instaura-se na dificuldade em se encontrar definições exatas acerca da história dos Yaka. Muitos autores se dedicaram ao estudo desse grupo e entre eles não há consenso: para uns²⁶, os Yaka têm a mesma identidade étnica dos Mbangala e Kinguri, povos originários da região oeste do rio Cuango; pra outros, porém, o nome “yaka” refere-se a um mito utilizado pelos europeus

²³ Bayaka e Mayaca são formas de plural de Yaka. Aqui, adotaremos, assim como o pesquisador Alberto Oliveira Pinto, a forma genérica da palavra, utilizando apenas Yaka.

²⁴ Referência extraída do site Universidade de Iowa. Disponível em: <<http://www.uiowa.edu/~africart/>>. Acesso em: 21 ago. 2012.

²⁵ Disponível em: <http://multiculturas.com/angolanos/alberto_pinto_yaka.htm>. Acesso em: 12 ago. 2012.

²⁶ Sobre as diferentes definições dos Yaka, ver Parreira (1990, p. 155-160).

escravagistas para designar povos bárbaros. A respeito disso, Adriano Parreira (1990, p. 159) apresenta algumas propostas teóricas que, de modo geral, definem o conceito usual para “yaka”:

O termo “Jaga” parece estar relacionado com um título dados pelos portugueses a certos grupos com os quais estabeleceram, por vezes, alianças e, outras vezes, combateram. Esses grupos não formavam obrigatoriamente um grupo étnico ou/e cultural distinto, mas um conjunto de guerreiros que assimilaram ou adotaram circunstancialmente um certo tipo de instituições inequivocamente vocacionadas para fazer face a situações de guerra (...) Algumas dessas instituições, nomeadamente kilombo, foram adotadas por autoridades que necessitavam recrutar maior número possível de indivíduos para as fileiras de seus exércitos.

O autor aponta, ainda, que se a conceituação desse grupo é heterogênea, os teóricos concordam em descrever que os costumes dos Yaka são “considerados unanimemente como sanguinários, belicosos (...), e o seu viver a modo de kilombo” (PARREIRA, 1990, p. 156).

Além de sua organização para a guerra e a resistência, os Yaka são comumente relacionados, na atualidade, às suas máscaras e estátuas – que fazem parte de acervos sobre a arte africana em museus do mundo todo – destinadas, em sua origem, à celebração de cultos religiosos. Pepetela, ainda em sua nota prévia, nos alerta que o romance *Yaka* não trata dos famosos guerreiros, mas sim de uma dessas estátuas, que em forma de ficção é representada na obra literária e deve ser vista como um mito recriado na criação literária. É também sobre a estátua Yaka que nos dedicaremos em nossa análise.

Sabemos que Alexandre Semedo formou sua família em Benguela e a maioria dos seus filhos e netos, além de seu genro Bartolomeu Espinha, se constituíram naquele território como típicos colonos. A desestruturação familiar ocorre, como vimos no capítulo anterior desta dissertação, por meio de seu bisneto, Joel Semedo, o qual participou das lutas de libertação de Angola com o MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola). Não por acaso, é durante uma conversa com Joel que Alexandre nos relata como a estátua chegou a suas mãos, e é onde temos a minuciosa descrição da figura:

Meu pai ganhou essa estátua no jogo. Já a tinha em Capangombe, quando casou. A minha mãe sempre a achou horrível com esses olhos transparentes de berlinde e estas três listas paralelas, branca, preta e vermelha. Repara, tem quase um metro de altura e corpo de homem, mas a cara é estranha, por vezes com aspecto humano, por vezes animal. O nariz batatudo parece de bêbado e dá um ar trocista ao todo. O meu pai gostava dela, era uma recordação de jogo. Por isso também fez a viagem no carro boér, toda bem amarrada a uma mala, de pé por cima das imbambas. Parecia que tudo via. Impressão da minha mãe, claro. Mas herdei dela essa impressão. Sempre ficou na sala, em equilíbrio instável, pois o soco de madeira não é muito liso por baixo. Foi feita para estar no chão de terra batida, como esse por baixo das mangueiras dos quintais, chão liso por tanto ser varrido e pisado, mas aderente por

causa da umidade. Porém, nunca caiu. Se caísse, certamente se partiria, pois já é velhíssima, de madeira carcomida. Já era velhíssima quando meu pai a ganhou. Acabei por saber que é yaka, dum povo vivendo junto da fronteira norte. Como essa estátua tão do norte foi parar em Moçâmedes ou Capangombe, lá bem no Sul, é um mistério que só ela pode explicar. Espero que mo diga, mas nada. Toda a vida provoqueei conversa com ela; quando miúdo era a minha confidente, depois rareei mais, convencido que não se abria. Até que voltei a insistir com ela. Muda, sempre muda, fala com os seus olhos de berlinde. Sinto cada vez mais que ela me fala. Mas não entendo. (PEPETELA, 2006, p. 27-28)

No trecho, o narrador oferece uma descrição que é capaz de fazer-nos enxergar a estátua Yaka. Ao perfil traçado algumas características são adicionadas ao longo do romance por meio da voz de outros personagens, tais como Donana Aragão, esposa de Alexandre, que limita sua percepção de Yaka como apenas uma “estátua feia”; e seu genro Bartolomeu Espinha, homem lisboeta sem escrúpulos nem estudo, a quem a estátua parece “um palhaço de feira ou um cabeçudo” (PEPETELA, 2006, p. 145). Perceberemos, durante nossa leitura, que apenas Alexandre e seu bisneto Joel têm um olhar mais profundo sobre a imagem.

É importante frisar que a confecção das máscaras e estátuas – apesar de consagrar os Yaka como talentosos artistas (em uma visão ocidental) – não está atrelada ao “mérito artístico” desse povo (PINTO, s.d²⁷), mas à religiosidade dos que a produzem:

Uma grande parte da criação artística deste povo está ligada aos rituais religiosos e terapêuticos, os quais são praticados para curar indivíduos acometidos temporariamente por doenças espirituais. É necessário entender a cosmologia Chokwe e sua etiologia para compreender o significado, a função e a beleza dessa arte em sua relação com a religião e a medicina. (BAEKE, 2010, p. 106, tradução nossa²⁸)

O caráter de divindade e a relação entre arte e religiosidade, citados pela autora, são percebidos na Yaka do romance, ainda que superficialmente, por Alexandre Semedo, que, como veremos, levará toda sua vida para compreender, completamente, a estátua: “Era rude, violenta, bela. Um homem ou uma divindade? Era a dúvida que assaltava Alexandre. Se fosse uma divindade, era no entanto tratada com ironia.” (PEPETELA, 2006, p. 145)

²⁷ Disponível em: <http://multiculturas.com/angolanos/alberto_pinto_yaka.htm>. Acesso em: 12 ago. 2012.

²⁸ No original: “Une grande partie de la création artistique de ce peuple, est liée aux rituels religieux et thérapeutiques qui sont pratiqués pour soigner des individus rendus temporairement malades par des esprits. Il est nécessaire de comprendre la cosmologie chokwe et son étiologie pour appréhender le sens, la fonction et la beauté de cet art dans ses rapports avec la religion et la médecine.”

Acrescentamos aqui mais algumas características da estátua yaka, para compor nosso olhar sobre essa enigmática figura, afinal “a escultura maiaca, naturalística, humorizada e policrômica, é verdadeiramente curiosa.” (REDINHA, 1955 apud PINTO, s.d.²⁹).

As máscaras, segundo o pesquisador angolano Alberto Oliveira Pinto (s.d.), “entre os Yaka, são usadas exclusivamente nas cerimônias de circuncisão ou de iniciação masculina, o *nkanda*, sendo fabricadas apenas para esse fim”.

As máscaras yaka são, em regra, constituídas pelo rosto (*yiluundzi*), talhado em madeira fresca de rícino seca durante três dias à sombra, sendo as suas diversas partes esculpidas ao mesmo tempo e depois retocadas com um pequeno escopro (*kaandu*), pelo toucado (*lukawu*), enredado com lianas, que pode ser esférico ou cônico e é ligado ao rosto por um pedaço de estopa (que substituiu o tradicional pano de ráfia ou mabela — Cf. R. Devisch, 1972.), pela cabeleira entrançada, que é fixa no toucado e pode ter tranças finas e alongadas (*nzaanga*) ou curtas e espessas (*bivuuvu* ou *bifuufu*) e, finalmente, por uma cobertura de penas de galinha. Essas penas, bem como as restantes partes da máscara, serão pintadas, num acto designado por *soosi*, durante o qual o *Nkalaweeni*, desempenhando agora mais a função de pintor do que de escultor, usa da maior liberdade na escolha das cores. É nesta fase da feitura das máscaras que é determinante a criatividade do autor e o seu sentido estético na composição cromática final. Predominam, no entanto, as cores fundamentais na iniciação, que expulsam os malefícios e protegem os iniciados, o branco, o vermelho e o negro. Se o branco é a cor dos mortos e dos antepassados, o vermelho representa, em regra, a infância e, portanto, a vida, destinando-se o negro a agradar aos espíritos perversos, aplacando-lhes a cólera (v. V.W. Turner, *La classification des couleurs dans le rituel ndembu, un problème de classification primitive, Essais d'anthropologie et ligieuse*, Gallimard, Paris 1972, p. 67-107). A todo este trabalho é acrescentado um pano de fibras de ráfia ou mabela (*mayaangi*) destinado a dar à máscara toda a sua dimensão, cobrindo o corpo do mascarado e também um cabo abaixo do rosto, que servirá ao dançarino para segurar a máscara durante a dança. (PINTO, s.d.³⁰)

Se as máscaras Yaka têm, como descrito por Alberto Pinto, sua funcionalidade limitada aos rituais de circuncisão e forma bem específica, as estátuas Yaka, em contrapartida, têm diferentes funções e configurações:

Ao observarmos o conjunto do estatuário de Kwango, percebemos a diferença de qualidade entre objetos esculpidos magnífica e finamente e outros praticamente grosseiros (mal-acabados). Tanto os primeiros quanto os segundos carregam marcas de uma função ritual (...). Segundo René Devish, entre os Yaka do Norte, as estátuas finamente esculpidas eram destinadas a exposições em praça pública, constituíam a prerrogativa de associações transmitidas em linhagem patriarcal ligadas a funções políticas e rituais de chefes e grandes dignitários, ao passo que as figuras talhadas grosseiramente, às vezes inacabadas, pertenciam a cultos de aflição [lamento] com vocação terapêutica. (BAEKE, 2010, p. 234, tradução nossa³¹)

²⁹ Disponível em: <http://multiculturas.com/angolanos/alberto_pinto_yaka.htm>. Acesso em: 12 ago. 2012.

³⁰ Disponível em: <http://multiculturas.com/angolanos/alberto_pinto_yaka.htm>. Acesso em: 12 ago. 2012.

³¹ No original: “Si l'on regarde l'ensemble de la statuaire du Kwango, on est frappé par la différence de qualité entre des objets superbes et finement sculptés et d'autres à peine dégrossis. Les premiers comme les seconds portent les marques d'une fonction rituelle (...) René Devish, chez les Yaka septentrionaux, les statues finement

A partir das diversas caracterizações estéticas e funcionais, podemos perceber a pluralidade cultural dos povos que compõem os Yaka. Cabe-nos atentar, ainda, a mais um aspecto proveniente da descrição dada por Alexandre Semedo a Yaka, em que ele se pergunta como uma estátua “tão do norte” pôde terminar “lá bem no Sul?”. A partir dessa fala do personagem podemos ver a exemplificação de alguns aspectos das culturas presentes em Angola e do colonialismo.

Como vimos, o povo Yaka carrega em si a diversidade, já que se formou a partir de pequenos grupos que se distribuíram pelo que é hoje e território de Angola e do Congo. Da mesma forma, a formação social de Angola é resultado de um conjunto de grupos étnicos espalhados pelo território e que, após a colonização portuguesa, passaram por rupturas.

De acordo com a pesquisa do historiador Carlos Serrano (2008, p. 111), há registros de formações sociais em território angolano desde o século XIII e “a quase totalidade da população angolana é constituída por povos de origem bantu”. Dentre essas sociedades, podemos citar, além dos Yaka, os grupos Kikongo do norte e do oeste, os Herrero do sul, que segundo Serrano, originaram os grupos Kimbundo, Ngangela e Umbundo, os Cokwe que se instalaram no noroeste de Angola, além de muitos outros espalhados por todo o território angolano. Segundo Serrano (2008, p. 111-113):

Dos diferentes fluxos migratórios dos grupos bantu, que chegaram a Angola em vagas sucessivas vieram, uns do norte, outros do leste ou, ainda, do sul do continente africano. Destas diferentes correntes migratórias e da sua adaptação às condições ambientais resultaram diferentes formações sociais, com vocações econômicas distintas. (...)

Todo o conjunto cultural étnico da Angola atual é expressão do posterior desenvolvimento da riqueza cultural criada pelos bantu em regiões específicas.

Citado por Serrano (2008), o historiador francês Jean-Lut Vellut afirma que “as sociedades africanas antigas são pluralistas (...) na forma de redes sociais múltiplas, que coexistem sem se excluírem” (VELLUT apud SERRANO, 2008, p. 114). A esses diversos grupos que se estabeleceram em Angola durante o período que vai do século XIII ao XIX, não podemos deixar de ressaltar a presença dos portugueses que, por conta da colonização, tiveram influência opressiva sobre o território ocupado por tais povos.

sculptées, destinées à être montrées sur la place publique, constituaient l'apanage d'associations transmises en lignée patrilinéaire et liées aux fonctions politiques et rituelles des chefs et des grandes dignitaires, tandis que les figurines grossièrement taillées, parfois inabouties, appartenaient à des cultes d'affliction à vocation thérapeutique.”

As informações sob os grupos e povos e sua localização nos ajudam a compreender a representatividade da estátua Yaka no romance e podem servir como uma das respostas que Alexandre Semedo espera da imagem: como a estátua do norte foi parar em suas mãos, ao sul de Angola. Uma das possíveis respostas são os fluxos migratórios do povo Yaka. Já o fato de ela terminar nas mãos do português Óscar Semedo pode ser uma representação, no romance, do modo como a presença do colonizador em África extraiu dos povos nativos elementos de suas mais variadas culturas e tradições para atender a interesses superficiais, como no caso de Óscar, que recebeu a estátua como pagamento de uma dívida de jogo.

Veremos no decorrer de nossa análise que o romance de Pepetela, além de trazer-nos a multiplicidade cultural angolana por meio da imagem da estátua, também é capaz de demonstrar como esta imagem sofreu os séculos de presença opressiva do colonizador, simbolizando a resistência dos povos angolanos. Como nos diz Alexandre Semedo, “cada coisa tem em si a cultura, a história da sua criação. São aspectos que não se destroem” (PEPETELA, 2006, p. 338). Desse modo, conhecendo, ainda que superficialmente, a história do estatuário Yaka, podemos perceber a relevância em se analisar essa enigmática imagem no romance de Pepetela e o conjunto cultural por ela abarcado.

No romance, é possível afirmar que a estátua Yaka é propulsora da representação das contradições coloniais em Angola e um símbolo da resistência das várias sociedades presentes em território angolano durante o período colonial e o deslocamento territorial desses povos, ocasionado pela colonização. Como apontado por Vima Lia Martin (CHAVES, MACÊDO, 2009, p. 262), “a estátua de madeira atualiza (...) o passado de resistência dos povos nativos contra os invasores e representa um símbolo da unidade e da identidade angolanas”. Tal afirmação ficará mais clara quando atentarmos na representação da estátua como um olhar sobre a recorrente violência a que essa sociedade sofreu.

2.2.1 O olhar transparente de Yaka: uma visão para a violência

O romance *Yaka* apresenta duas importantes perspectivas acerca do período colonial em Angola: a da resistência dos povos angolanos frente ao colonialismo e a construção e permanência da violência colonial, propulsionada pelo “grande medo” dos colonos à cíclica eminência de revoltas dos nativos. O discurso da resistência é marcado, principalmente, pelas intervenções da estátua Yaka, que dá nome à obra. A escolha da estátua Yaka como narradora

onisciente, capaz que perceber, além dos fatos que causaram as revoltas, a consciência dos personagens da obra nos remete à análise proposta por Bosi (2002, p. 121-122), em que:

Graças à exploração de técnicas do foco narrativo, o romancista poderá levar ao primeiro plano do texto ficcional toda a fenomenologia de resistência do *eu* aos valores ou antivalores do seu meio. Dá-se assim, uma subjetivação intensa do fenômeno ético da resistência, o que é a figura moderna do herói antigo. Esse tratamento livre e diferenciado permite que o leitor acompanhe os movimentos não raro contraditórios da consciência, quer das personagens, quer do narrador em primeira pessoa.

A narrativa da estátua ressalta as perversidades da ordem colonial, representando a narrativa de resistência e, para utilizarmos os termos adotados por Bosi, valores e antivalores dos agentes da colonização (colonizadores e colonizados).

Reconhecemos, ainda, em Pepetela (2006), a reflexão sobre o conceito de transculturação aplicada à análise literária. A apresentação da estátua, dos personagens e da variedade linguística das vozes do romance se organiza no sentido de representar o contato de dois polos historicamente considerados antagônicos e demonstrar como a literatura pode colocar em cena as contradições coloniais. Segundo a análise de Aguiar e Vasconcelos (2004, p. 88-89) sobre a obra de Angel Rama,

nas obras literárias o processo transculturador se realiza em três níveis diversos e complementares: o da língua, o da estruturação narrativa e o da cosmovisão. A utilização inventiva da linguagem através do resgate de falas e dos modos de expressão regional ou local, a incorporação do imaginário popular, de formas narrativas e temas próprios, o abandono do discurso lógico-racional em favor da incorporação de uma nova visão mítica.

Entendemos que *Yaka* se apropria dos níveis que configuram o caráter transculturador de uma obra literária para discutir as contradições coloniais, essencialmente sob a perspectiva do combate e da resistência.

Para que a diferenciação entre a narrativa da estátua e a dos outros personagens fosse possível, o romancista explorou a diferença na tipologia dos narradores. Temos o ponto de vista de Alexandre, em primeira pessoa; o de um narrador em terceira pessoa; e as vozes dos diversos personagens que, em vários momentos, têm suas intervenções marcadas por diálogos que lhes permitem testemunhar os fatos com suas próprias falas. Some-se a esses a narrativa da estátua, que se configura como um narrador onisciente, cuja amplitude do olhar demonstra uma sabedoria muito maior do que a do Semedo e dos outros personagens.

Aqui, recorreremos à tipologia narrativa proposta por Norman Friedman (2002, p. 173), em que se propõe o conceito de onisciência: “A estória pode ser vista de um ou de todos os

ângulos, à vontade: de um vantajoso e como que divino ponto além do tempo e espaço, do centro, da periferia ou frontalmente. (...) O leitor tem acesso a toda a amplitude de tipos de informação possíveis.”

Com essa configuração múltipla, a estátua nos mostra, durante suas intervenções narrativas, que detém um olhar completo acerca da situação proposta na obra, pois alcança ambos os lados na disparidade colonial. Essa amplitude é utilizada para que se explicita a violência colonial, a qual Alexandre, como veremos, leva a vida para compreender. Apesar de sua onisciência, a estátua se apresenta, emprestando o termo de Maria de Fátima Ribeiro (CHAVES, MACÊDO e VECCHIA, 2007, p. 244), como um “narrador-mudo”, já que não tem de fato uma voz, mas, sua narrativa, simbolicamente representada no romance, detém a amplitude de um olhar que percorre a mente e as ações dos colonizadores e dos colonizados.

A “voz” de Yaka que chega ao leitor pela primeira vez na narração do nascimento de Alexandre Semedo e, com isso, apresentando seu papel de narrador onisciente que direciona seu olhar para a violência colonial:

Ouvi o grito de Alexandre Semedo a rasgar as entranhas da mãe e sair para a luz. Me misturei aos olhares curiosos e assustados das gazelas e ao parar súbito dos lagartos azuis fazendo sim-sim com a cabeça. Esperava a chuva única, talvez sem água, que ia ligar a boca aos olhos e às pernas e ao sexo, ainda isolados em desconfianças.
 (...) Estou aqui para ver. E para contar a quem entende. Sofrendo.
 (PEPETELA, 2006, p. 19)

Esse é o relato de Yaka sobre o nascimento da criança. A frase final do trecho supracitado aponta para a função da estátua da obra enquanto narradora, que está ali para ver e contar a trajetória daquele indivíduo em território angolano, sofrendo com mais uma invasão.

A estátua Yaka é uma figura que transita entre dois mundos, o europeu e o angolano. Esta afirmação é possível ao relembrarmos que a estátua pode representar a confluência de diversos grupos étnicos em território angolano e, no momento em que é descrita no romance, é posse de Alexandre Semedo. A estátua detém um olhar amplo, o qual alcança duas culturas, pois nota as percepções da guerra tanto para os colonos – na residência dos Semedo – quanto para os nativos.

A respeito da abrangência da perspectiva de Yaka, iniciamos citando a descrição da Revolta do Bailundo, apresentada ainda no primeiro capítulo do romance. Durante a guerra, houve rumores de que muitos brancos estavam sendo assassinados e, por isso, passaram a andar armados, imaginando que Quebera – grande chefe conhecido entre os bailundos por sua

luta contra o regime escravocrata – era uma figura monstruosa, a quem “todos os comerciantes eram voltários para liquidar” (PEPETELA, 2006, p. 43). Por um lado temos o narrador descrevendo o princípio da crise da borracha, que culminou na guerra:

Falavam no chefe, o terrível Quebera e seu amigo Samacaca. Como começara? Ninguém que sabia contar. Só que esse Quebera era um monstro, trazia uma pele de onça nas costas, dentes enormes que lhe saíam da boca a escorrer sangue. Os comerciantes de Benguela se arripiavam, afagando as armas. (PEPETELA, 2006, p. 42)

E, por outro, temos a estátua narrando as reais motivações da guerra, apresentando a perspectiva de Mutu-ya-Kevela, o “Quebera”:

Mutu-ya-Kevela caminha com seus séculos pela anhara do Bailundo. A boca arde com as palavras que vai dizer ao soba do Huambo. Temos que fazer a guerra, mas todos juntos. Começar e acabar juntos. Não acabar quando algum ganhou alguma coisa e ficou satisfeito. Mesmo os sobas independentes são escravos, escravos da borracha, só sonham com caravanas de borracha, é preciso fazer milho, muita comida (...) Não ser intermediário do comércio da borracha. Ou doutro comércio qualquer.
Levanta mais a cabeça orgulhosa e pisa com força o pó do caminho (...) os meus olhos transparentes acompanharam a boca dele. (PEPETELA, 2006, p. 44-45)

No capítulo anterior de nossa dissertação, reconhecemos que o romance *Yaka* nos apresenta importantes movimentos de resistência dos angolanos frente à dominação colonial. Em nossa análise identificamos que a narrativa da estátua é a principal responsável por essa apresentação.

No exemplo de Quebera, a narrativa da estátua dá voz a Mutu-Ya-Kevela, demonstrando sua sabedoria e a luta dos povos africanos contra o colonialismo. A Revolta do Bailundo foi um marco importante na luta contra a ilegitimidade da dominação colonial, representada pela união de diferentes povos em favor de uma “causa comum”. Como esclarece Hernandez (2008, p. 567):

A Revolta dos Bailundos, entre os anos de 1902 e 1904, que, tendo como chefe Mutu-Ya-Kevela, contou não só com o apoio de vários “reinos” umbundos aparentados, como também com a adesão de alguns pequenos “reinos” ovambos. Invocando laços ancestrais comuns, esse importante movimento, que contou com ampla base de apoio, atraiu vários grupos etnoculturais contra a imposição de padrões e valores culturais ocidentais que agrediam suas cosmogonias. Obtiveram alguns êxitos importantes, ainda que por curto tempo, como a expulsão de comerciantes e de colonos portugueses das montanhas ovimbundo: os primeiros porque promoveram a desarticulação de intercâmbios locais; os segundos, por terem confiscado suas terras.

Se a historiografia eurocêntrica deu conta de limitar o acesso aos estudos acerca dos movimentos de resistência em África, torna-se relevante citarmos que *Yaka*, essencialmente por meio da estátua, cumpre o papel de apresentar ao leitor, ainda que de maneira ficcionalizada, momentos importantes da História de Angola, sob a perspectiva da resistência dos africanos.

Na última parte do capítulo *A boca* e no início do subsequente, *Os olhos*, que vivenciam e percebem a violência colonial, a narradora Yaka acompanha a construção do caminho de ferro que sai do Lobito para o interior de Angola. Neste momento percebemos a estátua descrevendo um exemplo das intervenções externas sofridas durante tantos séculos de presença do *outro*:

Os homens estavam a lutar contra os morros. Eram centenas, vindos do Huambo, (...) recrutados para furar a montanha, britar as pedras, montar a linha. (...) Os brancos de calções compridos escreviam e gritavam. Os capatazes vinham e regritavam as ordens. Os sipaios vimbali faziam cumprir com a palmatória e o chicote, quando o cansaço já curvava as costas dos homens ao peso da picareta. (...) Um dia trouxeram uma linha estranha, tinha dentes para prender as rodas. (...) Esse comboio vai trazer a minha música? Ou vai assoprar a chuva de música para longe, com o puf-puf e o fumo dele?

Procuro no mar, do alto da montanha, o anúncio das nuvens especiais. Nada vejo ainda. Sei, não é chuva dessa que faz o milho ter bandeiras. É música de água mbulumbumbando em gotas nas cascatas, enchendo o ar de perfumes molhados densos.

A minha boca se abriu definitivamente, igual à do menino ao nascer, para o sabor da terra molhada. (PEPETELA, 2006, p. 80)

É interessante enxergarmos no trecho a perversidade instaurada pelo sistema colonial, a voz dessa narradora nos soa como uma voz de Angola, de um povo que foi invadido, em sua natureza, por ações que são totalmente alheias à organização antes constituída naquele espaço. A partir da narrativa da estátua vemos a opressão e violência como formas de afirmação da ordem colonial. O que é confirmado pela conclusão da narrativa sobre a construção do caminho de ferro: “Comboio chegou no Huambo, os mortos ao longo da linha não ressuscitou. (...) Não há nome que fica quando comboio inglês avança. E minha chuva-criação vai vir quando?” (PEPETELA, 2006, p. 83).

No capítulo *Os olhos* – que vivenciam e percebem a violência colonial – é retratado o ano de 1917, em que somos apresentados à guerra do Amboim. Esta, segundo Pélissier (1986, p. 43), “pelas causas, pelos seus métodos e por certos dos seus objetivos, apresenta, com uma antecipação de 44 anos, a sangrenta prefiguração da do Noroeste angolano em 1961”, ou seja, pode ser analisada como uma guerra antecipadora das lutas de libertação em Angola, dada sua importância e amplitude. Nesse contexto, a “cidade branca” está amedrontada, por medo de

que as revoltas aniquilem os colonos ou consigam subtrair seus privilégios. A estátua, porém, elucida a situação: “Os colonos diziam tinha muitas revoltas. Não tinha nada, era só uma. Como os omo-kisi, monstros comedores de gente, renasciam de cada vez que lhes cortavam uma cabeça. Sempre. Porque a fonte oma-kisi não secava, estava nos olhos. Os olhos apontavam a lonjura da minha criação.” (PEPETELA, 2006, p. 110)

Em uma referência ao mito dos “omo-kisi”, tidos como “monstros comedores de gente”, a estátua demonstra a limitação do olhar dos colonos para as motivações da guerra e, por outro lado, a força dos povos em revolta, que partilhavam de uma força comum, em prol da eliminação do colonialismo.

É recorrente a posição da estátua no sentido de mostrar os dois lados (brancos e negros, colonizador e colonizado) em suas intervenções no romance. Ela narra o que acontece aos negros quando brancos temem as revoltas e o resultado do “grande medo” que circunda as famílias brancas para os negros. Esta ideia nos remete a Fanon (2010, p. 29) quando este afirma que “o mundo colonizado é um mundo cindido em dois” e “este mundo cindido em dois é habitado por espécies diferentes”. Pode-se dizer que os olhos de Yaka alcançam os dois lados do mundo colonial para explicitar a maneira como cada um deles é impactado e ressaltar seu olhar para a violência que permeia esse espaço.

Com caráter subjetivo e clarificador, a narrativa da estátua demonstra a crueldade da guerra contra os nativos durante a Revolta do Amboim. No trecho a seguir, percebemos que a fala da estátua é a de quem problematiza a guerra e, conseqüentemente, o colonialismo em Angola:

Naquele Outubro de 1917, os sumbes e seles perderam os sonhos deles, aquecidos no calor da fogueira, a olhar os frutos vermelhos do café. (...) Haka, sonhos! Acabar as razias, as rusgas, as violações das meninas? Haka, sonhos! Tudo sonhos, como antes os dos bailundos, como antes os dos mundombe. Canhão veio, destruiu os sonhos. (...) Café vai nascer com mais força, do vermelho mais forte que vem da terra. Sangue de branco regou a terra? Tão pouco só. Mas é sangue caro, se paga com rios cada gota.

(...) Queimada não apaga com bala de canhão, nem com traições nas falas. Só a minha chuva de música, criação nossa, pode apagar de vez essa fogueira que fica escondida nas brasas, sempre avivadas elo sopro da injustiça. (PEPETELA, 2006, p. 139-140)

O sistema colonial tem em sua atmosfera a violência. A relação entre europeus e africanos é pautada pela agressividade e pelo combate, desde o início da empreitada colonial até as guerras e revoltas dentro das colônias. Por meio da narração da estátua, percebemos a disparidade e a violência que se tem no sistema colonial, a atmosfera de crueldade que o permeia e, paralelamente, como essa violência atinge a subjetividade dos povos nativos de

uma terra que lhes é usurpada a cada nova guerra e que tiveram seus sonhos destruídos. Podemos ver o trecho citado ainda como um retrato da invasão colonial. Vemos “a violência psicológica e física exercida sobre os povos agredidos e espoliados, sobre suas culturas e suas infraestruturas vitais” (CABAÇO e CHAVES, 2004, p. 68). A cena narrada pela estátua demonstra essa definição da violência em que o canhão destrói os sonhos, e os homens violam as mulheres; esse retrato pode ser lido como uma representação dos impactos da colonização para os povos africanos.

O capítulo *O coração* retrata o período entre 1940 e 1941, como vim os anteriormente, marcado pela Revolta dos Cuvales, e apresenta o trágico assassinato de Tyenda, pastor do povo cuvale, e de Aquiles Semedo, filho de Alexandre.

Pélissier (1986) aponta que para a administração colonial era inaceitável existir, em pleno século XX, povos insubmissos à ação colonizadora e, por isso, após algumas queixas dos colonos (que se diziam roubados pelos cuvales na disputa por gado), se iniciou uma revolta que inaugurou uma ofensiva nunca antes conhecida na intervenção colonial:

Sinal dos tempos: interveio um avião metralhador para localizar e dispersar os Cuvales (...) Dois aviões, e um milhar de militares, outro milhar de auxiliares, cinco meses e meio de batidas (...) para capturar menos de 4000 pessoas e 20.000 cabeças de gado bovino: de certo ninguém regateou os meios a empregar no Centro e Sul de Angola em 1940-1941 para apagar a última nebulosa, simultaneamente independente e agressiva, que ameaçava a ordem pública na colônia. (PÉLISSIER, 1986, p. 271-275)

A narrativa de Yaka demonstra quão perversa fora essa investida colonial, ao retratar como se deu a guerra sob a perspectiva dos cuvales, reiterando a violência permanente do espaço colonial:

Os orgulhosos cuvale aguentaram o primeiro ataque do pássaro estranho que deitou fogo e bala na onganda (...) Tac-tac-tac saía dele. E umas bolas que rebentaram mesmo no meio da onganda e os tetos das cubatas voaram (...) os tiros eram de mais. A primeira bala entrou no braço de Vilonda e o arco caiu. A segunda entrou na barriga e a terceira na cabeça. O corpo caiu no pó fininho entre as pedras e os soldados passavam e disparavam nele, com a raiva do medo. (...) Eu vi, não me contaram. (...) Haka, os olhos dos cuvale sem os bois! Os tarros de leite, as cabaças de fazer manteiga, tudo ardeu nas cubatas. (PEPETELA, 2006, p. 213-214)

No capítulo *O sexo*, a estátua narra sua festa da puberdade, questionando a subversão das tradições e explicitando as contradições coloniais trazidas pelos “soldados brancos” (PEPETELA, 2006, p. 237):

Danço a minha própria festa da puberdade. É quebra da tradição, não devo dançar, mas o mundo todo ao contrário não contraria também a tradição? (...)

Chuvicou só orvalhos nas hastes de capim verde-terninho a furar a terra. Orvalhos nas ruas de Luanda, nos muros da Casa de Reclusão, da Sétima Esquadra, orvalhos de Luanda. Chuvicou nos Dembos, Território Livre de Nambuanguo, Quitexe, Quibaxe, Quiculungo, Damba, Tomboco, notas musicais nortistas.

Mas a chuva de lavar a terra vermelha, a chuva de torrentes barrentas levando casas e carros e gentes para o mar, música limpadora de rancores e de medos, a chuva estava aonde? (...) Os mistérios do mundo ao contrário levaram a dançar quando devia me fechar em casa. A dança interdita ia endireitar o mundo? A dança antes da música. O ser antes da criação.

A dança ia fazer voltar os soldados brancos que saltavam agoniados dos navios, caminho do Norte? (...) A dança ia fazer parar as marchas um-dois-esquerdo-direito das milícias colonas armadas de guerra e caça? (...) E as palmas estavam aonde? Ritmo deles não era das mãos, era das botas ferindo o asfalto. Mundo ao contrário, e a minha criação? (PEPETELA, 2006, p. 236-237)

O espaço narrado, um espaço de guerra, teve a ordem dos rituais tradicionais subvertida a partir da instalação da milícia colonial. Neste lócus da desordem e da contradição, a estátua busca sua identidade dilacerada, identidade essa que já podemos considerar como coletiva, representante de diversos povos presentes em Angola cujas tradições, durante anos, foram subjugadas pela opressão colonial.

A narração anterior demonstra o princípio da utopia libertária, no sentido de olhar para um futuro que caminha para a liberdade dos países africanos, já se anunciando nos processos de libertação vindos de Luanda e da independência do vizinho Congo, ao Norte de Angola. A enigmática narradora aguarda a “chuva torrencial” que vai desconstruir a ordem colonial e, com isso, prenuncia a luta nacional pela independência, em 1961. O capítulo *O sexo*, de acordo com Maria Aparecida Santilli (CHAVES, MACÊDO, 2009, p. 109) “seria do ponto de vista da narrativa mais compatível com a sugestão de união sexual, na medida em que ela pode sugerir a busca da unidade, de apaziguamento da tensão, da realização plena do ser”.

A repressão à luta que culminaria na independência de Angola é representada em mais uma cena da usurpação colonial, apresentada por meio de uma violenta invasão de Bartolomeu Espinha às terras de seu vizinho, Moma. Na fazenda da família Semedo, Bartolomeu, acompanhado de Dionísio e Xandinho, netos de Alexandre, ouvem rumores de que um catequista protestante tem feito reuniões nas senzalas para mobilizar os negros e que estes organizam um massacre contra os brancos. Sob este pretexto, Bartolomeu acusa seu vizinho Moma, nascido no Bailundo, de estar acobertando o catequista. O genro de Alexandre toma tal atitude com o intuito de invadir as férteis terras do vizinho. Reuniões são feitas no posto policial e Bartolomeu alerta a todos que o Moma é quem está escondendo um famoso catequista que espalha o ódio contra os brancos. Então, a PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado), junto com Bartolomeu, seus sobrinhos e outros homens fortemente

armados, mata o Moma e uma de suas mulheres é estuprada por Dionísio, sob o pretexto da procura de armas e vestígios do catequista. Com isso, suas terras são leiloadas. Tempos depois, encontram um catequista, que foi acusado de ser comandante da revolta contra os brancos, contra Salazar e contra uma Angola portuguesa, “confirmando” as hipóteses de haver um exército com armas russas organizado para matar todos os brancos. Ao prenderem o catequista, os colonos afirmam que acabaram com o terrorismo. O grande ato foi comemorado em uma procissão da Igreja da Sé de Benguela até a Capelinha de Nossa Senhora da Graça. Toda a violência deste ato é narrada pela estátua:

Eu vi, não me contaram, eu ouvi um sábado sangrento.
Com esses olhos que andaram por tanto lado, sem sair duma mesa de parede, com esses olhos rodeados de branco e vermelho e azul, mas transparentes. Foi assim naquele sábado e o que veio depois. (PEPETELA, 2006, p. 272)

Essa é a introdução de uma narrativa feita em discurso indireto livre, onde ouvimos múltiplas vozes – durante essa parte do romance temos a voz, em primeira pessoa da estátua, do Moma e de Bartolomeu, além da de um narrador em terceira pessoa que detalha a sequência dos fatos – descrevendo o que acontecera ao Moma e sua impotência diante da investida dos brancos; a “ameaça terrorista” do catequista do Huambo; e mais uma vitória portuguesa regada a muito sangue dos negros. Durante esse percurso narrativo da estátua, destacamos o momento em que essa voz que assiste sofrendo à situação, ao citar o estupro de Dionísio a uma das mulheres do Moma aponta: “É isso minha chuva anunciada nos intestinos do cabrito ou é castigo pela dança interdita por antecipada, mundo louco, mundo ao contrário” (PEPETELA, 2006, p. 274). A narrativa da estátua termina com um irônico *âmen*.

Graças à escolha deste foco narrativo, Pepetela produz no leitor a conscientização do caos instaurado e reforça a presença das contradições postas entre brancos e negros, tudo a partir dos olhos (e da voz) da estátua. Mais à frente, a estátua narra os pesadelos de Xandinho, que durante muito tempo trabalhou como administrador colonial e passa a sonhar que o acusam das torturas e do assassinato do Moma; o personagem acaba em Portugal, em um asilo de “alienados mentais” (PEPETELA, 2006, p. 317).

O último capítulo do romance – *As pernas* – se inicia em 1975 com o prenúncio da vitória eminente e da desarticulação do poderio das famílias portuguesas em Benguela. As pernas, que têm o caráter simbólico da marcha, representam a investida dos movimentos de libertação pela independência, marchando para um futuro livre, simbolizam “o vínculo social. Elas propiciam aproximações, favorecem os contatos, eliminam as distâncias, prestando-se ao

fazer e desfazer da sociedade” (SANTILLI, 2009, p. 110), que romperá com o sistema colonial para seguir rumo à efetivação da liberdade.

A estátua retoma em sua narrativa as revoltas do passado (dos bailundos, seles, sumbes e cuvales) e outras que aconteceram ao norte e a leste do país, todas acompanhadas por seus olhos, e que agora culminam com a chegada do exército do MPLA a Benguela:

... o trovão tinha chamado as nuvens grossas e os batuques refloresceram nos cânticos colectivos de bater palmas, agora é que era, e as armas lá na mata dispararam saraivadas para o ar festejando a vitória coletiva e ninguém que segurava mais o processo pois não tinha mais quem quisesse lutar para travar o avanço impetuoso das nuvens (...) e eu danço por cima do Pundo, da Cheia, das Mundas, do Moco, do Mucaba e das chanas orientais, chuva diferente caindo que não provocava enxurradas na terra sequiosa, só abria os sorrisos e a música das flores silvestres, o mundo desenlouquecendo aos poucos, devagar devagar, como devem ser as coisas importantes (...)

... um dia estourou, explodiu, floresceu aquela música MPLA Weya, MPLA chegou, e mais as palavras que agora eram música, Owiñioku soma, o Povo no poder (...) e reconheci nela a canção da minha criação, recriação quebrando pelos morros de capim rasteiro a puberdade finalmente alcançada (...) sonho-certeza de tantos anos como profetizara pelos olhos transparentes. (PEPETELA, 2006, p. 281-286)

A ordem dos fatos narrados pela estátua se dá a partir de três trovões. O primeiro anuncia a chuva torrencial que está por vir, o segundo se dá quando o avião vindo da Zâmbia pousa em Luanda trazendo guerrilheiros nacionalistas e o terceiro trovão anuncia a chegada do avião com os guerrilheiros a Benguela, consagrando a alegria proveniente do “sentimento popular”, nas palavras do personagem Joel. É importante ressaltar que no trecho citado, a estátua-narradora utiliza o termo “desenlouquecendo” para caracterizar o afastamento paulatino da presença colonial, atestando a sabedoria da tradição dos povos angolanos que fizeram a revolução aos poucos, pois agiram baseados nos ensinamentos importantes que são passados de “geração para geração” (PEPETELA, 2006, p. 282). O capítulo anuncia também a conseqüente decadência da família Semedo.

A “puberdade finalmente alcançada” da estátua está vinculada à maturidade de Joel, que comemora a chegada do MPLA a Benguela. Yaka vê em Joel a esperança que se configura nos processos de libertação. Ao questionar: “Recriação?” (PEPETELA, 2006, p. 287), a voz da estátua nos faz pensar em um retorno ao princípio, o princípio que era a liberdade. Joel, como desertor da tradição colonialista da família Semedo, segue em luta com o MPLA, representando, assim, em consonância com Yaka, o retrato da utopia libertária do povo angolano, que partiu em guerra pela libertação de sua nação, no intuito de redesenhar um país que caminharia para a paz e a igualdade.

Aos conceitos de esperança e utopia aqui citados acrescentamos o do “sonho-certeza” também presente no trecho para repousar nosso olhar para a análise de Ernst Bloch (2005) quando apresenta o conceito de “sonhos diurnos” como uma vontade consciente de melhoria perante determinada situação. Bloch afirma que esses sonhos, ao contrário dos noturnos, podem ser expandidos não só à subjetividade do sonhador, mas ainda representar o desejo de um grupo. Quando a estátua nos fala de seu “sonho-certeza”, da positividade inerente às lutas pela libertação que se iniciam em Angola, reconhecemos os sonhos a que Bloch faz referência:

O sonho diurno, em seus aspectos mais comuns, estende-se na sua dimensão tão larga quanto profunda, não sublimada e sim concentrada, na sua dimensão utópica. E ela coloca o mundo melhor igualmente como o mais bonito, em imagens mais completas, como a terra não as comporta ainda. (BLOCH, 2005, p. 96)

No epílogo do romance, a voz da estátua finaliza sua narrativa com a intrigante questão:

Bem, já posso fechar estes olhos transparentes que tantas coisas viram. Minha criação está aí em torrentes de esperança, a anunciada chegou. Posso então me desequilibrar do soco e ficar em cacos pelo chão, a boca para um lado, os olhos pelo mais, o coração embaixo da terra, o sexo para o Norte e as pernas para o Sul? Ou será melhor aguardar? (PEPETELA, 2006, p. 347)

O questionamento premonitório da estátua conclui o romance apontando para as próximas guerras que virão, alertando que as lutas ainda não terminaram. O paradoxo entre utopia e pessimismo transmitido pela voz de Yaka pode ser relacionado ao momento em que Pepetela escreveu o romance, 1985, apontando para as configurações do país após a independência, atestando que as contradições não se eliminariam após a independência. Exemplo disso é a guerra civil angolana que só termina em 2002, fato que nos faz recorrer a Fanon quando ressalta a impossibilidade do fim da violência latente que se tem durante o período colonial após as lutas de libertação:

O observador atento se dá conta da existência de uma espécie de descontentamento latente, como as brasas, que, depois da extinção de um incêndio, continuam ameaçando inflamar-se.
(...) Já se percebe que a violência, nos caminhos bem precisos, no momento da luta de libertação, não se apagou magicamente depois da cerimônia das bandeiras nacionais. (FANON, 2010, p. 93)

Deste modo, apesar de o romance apresentar na figura de Joel um caminho da utopia, a pergunta da estátua ao final de sua narrativa aponta para a constatação de que a luta de

libertação terá ainda desdobramentos que trarão contradições para a contemporaneidade, figurando as novas batalhas que a nação recém-liberta enfrentará. Percebemos que Pepetela é um daqueles “observadores atentos”, como identifica Fanon, que reconhece, por meio de seu romance, que o projeto de independência figura uma vitória e, ao mesmo tempo, grandes desafios à nação que está sendo (re)formada. O questionamento da estátua Yaka nos faz reconhecer que “a violência diária e a imprevisibilidade do momento seguinte constituem fatores de perturbação elevada mesmo no cotidiano de uma gente que aprendeu a conviver com a precariedade e o enfrentamento.” (CHAVES, 2005, p.106)

Após a sistematização das aparições da estátua Yaka e a percepção da potencialidade de sua voz sobre os personagens do romance, podemos dizer que o poder de Yaka atinge patamares essenciais no romance. A estátua tem papel de relatar as circunstâncias que fizeram as guerras e que instauraram no espaço colonial a violência atmosférica que permeia o cotidiano de colonizadores e colonizados. Deste modo, para além de ser caracterizada como um símbolo enigmático, Yaka vai ganhando, aos poucos, voz no romance e se apresentando como peça-chave, primordial para o entendimento mais amplo do leitor acerca do momento histórico retratado na obra.

É importante atentarmos como a forma do romance se compõe de modo a representar essa identidade dilacerada: forma e conteúdo se unem para comprovar a citada relevância. Yaka dá título ao livro e os capítulos da obra literária estão divididos, e nomeados, de acordo com as partes da estátua: *A boca*, *Os olhos*, *O coração*, *O sexo* e *As pernas*, simbolizando, possivelmente, as retalhações feitas pelo colonialismo e a importância da união de suas partes – também simbolizando os diversos grupos étnico-culturais espalhados por Angola – no processo de unificação nacional necessário aos movimentos de independência.

Acompanhando o desenvolvimento cronológico da História, as partes de Yaka nos contam a história que ela vivenciou, em paralelo com as outras vozes narrativas do romance e cada uma dessas partes, como vimos, carrega um caráter simbólico, sempre ligado à representação da perversidade colonial.

Nessa perspectiva, caminhamos para o entendimento da estátua como forma de representar as contradições coloniais. Reconhecemos que a estátua, ao dar voz às perversidades coloniais, representa a diversidade de povos africanos que viviam em África e que sofreram, após o contato colonial, completa desestruturação. Além disso, por passar toda a narrativa próxima de Alexandre Semedo e de outros colonialistas, Yaka configura seu conhecimento dual acerca da situação colonial e, por isso, ressalta sua rejeição frente à ideologia imposta pela hegemonia europeia em África.

Neste nível da nossa análise julgamos pertinente dizer que a estátua Yaka é considerada uma **personagem** da obra de Pepetela devido a sua complexidade no romance.

Para tal afirmação, nos valeremos da análise de Candido (2009), que levanta dois importantes aspectos na delimitação de um personagem no romance, o primeiro refere-se à interligação necessária entre enredo e personagem. Além de vivenciar as cenas expostas no enredo do romance, Yaka é parte constituinte da forma da obra, como visto pela denominação dos capítulos e do próprio título do romance. Partindo desse pressuposto, já reconhecemos tamanha relevância de Yaka, some-se a isto a voz da estátua que é bem demarcada em suas intervenções narrativas e responsável tanto pela travessia de Alexandre quanto pela explicação aos leitores do todo descrito, demonstrando que sempre a história tem dois lados. Podemos apontar, portanto, a estátua como uma personagem criada por Pepetela a partir de “fragmentos de vários modelos vivos” (CANDIDO, 2009, p. 73), entendendo a estátua como uma forma de explicitar a voz do povo angolano apresentando o embate colonial.

Pela observação dos aspectos analisados, percebemos que Yaka tem papel essencial no romance e é capaz de resumir em si as contradições que perpassam a ordem colonial, como também de mostrar aos leitores como essas contradições foram introjetadas pelos personagens da história de Pepetela e da História dos povos colonizados.

2.2.2 Decifrando um enigma: a trajetória de Alexandre Semedo

Alexandre Semedo, personagem cuja vida é narrada em *Yaka*, tem profunda admiração pela mitologia grega, herdada de seu pai, Óscar Semedo, que nos tempos ociosos contava ao filho, ainda na adolescência, as lendas e tragédias gregas. Emprestamos o apreço de Alexandre pela tradição helênica para relacionar a estátua Yaka a um importante símbolo dessa mitologia: a esfinge. Cirlot (1984, p. 232) indica que a esfinge é o “enigma por excelência”. Esta criatura mitológica propunha enigmas aos homens e aniquilava aqueles que respondiam erroneamente; a esfinge é lembrada, sobretudo, pela tragédia de Édipo, o único que conseguiu decifrar o enigma. Encontramos a proximidade entre o mito grego e o mito angolano ficcionalizado por Pepetela na longa tentativa de Alexandre Semedo de “decifrar o enigma” da estátua Yaka, que durante anos, propõe, em um “discurso-mudo”, mas carregado de significados, que o personagem compreenda sua mensagem.

O início do romance, no capítulo *A boca*, apresenta um diálogo entre Alexandre e a enigmática estátua. O personagem está rememorando seu nascimento, em 1890, durante a

viagem de seus pais, Óscar e Esmeralda Semedo, vindos de Capangombe rumo a Benguela. Nesse momento, ele pede à estátua que esclareça melhor o ocorrido, afinal é ela quem tudo vê: “Nasci, em 1980, embaixo duma árvore (...). Até hoje gostaria de saber se caí por cima de algum matrindinde, se a árvore meu primeiro tecto não era por acaso a mulemba sagrada dos cuvale, o centro do Mundo... Isso queria que me contasses, enigmática Yaka, pois tudo viste.” (PEPETELA, 2006, p. 14-17)

Nesse trecho, Alexandre Semedo, ao lembrar, em narrativa, o momento de seu nascimento, assume um papel construído no decorrer de sua trajetória de vida: reconhece que a estátua detém um olhar mais amplo sobre os acontecimentos e, por isso, traz em si uma tradição a qual ele não alcança. Durante todo o romance, Alexandre propõe um diálogo com a estátua, clamando para que ela lhe esclareça, acrescente ou indique a veracidade e completude dos fatos, apresentando sua submissão à sabedoria daquele objeto, que de alguma forma, lhe inquieta. A primeira parte do capítulo *A boca* nos apresenta a união que vai percorrer toda a narrativa. Há um vínculo, ainda obscuro, entre Alexandre e a estátua, esta espera que aquele seja capaz de compreender suas mensagens, assim como ele necessita de explicações da estátua que elucidem sua trajetória. Deste modo, esses dois pontos de vista dialogam no sentido da construção do sentido da obra, para os personagens e para os leitores.

A constituição do personagem Alexandre Semedo está diretamente ligada à compreensão que vai adquirindo das mensagens de Yaka. A estátua, em consonância com o personagem, não fica estática, e reconhece a necessidade de seu aprendizado e aos poucos demonstra, em primeira pessoa, que almeja o entendimento de Alexandre:

Eu podia ouvir aquilo tudo sem reagir? Alexandre deu uns passos na sala, foi verificar o ferrolho da porta, gesto que se tornava maquinal. Respirou fundo para acalmar. Digam, podia ficar a ouvir sem nada fazer?
 – O problema é que não nos devíamos ter metido no barco, um barco que não dá para todos e onde havia gente antes. Bom. Agora já estamos, não podemos sair. É matar ou morrer. Que sejam os outros a saltar do barco.
 (...) Alexandre sentou. Se virou para o canto da sala.
 – Para de me criticar, Yaka, não me chateies.
 – Que fez ela? – perguntou Donana.
 – Está para aí a olhar-me com os olhos acusadores.
 – Deixa-te disso, é só uma estátua feia.
 – Ela vê tudo, julgas que não percebo? E está a falar. E a acusar-me, de quê não sei. Pela primeira vez compreendo o que ela está a me dizer. (PEPETELA, 2006, p. 116)

Na cena, Alexandre se indigna com os anos de recorrentes revoltas as quais seu pai e agora ele com sua família passam, causando um “ciclo do medo” que assola a família. Esse

trecho nos faz perceber o início da primeira compreensão de Alexandre, reconhecendo que há no olhar da estátua alguma acusação.

Entre 1940 e 1941, Alexandre Semedo sofreu com a Revolta dos Cuvaes por conta da perda de seu filho Aquiles. Bartolomeu Semedo, genro de Alexandre, com a justificativa de vingar a morte do cunhado, assassinou Vilonda, pastor cuvale, e roubou seu gado. Como lembrança do feito, entregou a Alexandre um punhal, que pertencera a Vilonda. Com o punhal cuvale e a estátua, o colono Alexandre Semedo se sente cada vez mais próximo das “tradições africanas” e instigado a conhecer os objetos mais profundamente, decifrando as mensagens que detêm. Nesse período, o patriarca sente o peso do olhar de Yaka, o encarando cada vez mais, porém, ainda se vê incapaz de compreender a profundidade dos significados que a estátua carrega em si:

A Yaka olha para mim. Não, o olhar perfura-me e vai contemplar algo para lá, talvez no passado ou no futuro, sinto que ela me transmite uma mensagem. Quanto mais a olhava mais percebia se tratar duma mensagem. Não propriamente para mim, mas relacionada comigo certamente. Tantos anos perdi sem tentar compreender essa mensagem, mas inda vou a tempo. A mensagem vinha das profundezas da história? Vinha do sítio onde fora talhada e pintada? (PEPETELA, 2006, p. 147)

A aproximação de Alexandre com a estátua e o punhal de Vilonda marca o ponto em que ele começa a desenvolver a reflexão que o fará compreender o significado dos objetos. Notamos que, durante todo esse percurso, a estátua tem papel impulsionador sobre a personagem, no intuito de que ele decifre seu significado mais profundo.

Na medida em que o patriarca Semedo vai envelhecendo e perdendo espaço em sua casa, ele entretém-se escrevendo sua história e a de seu pai, a partir de suas recordações, sempre em diálogo com Yaka. Essas reflexões foram tomando um caráter mais geral, em que o personagem sentia a necessidade de conhecer não apenas a trajetória de sua família, mas “o costume dos povos da região” (PEPETELA, 2006, p. 242) onde se instalaram os Semedo. A escrita lhe servia para elucidar os fatos – sob o crivo dos olhos de Yaka –, porém, “nas páginas lidas e relidas não se reconhecia. Era só uma parte dele. A parte visível, a que queria mostrar” (PEPETELA, 2006, p. 243). O exercício da redação estimulava a reflexão do personagem. Seu intuito era deixar um livro para seus netos, porém, com o tempo, achou que seus descendentes não valiam demasiado esforço e desistiu do projeto. O narrador nos alerta que Alexandre abandonou a redação “para não ir fundo demais e depois não poder voltar atrás” (PEPETELA, 2006, p. 243), indicando que a escrita lhe mostraria o *éthos* colonialista

que o personagem não desejava reconhecer em si e o qual o faria perceber a perversidade de sua posição, obrigando-o a romper completamente com o sistema colonial.

Ao final de sua vida, Alexandre vê nos olhos de Yaka a mensagem que o sempre quis compreender. O punhal que ganhara de seu genro Bartolomeu e a estátua Yaka servem de “ponte” para a percepção da situação ilegítima dos colonos. Esses objetos têm papel essencial na travessia do personagem, por meio do arcabouço cultural que representam. Alexandre passa, então, a dialogar com a cultura do *outro*, reconhecendo-se como parte do grupo colonizado, identificando-se como um angolano e percebendo as mudanças pelas quais ele passou e buscou: “Sobe-se um morro. Chega-se ao cume. Inverte-se a inclinação: é a descida. O cume marca o ponto de ruptura. O punhal cuvale não era o cume, o ponto de ruptura da sua vida?” (PEPETELA, 2006, p. 243).

Antes de morrer, o Semedo enfim decifra o enigma da esfinge angolana, reconhecendo que a estátua pretendia lhe mostrar a tradição que trazia consigo, fruto de uma sabedoria que passou por séculos de destruição a partir da chegada do europeu em território africano.

Em seus últimos momentos de vida, no quintal de sua casa, Alexandre encosta a estátua ao tronco de uma pitangueira e vê, nos olhos de Yaka, seu bisneto Joel na guerrilha, sendo adotado pelos cuvales que, depois de cem dias, alcançam a vitória, impedindo a invasão de tropas inimigas dos sul-africanos em Benguela. A estátua, então, conclui:

A tua geração vai ser a última, diz ainda a estátua. Isso te falei toda a vida, para te preparares. E só agora entendes. E também que sempre foste um grande impostor (...) criticavas a situação para calar os remorsos que eu criava em ti. A terra que a boca de Alexandre Semedo morde lhe sabe bem. É o cheiro do barro molhado pelo orvalho de madrugada e o som longínquo de badalos de vacas na vastidão do Mundo. Leva esse sabor e cheiro de terra molhada para cima da pitangueira, onde fica a balouçar, para sempre. (PEPETELA, 2006, p. 346)

O personagem morre no quintal de sua casa, reconhecendo, por conta dos ensinamentos de Yaka, que percorreu um longo caminho: “Um longo caminho sim. Metade da vida a combater a outra metade...” (PEPETELA, 2006, p. 339). Nesse conflito existencial de um colono que é capaz, ainda que ao final de sua vida, de reconhecer as várias nuances da ordem colonial, a estátua se mostra como elemento essencial para a aprendizagem de Alexandre Semedo.

Podemos identificar que a travessia de Alexandre se dá por pequenos atos no decorrer de sua vida, os quais o modificaram aos poucos. Ao final de sua vida, ele se posiciona a favor de seu bisneto Joel quando este segue na luta pela Libertação de Angola e opta por não partir junto com a família – que foge da libertação angolana em direção à África do Sul. O patriarca

da família Semedo, apesar de não participar efetivamente da luta, opta por terminar sua vida em território angolano. Ele é, portanto, um crítico passivo. Por essa conclusão, reconhecemos no romance o argumento de que está na juventude, representada por Joel Semedo, a viabilização da construção da nação liberta.

Ainda assim, simbolicamente, como aponta a última fala da estátua, Alexandre Semedo foi aceito (e se aceitou) como um angolano, pois, tal quais os ancestrais africanos, o patriarca ao morrer espiritualizou-se em uma árvore – a pitangueira de seu sapalalo, eternizando sua presença naquela terra –, o que, segundo Mata (2001, p. 171), configura a conclusão do processo de “nativização”³² do personagem: “mordendo de novo a terra, a ela regressando simbolicamente, para emergir na pitangueira, fechando-se o ciclo da *nativização*”.

Além da “voz” da estátua, que marca o discurso da resistência, seus olhos também têm importante representatividade na obra, principalmente, para a travessia do Semedo. Eles são transparentes, e, para Alexandre, transmitiram, durante toda sua vida, um olhar irônico, que o intrigava. Ao mesmo tempo, mostravam uma profundidade, que pode ser lida como a das “tradições africanas”, unificadas na representação da estátua. Por meio dos olhos transparentes de Yaka, Alexandre vê a si mesmo e enxerga algo que não lhe é palpável, algo distante, como as origens daquela estátua e o que ela almeja lhe mostrar. Para o leitor, esses olhos são capazes de elucidar que na ordem colonial estão postos dois lados, e que a narrativa de um único personagem – Alexandre – seria rasa para a compreensão dessa dualidade.

A peculiaridade dos olhos transparentes de Yaka é capaz de produzir a reflexão de Alexandre Semedo, externando suas inquietações internas, e de refratar sua projeção no personagem, modificando assim, as percepções de Alexandre acerca do colonialismo.

A partir das intervenções da estátua, percebemos a complexidade proposta na construção do personagem Alexandre Semedo. Ele, que inicia seu percurso em Benguela permeado de preconceitos provenientes da tradição colonialista herdada de seu pai, aos poucos vai reavaliando sua perspectiva acerca das desigualdades instauradas no período colonial. Como o próprio Pepetela caracterizou em entrevista a Carlos Serrano (1999, p. 137): “Eu me preocupo muito nesse livro com a possibilidade de alguém vindo da sociedade colonial dar o ‘salto’”. Esse “salto” a que se refere o autor se inicia com Alexandre, para se concluir com Joel.

³² Segundo Mata (2001), o processo de “nativização” de Alexandre Semedo se inicia quando ele, ao nascer, morde a terra e, desta forma, principia um percurso que o fará parte do território angolano.

Entretanto, é importante que ressaltemos, a escolha da inserção de um colono como Alexandre Semedo não implica em dizer que é este o perfil de todas as personagens do romance. Dentre a variedade de “modelos” comportamentais criados na obra³³, percebemos um argumento em favor da problematização de uma estereotipia dos agentes da colonização, sem, é claro, deixar de apontar os colonos em situação perversamente diferente da dos colonizados.

Nesse sentido, para além de expor a dicotomia estabelecida no colonialismo, o romance *Yaka* demonstra a complexidade das relações coloniais, na qual ambos os sujeitos que compõem o sistema são impactados de diferentes maneiras.

³³ O romance apresenta diversos “personagens-tipo”, representando os grupos sociais presentes no espaço colonial: os típicos colonialistas, dentre os quais podemos elencar a grande maioria dos amigos de Oscar Semedo: Sô Agripino de Souza, colono com filho mulato, Sô Almeida, que se enforcou por não aguentar a segunda crise da borracha, Sô Lima, dono da taberna e o único que lucrava com a crise, Sô Lopes, Sô Queiróz, caracterizados como os senhores da colonização em Benguela – sem contar todos os herdeiros da família Semedo que, com a exceção de Joel, perpetuaram os ideais colonialistas até o final de suas trajetórias em Benguela; os colonos de “boa vontade”, como o barbeiro Acácio; os mulatos, filhos de relações entre brancos e negras, como Tuca, amigo de infância de Alexandre Semedo e Chico, seu filho renegado; entre outros.

CAPÍTULO 3 – O OUTRO PÉ DA SEREIA E YAKA: UM ESTUDO COMPARATIVO

Inicialmente, nos aguçou a ideia de comparar os romances *O outro pé da sereia* e *Yaka* apenas pela similaridade. Com isso, pululavam tópicos que nos serviam para provar os diversos pontos comuns das duas obras, os quais nos permitiram fazer um contundente estudo comparativo. Todavia, em determinado momento de nosso percurso analítico, percebemos que existem também consideráveis elementos opostos entre as obras, fato inevitável e que merece atenção. Portanto, neste capítulo nos dedicaremos a explorar os elementos que se contrapõem nas narrativas de Mia Couto (2006) e Pepetela (2006), como é o caso das duas estátuas, Nossa Senhora e Yaka; e os que convergem, como veremos, por meio dos personagens Sô Acácio e Arcanjo Mistura.

Para Carvalhal (2006), a comparação é um “procedimento mental que favorece a generalização ou a diferenciação. É um ato lógico-formal do pensar diferencial (processualmente indutivo) paralelo a uma atitude totalizadora (dedutiva)”. A autora acrescenta, ainda, que “ao aproximar elementos parecidos ou idênticos e só lidando com eles, o comparativista perde de vista a determinação da peculiaridade de cada autor ou texto e os procedimentos criativos que caracterizam a interação entre eles” (CARVALHAL, 2006, p. 31).

Sob a perspectiva dos estudos comparados das literaturas de língua portuguesa, Abdala Jr. (2007) aponta para o intercâmbio de relevo histórico que essas formas literárias carregam, indicando que “a literatura comparada, nesta perspectiva, mais do que um estudo de dois ou mais escritores de diferentes literaturas, dois ou mais textos dispostos lado a lado, se mostra campo fértil para a discussão de uma questão crítica mais abrangente e que envolve duas culturas” (ABDALA JR., 2007, p. 30).

Nesse sentido, partiremos de um processo histórico comum à Angola e Moçambique, a colonização portuguesa, para elaborar um estudo comparativo entre os romances *O outro pé da sereia* e *Yaka*, reconhecendo as similaridades e as diferenças entre ambos, por meio da análise de certas resoluções propostas em cada uma das obras. O que mais nos interessou foi a maneira como cada um dos autores optou por discorrer acerca do contato colonial, ressaltando elementos da realidade colonial e apresentando diferentes “respostas locais” ao encontro de duas culturas díspares. Sobre esse aspecto, o principal elemento que reconhecemos são as duas estátuas centrais para o desenrolar dos enredos e as quais surgem nos romances como representações da situação colonial.

Ainda que reconheçamos a contraposição, existem argumentos em comum nas obras. No âmbito dos estudos comparativos de literaturas em língua portuguesa, muitos estudiosos se dedicaram a analisar as literaturas de Mia Couto e Pepetela lado a lado, identificando os dois autores como “intelectuais orgânicos”, para emprestarmos o termo utilizado por Gramsci (2006), posto que ambos, ideologicamente – por conta de suas trajetórias de vida semelhantes e de aspectos como a recusa a discursos hegemônicos, reflexões acerca da formação identitária de suas nações entre outros aspectos –, dialogam em suas obras e são considerados semelhantes em suas abordagens temáticas. Ribeiro (2007, p. 248), por exemplo, aponta que a produção ficcional de Mia Couto e Pepetela opera sobre a “recusa explícita ao estereótipo colonial”. Miranda (In: GARCIA, PINTO e MICHELLI, 2008, p. 162) aponta, dentre os elementos presentes nas obras dos autores, a “resistência ideológico-cultural aos padrões hegemônicos ocidentais”. Essas e outras características atribuídas às comparações entre obras de Mia Couto e Pepetela demonstram a similaridade dos discursos de dois pensadores que testemunharam, mais ou menos sob a mesma perspectiva e atuação política, a colonização, a independência e o desenvolvimento de seus países. A exemplo disso nos dedicaremos à análise da feliz coincidência de dois barbeiros: Arcanjo Mistura em Mia Couto (2006), e Sô Acácio em Pepetela (2006), personagens que dialogam por meio de seus ofícios e de suas ideias.

Neste capítulo trabalharemos no sentido de reconhecer, no diálogo temático de Pepetela e Mia Couto acerca do colonialismo, qual maneira cada um dos escritores escolheu para descrever esse momento crucial para a História de Angola e Moçambique.

3.1 Entre a confluência e a resistência: duas estátuas

No que tange à comparação entre os romances *O outro pé da sereia* e *Yaka*, nossa principal perspectiva se instaura na forma como os dois autores optaram por debater a situação colonial e suas contradições. Em nossa análise percebemos que há nos romances – por meio da construção de personagens, tempo e espaço – a discussão de elementos que explicitam a relação colonial, com foco principalmente na violência e no racismo.

Dentre os diferentes elementos passíveis de análise, ressaltamos as duas estátuas, Nossa Senhora e Yaka, que, na representação literária, apresentam essas questões e trazem à tona as contradições coloniais. Principalmente por meio dessas imagens, questões sobre o choque entre duas culturas distintas são colocadas à vista. Tanto Nossa Senhora quanto Yaka

se configuram como símbolo das colônias africanas, conforme a especificidade dos autores na representação da temática colonial.

Tania Carvalhal (2006, p. 47), com base nos estudos do formalista russo Tynianov, aponta que uma das perspectivas teórico-metodológicas dos estudos comparativos é identificar as diferentes funções de um mesmo elemento em sistemas literários distintos, considerando “não mais apenas o elemento em si, mas a função que ele exerce em cada contexto”, prezando não só pela similaridade, mas também pelas diferenças entre esses elementos em cada uma das obras comparadas. Nessa perspectiva, reconhecemos que Mia Couto e Pepetela partem de uma temática comum, o colonialismo, para explorar em seus romances diferentes perspectivas acerca de seu impacto nas sociedades angolana e moçambicana. Essa representação encontra como principal elemento as duas estátuas, as quais apresentam – cada uma a seu modo – as várias possibilidades geradas pelo contato colonial.

Em nossa dissertação reconhecemos um tópico comum que propõe uma questão similar nas duas imagens: o deslocamento geográfico das estátuas.

Lembremos: a estátua de Nossa Senhora, em Couto (2006), fora benta pelo Papa, em seguida saíra de Portugal rumo a Goa e conclui sua trajetória em Moçambique. A estátua Yaka, em Pepetela (2006), é um elemento tradicional de um povo que habitava o norte de Angola, e termina ao sul do país, na residência de Alexandre Semedo, em Benguela.

Sabe-se que a colonização portuguesa consagrou-se por meio do tráfico negreiro, iniciado no século XVI. Sobre o assunto, diz Hernandez (2008, p. 51):

a forte importância do tráfico negreiro pode ser constatada desde 1575, quando as regiões das Américas portuguesa, francesa, britânica e espanhola, tornaram-se um mercado em franco crescimento para os negreiros (...) Vale sublinhar que saíram de 10 a 11 milhões de escravos do continente africano, em mais ou menos quatro séculos.

Milhões de africanos foram escravizados e levados nos navios de África para a América, mutilando, assim, culturas e tradições pré-existentes. A perversidade dessa divisão consagrou-se com a Conferência de Berlim, em 1885, que deu conta de retalhar o continente africano sem a preocupação com os grupos étnicos locais e destruindo, assim, a infraestrutura ali estabelecida.

A movimentação da estátua de Nossa Senhora, em Mia Couto, e do próprio mito da deusa das águas, se inicia, no romance, durante o período que marca a expansão colonial e o princípio da intervenção estrangeira na África subsaariana. O deslocamento da estátua pode

ser visto como uma representação da abrangência colonial, que percorreu territórios que vão de África à Europa e às Américas, e da perversidade de tal situação, dada a subtração maciça de escravos negros de suas terras, que foram obrigados a se reestruturar frente à nova ordem – movimento exemplificado, no romance, pela apresentação da variedade de crenças que confluíram na estátua.

A estátua Yaka sofre um deslocamento geográfico, cuja representação é similar à de Couto, representando a abrangência e perversidade coloniais, porém, com diferentes perspectivas. Como vimos, ela vem de um povo do Norte de Angola, porém, passa para as mãos de Óscar Semedo, ao Sul do país, em Capangombe e termina em Benguela, com Alexandre Semedo. Não sabemos em que circunstância foi feito o percurso da estátua, mas, acreditamos, após a leitura das obras, que ela representa um povo que percorreu o território angolano, lutando contra a presença colonial, e o qual se encontra retalhado e com suas partes “isoladas em desconfianças” (PEPETELA, 2006, p. 19), simbolizando, assim, a retalhação dos povos africanos após a intervenção colonial. Fato este marcado pela fala recorrente da estátua que, revolta após revolta, almeja que a partir da luta popular ela reconstrua seu âmago. Yaka busca naqueles movimentos de resistência a reconstrução de sua unidade, unidade esta que em nossa leitura permite ser vista como a unidade nacional.

As duas estátuas, ao contemplarem as várias faces da ordem colonial apontam para nós o deslocamento geográfico como retrato da abrangência colonial. Yaka e Nossa Senhora parecem retratar a quantidade de homens que foram extraídos durante o período colonial de suas terras. Cada uma mostra e representa a viagem de um objeto – tal como os homens escravizados eram considerados – por muitas terras e seu contato com diversas culturas.

Entretanto, ainda que reconheçamos que ambas as estátuas retratam uma das perversidades da ordem colonial – o deslocamento geográfico forçado – note-se que a estátua de Nossa Senhora muda de continente, viajando de Portugal a Moçambique; Yaka, em contrapartida, cumpre uma trajetória em Angola. Essa diferenciação nos mostra que, enquanto a representação da travessia da estátua de Mia Couto é marcada pelo contato com o *outro* e o resultado, para o romance, é a inevitável confluência; a estátua de Pepetela reforça o retorno ao princípio, à força da nação angolana unida em prol do rompimento com o sistema vigente. Como aponta Santilli (2009, p. 112), a grande função da Yaka na narrativa é agir “em memória da aventura heroica de regresso de um povo – o povo angolano cujo exílio a ficção pode metaforicamente criar – com a grandeza trágica das perdas de uma travessia histórica que a arte literária é competente para embelezar”.

Essa perspectiva ganha força ao atentarmos que em Couto temos a representação de dois períodos marcados pela presença estrangeira, o primeiro no século XVI e o segundo no século XXI, momentos em que a dinâmica econômica de Moçambique é marcada pelo imperialismo português e norte-americano, respectivamente. Já em Pepetela, vemos a escolha de momentos bem precisos na história de Angola, todos marcados por lutas de resistência ao colonialismo. Assim, notamos novamente a tendência daquele autor por prezar pelo contato e este pelo combate. Enquanto Mia apresenta a situação de modo a apostar na reflexão de que a união é inevitável e as influências recíprocas, marcando, portanto, o universalismo; em Pepetela, temos que essa mesma união é marcada pelo choque e encontra subterfúgio na necessidade de se voltar a África, reforçando o discurso nacionalista.

Na senda dessa análise instaura-se outro aspecto relevante nos dois romances, que é a caracterização das estátuas marcada pela dualidade.

Dentre os aspectos que saltaram aos olhos quando analisamos a estátua Nossa Senhora, o mais relevante foi a aproximação da imagem ao conceito de sincretismo religioso. Como vimos em nosso segundo capítulo, denominado “Estátuas repartidas”, o personagem Nimi Nsundi, escravo na Nau Nossa Senhora da Ajuda, é o primeiro a nomear a imagem idolatrada pelos sacerdotes portugueses como Kianda, reconhecendo na imagem europeia a deusa das águas africanas. Essa relação, proposta na representação do ano de 1560, é retomada em 2002, quando Mwadia Malunga leva a estátua à sua cidade natal. No contexto da atualidade, esta e outras personagens, apesar de reconhecerem na estátua a Nossa Senhora dos europeus, veem também nela o mito da sereia das águas africanas: Kianda, Nzuzu ou Mama Wati.

A Nossa Senhora/Kianda é apresentada, durante todo o seu percurso na obra como fruto de relações sincréticas, as quais os africanos se valeram para fazer permanecer suas tradições mesmo com a imposição cristã consagrada a partir do contato colonial. Resultado disso é a “estátua mestiça”, que conclui seu percurso com heranças da avó escravagista e da escrava, como uma Santa Mulata. Some-se a isto, uma junção similar, proposta na conclusão do personagem Manuel Antunes, que, ao final do romance, torna-se um elemento de caráter híbrido, ao misturar rituais africanos e europeus. Esses, acrescidos de outros exemplos dos quais discorreremos nos capítulos anteriores de nossa dissertação, apresentam a união de dois pontos até então díspares. Nessa perspectiva, reconhecemos que a estátua de Mia Couto é uma

representação da hibridação³⁴ de duas culturas distintas, ocasionada pelo colonialismo, que gera resultados frutuosos nas esferas étnica e cultural.

A estátua Yaka, em suas intervenções no romance, pôde ser marcada pelo seu olhar dual ao apresentar-se como um narrador onisciente, que alcança ações e intenções dos dois atores da ordem colonial, colonizador e colonizado. Além disso, a dualidade da imagem instaura-se nas múltiplas significações que os personagens lhe atribuem. Como vimos, a estátua de Pepetela é tida como rude e bela; reside na incerteza de ser a representação de homem ou de uma divindade etc. A caracterização de Yaka é uma forma, a nosso ver, de ressaltar que existem sempre dois lados (o)postos na ordem colonial, e que esses dois lados estão, majoritariamente, em combate, pois, como aponta Fanon (2010), no processo relacional, esses dois polos estão fadados à necessidade de eliminação de uma ou outra parte. A estátua Yaka, ao contrário da de Mia Couto, conclui seu percurso demonstrando que a liberdade só pôde ser alcançada ao unirem-se as partes que o colonialismo separou, representando a retomada da nação angolana. Yaka mostra a força da união entre os povos africanos, frente à investida colonial.

Um último aspecto instaura-se na escolha desses símbolos. A estátua de Pepetela é fruto da tradição angolana, ou seja, no contexto colonial representa o colonizado, o que facilita a elaboração de um discurso que expõe as chagas do colonialismo, marcando a perspectiva do sofrimento e da luta dos angolanos. Já a estátua de Mia Couto representa, no início do romance, o símbolo maior da imposição colonial e tem em sua origem a crença católica. Ao final, representa e apresenta a união entre o africano e o europeu na figura do mulato, assim, o autor demonstra, por um lado, a importância do sincretismo como estratégia de luta dos africanos frente à imposição colonial e, por outro, reforça um argumento de hibridação inerente às relações entre africanos e europeus.

As três questões expostas – o deslocamento geográfico, a caracterização dual das estátuas e a origem de cada uma delas – nos mostram as diferentes resoluções propostas pelos autores e apontam-nos para as dimensões que os romances pretendiam alcançar no contexto em que foram lançados, demonstrando a contraposição de uma representação literária que lida com a relação colonial vista logo após a independência, em Pepetela, e outra que avalia os

³⁴ Utilizamos o conceito de hibridação cultural proposto por Canclini (2008), em que o autor reelabora, dentre outras, as definições de identidade e cultura a partir do contato intercultural, avaliando os resultados de mesclas culturais inevitáveis nas esferas artística, social e política. Canclini (2008, p. 19) nos diz: “entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”.

resultados do passado colonial e das lutas de independência no início do século XXI, 27 anos após a independência, em Mia Couto.

A Pepetela, que lançou *Yaka* em 1984, parece-nos que interessava produzir uma literatura que fosse capaz de dar conta de apresentar outro lado da história, que remetesse à força da nação e à grandeza dos guerreiros angolanos, em resposta à investida europeia. Nesse momento, o autor elabora uma literatura muito ligada à história de seu país, e, como vimos, à formação da nação angolana, em muito retratada a partir do contato colonial. Como visto em Mata (In: CHAVES e MACÊDO, 2006, p. 204), que ressalta a violência como marco desse contexto na obra do autor:

a novelística pepeteliana introduz sempre a guerra como predador episódico ou cíclico de movimentos históricos – movimentos esses que não se fecham na sua irrevogabilidade. Renovam-se constantemente, numa operação que regenera a violência e gera outras guerras, numa lógica espiralar de violência.

Como proposto pela autora, reconhecemos uma organização temática na produção literária de Pepetela que se caracteriza pela análise de cunho social e histórico da sociedade angolana, explicitando as contradições e, sobretudo em *Yaka*, a violência colonial e a resistência do povo angolano. Vale lembrar que o período em que o romance foi lançado era um momento em que a narrativa de Pepetela³⁵ era marcada pelo discurso nacionalista, e, ao mesmo tempo, desiludido, apresentando alguns tópicos relevantes no momento em que a nação liberta estava se estruturando, tais como a perspectiva anticolonial, a formação da identidade nacional, e a problematização dos processos de libertação.

O outro pé da sereia teve sua primeira edição lançada em Lisboa no ano de 2002, talvez por isso, a grande argumentação se instaure na quebra de paradigmas acerca das culturas africanas e do contato colonial. O autor se apropria de um tema demasiadamente discutido quando se pensa em África – o colonialismo – para explicitar a diversidade cultural e, no tempo presente, a reavaliação das “tradições”, marcadas na atualidade pelo contato com a cultura ocidental. Como indica Cavacas (2006, p. 68): “Toda a obra de Mia Couto se elabora sobre o fundo e em função de estereótipos da atualidade moçambicana e de grupos sociais urbanos e rurais que compõem o mosaico étnico-cultural daquele país”, o autor se

³⁵ As características citadas podem ser reconhecidas em obras de Pepetela contemporâneas a *Yaka*, como *Mayombe*, de 1980 e *A Geração da Utopia*, de 1992. A desilusão com relação ao presente e às perspectivas de futuro na escrita pepeteliana se acentuam ao passo que o autor acompanha o desenvolvimento de seu país independente, esta mudança é percebida, por exemplo, em *Jaime Bunda, Agente secreto* (2001) e em *Predadores* (2005), romances que fazem um retrato da nova burguesia angolana e ressaltam aspectos como a corrupção e a injustiça social.

apropria desse “mosaico” para representar os resultados da relação entre universos distintos que, a partir do contanto colonial, concretizam uma sociedade híbrida, como se parece a Moçambique romanceado por Mia Couto.

A nós, a distância entre a publicação de *Yaka* e *O outro pé da sereia* é um dos motivos que ocasionou a diferença entre o tom político (e funcional) em cada um dos romances – à parte a especificidade na elaboração ficcional dos autores e a realidade que, ainda que seja similar, tem suas particularidades locais.

Como nos esclarece Secco (2002³⁶):

Nas literaturas de Angola e Moçambique, (...) principalmente nas décadas de 1960, 1970 e princípio dos anos 1980, momento em que a afirmação dos nacionalismos se impunha e se fazia necessária em razão da necessidade de reconstrução nacional que a liberdade conquistada exigia. Nos anos 1990 e 2000, quando as utopias libertárias se enfraquecem e o neoliberalismo transnacional atinge as economias periféricas também de África, começa a haver (...) uma transformação nas propostas romanescas de diversos escritores.

Esse, ainda que seja um fator externo à literatura, mostra-se relevante ao pensarmos que a produção literária leva em conta um sistema cultural no qual existem três elementos indissociáveis: autor, obra e público – o que Cândido (2010, p. 31) sistematiza como o vínculo entre “a posição social do artista (...); a forma e conteúdo da obra; (...) a sua fatura e transmissão”. Uma vez que os dois autores são intelectuais que pensam e atuam sobre a sociedade em que vivem e tendo os dois romances profunda ligação com documentos históricos, reconhecemos essa diferenciação coerente, já que o contexto histórico, social e político em que cada obra foi produzida atribui diferentes perspectivas acerca das sociedades angolana e moçambicana e consequentemente, diferentes paradigmas dos autores e dos leitores.

Edward Said, em uma conferência proferida em 2001, discutiu a dificuldade dos escritores em controlarem a abrangência de seus textos na atualidade, afirmando que a escrita atual deve ter em mente “a noção da existência de uma grande probabilidade de atingir públicos muito maiores” do que se poderia imaginar décadas atrás (SAID, 2004, p. 36). Assim, reconhecemos esta também uma das motivações para a distinção no tom de cada um dos autores. Pepetela, em 1984, elabora em sua escrita um argumento fortemente marcado pela utopia da libertação; o autor se apoia na construção de uma epopeia angolana, ainda que

³⁶Disponível em <http://www.ueangola.com/criticas-e-ensaios/item/55-entre-crimes-detetives-e-mist%C3%A9riospepetela-e-mia-couto-_riso-melancolia-e-o-desvendamento-da-hist%C3%B3ria-pela-fic%C3%A7%C3%A3o> Acesso em: 01 jun. 2013.

haja ali um discurso que aponta para certo ceticismo posto que após a independência, o país mergulha em uma Guerra Civil que só termina em 2002. Mia Couto, em 2002, já é um escritor consagrado, cuja literatura atravessou as fronteiras do continente africano e o consagrou como um dos mais notáveis escritores em língua portuguesa. Nesse contexto, quando se pensa nos leitores de Mia, estamos lidando com números muito maiores e, portanto, com um público que precisa ter acesso a informações adicionais, sobretudo, precisa conhecer uma outra África, que não seja aquela marcada pela estereotípia ocidental. Então, o autor nos apresenta o romance *O outro pé da sereia*, o qual demonstra uma hibridação por completo, na experiência recíproca do contato cultural, que não é capaz de hierarquizar a influência de determinada cultura sobre a outra.

Por isso, concluímos que o fenômeno que melhor resume o distanciamento entre os dois romances por nós analisados se dá na resolução marcada pela confluência em Mia Couto e pela resistência em Pepetela. Assim, confluência e resistência se configuram em argumentos que se mostram e se justificam tanto na construção ficcional quanto no contexto histórico em que as obras foram publicadas.

3.2 Arcanjo e Acácio: os barbeiros revolucionários

No primeiro capítulo de nosso trabalho, quando elaboramos uma análise acerca da violência e do racismo em *O outro pé da sereia* e *Yaka*, notamos a presença de dois personagens com o mesmo ofício, que apresentavam pontos de vista similares com relação às contradições coloniais, os barbeiros: Arcanjo Mistura, em Mia Couto, e Sô Acácio, em Pepetela. Com um discurso marcadamente “destoante”, os personagens se destacam por intervenções ásperas e, ao mesmo tempo, angustiadas, denotando caricaturas de homens que adotaram uma postura crítica com relação às usurpações coloniais. No caso de Sô Acácio, temos a representação de um colonizador de esquerda; e com Arcanjo Mistura, vemos a figura de um velho revolucionário, que vivenciou a luta de libertação e avalia os resultados do país independente.

Relembremos, então, Sô Acácio, personagem considerado *persona non grata* por seus compatriotas que vivem em Benguela. A estes, o barbeiro se mostrava como um elemento incômodo, dadas suas demasiadas críticas ao regime colonial e à sua nítida posição em favor dos negros. Acácio era o único colono, dentre os apresentados no romance, que não havia sido deportado da metrópole por uma acusação criminosa, já que seu crime fora político. O

narrador de *Yaka* nos alerta que Acácio passou dez anos no presídio por ser um “anarquista” (PEPETELA, 2006, p. 25), que prezava pela libertação total dos negros e por uma “civilização” feita por professores, nunca por padres.

Arcanjo Mistura, em Couto (2006), é um personagem que vivera o colonialismo, e fora condenado pela PIDE (Polícia Internacional de Defesa do Estado) ao exílio em Vila Longe, onde no presente do romance já vivia há mais de quarenta anos. Desiludido com os resultados da independência moçambicana pela qual lutou, Arcanjo é um “inconformado com aquilo que chama o ‘prateleirar’ da Revolução” (COUTO, 2006, p. 120). Durante a visita dos afro-americanos à Vila Longe, o barbeiro se nega com veemência a recepcionar os estrangeiros, que para ele representam uma nova invasão: “*Suspeito muito de estrangeiros, principalmente dos que saem das suas terras...*” (COUTO, 2006, p. 129, grifos do autor), retomando a invasão colonial e apontando para as novas invasões que estão prestes a acontecer em Vila Longe, indicando, ainda, a cíclica intervenção estrangeira e crítica à vitória capitalista em Moçambique.

A especificidade da escolha da atuação profissional dos dois personagens se justifica pela posição política de ambos. Acácio se orgulhava de seu ofício, que, segundo ele, lhe permitia não ser escravo das relações capitalistas: “Tenho uma arte, não vivo de mais-valia (...) sou livre, só dependo das minhas mãos” (PEPETELA, 2006, p. 33); Arcanjo Mistura, adequava seu trabalho ao poder aquisitivo dos clientes,

Mestre Arcanjo tesourava consoante as posses. Não por bondade, mas por fidelidade às suas convicções políticas. Se o dinheiro era pouco, ele apenas parava as poupas. Se o dinheiro era farto então o corte descia mais fundo, rente ao couro-cabeludo. A cada um segundo as suas capilaridades, defendia o Mestre. (COUTO, 2006, p. 120)

Percebemos na construção dessas personagens a caracterização de uma lógica que privilegia o discurso de cunho político, traduzido em falas ácidas, que criticam a ordem vigente em seus países – comumente visto com certa repulsa pelos outros personagens da narrativa. Como vemos no trecho seguinte, em que os personagens Alexandre Semedo e Ernesto Tavares refletem sobre a trajetória de Acácio: “– Nunca regulou bem. Aquelas ideias eram de maluco. Que não devia haver Estado, nem polícia, nem imposto.... No fim então, já estava mesmo gagá” (PEPETELA, 2006, p. 99). O princípio da anarquia e da desestabilização da ordem visto na caracterização de Acácio também está presente no discurso de Arcanjo Mistura, de maneira reflexiva e pessimista, apontando para os resultados da revolução: “*o mais triste na história é como tudo se repete, sem surpresa. Já viu como voltamos a dar*

tantas licenças aos estrangeiros?” (COUTO, 2006, p. 319, grifos do autor) e, como vimos no primeiro capítulo dessa dissertação, para a necessidade de se eliminar o estigma da cor da pele como fator que, mesmo 27 anos após a libertação colonial, persiste em diferenciar os sujeitos.

Bem demarcados com relação às suas posições políticas, os personagens são homens amargurados, que durante suas trajetórias nas narrativas, demonstram que, cada vez mais, estão em um momento de degradação, como vemos nos trechos seguintes, pela voz dos narradores de *Yaka* e *O outro pé da sereia*, respectivamente.

Acácio é descrito como velho e ultrapassado, perdendo lugar para o “novo”:

Estava mesmo caquético o Acácio. Esquelético e velho, sempre borracho, ninguém sabia como o fígado dele aguentava. A mão tremia a manejar a tesoura. Pouca gente aceitava ir à barbearia, preferiam o Agostinho, embora mulato. A navalha do Agostinho não tinha tosse nem convulsões ao se aproximar do pescoço do cliente. (PEPETELA, 2006, p. 86)

De maneira similar é descrito Arcanjo Mistura:

A verdade é que, mesmo que houvesse cliente, o barbeiro seria incapaz de exercer a sua antiga mestria. Atacados pela artrite, os dedos se tinham tornado um estorvo com mais nós que falanges.

(...) O que restava da barbearia não era mais que uma parede arruinada, localizada ao fundo, nas traseiras do que já havia sido um edifício. Nem tecto existia (...). A ironia do destino ali se espelhava: sendo ele o guardião do espírito revolucionário, Arcanjo Mistura vigiava agora uma fortaleza sem muros. (COUTO, 2006, p. 120-121)

Percebemos que o resultado dos ideais dos personagens é a caracterização de sujeitos que vão definindo com o passar dos anos. Nos dois casos, percebemos sob a metáfora da impossibilidade de exercer seu ofício, a argumentação da impossibilidade do extremo esquerdismo dos dois barbeiros nos espaços que residem e no tempo em que estão.

Em *O outro pé da sereia*, é recorrente o uso da voz de Arcanjo por meio de epígrafes, que nos mostram a lucidez das intervenções da personagem, sempre no sentido analítico da sociedade em que vive. A penúltima delas, assinada pelo barbeiro Arcanjo Mistura, analisa: “*Não é fácil sair da pobreza. Mais difícil, porém, é a pobreza sair de nós*” (COUTO, 2006, p. 284). Esta fala exemplifica o que dissemos acerca da frustração marcada no discurso do personagem que, não elabora mais um discurso de luta ou resistência, mas aponta para a necessidade de uma nova revolução, que, desta vez, é muito mais subjetiva do que aquela esperada durante o período de libertação, que almejava a união coletiva. Como o romance como um todo elabora a argumentação da quebra de paradigmas, a fala citada anteriormente nos mostra, sob a voz mais revolucionária da narrativa, a importância de um novo

posicionamento intelectual perante os novos tempos, que supere o passado colonial e o discurso por ele embotado nos indivíduos.

Se Mia Couto nos mostra, de certa forma, respostas à situação vigente, em Pepetela temos um Acácio apresentado, inicialmente, como revolucionário, anarquista, cuja construção do discurso se organiza em torno da crítica, essencialmente, à situação colonial, mas que aos poucos vai se alterando, adquirindo um caráter que preza mais pela dúvida do que pelas certezas. A trajetória decrescente desse discurso é vista também na caracterização do personagem que, ao final de sua história é tido não mais como revolucionário, mas apenas como um “branco diferente” (PEPETELA, 2006, p. 86), que termina reavaliando sua posição em Benguela e questionando se não é também um colono a viver da usurpação dos negros³⁷. O discurso marcado pelo questionamento está presente também na caracterização da própria estátua Yaka, cuja última fala, relembremos, remete à incerteza do futuro, questionando, no epílogo do romance se seus olhos atentos e seu corpo espedaçado podem descansar ou se “será melhor esperar ainda?” (PEPETELA, 2006, p. 347), ou seja, longe de ser um romance de certezas, *Yaka* se mostra ao leitor como uma obra provocativa, e, ao mesmo tempo, incerta, apontando para alegoria utópica de um questionamento-conclusivo, demonstrando um ciclo, ou uma ferida, ainda abertos.

Apesar da tamanha potência atribuída à voz desses personagens, os dois são eliminados das narrativas. Arcanjo, que ao final do romance é descrito com demasiada magreza, calvície e quase sem forças, termina condenado a um novo exílio, impedido do convívio social: “– *Levaram-no para ser internado, no Hospital. Arcanjo estava muito doente...*” (COUTO, 2006, p. 328). Acácio, por sua vez, é espancado até a morte: “morto no chão, cabeça rachada de tanta porrada” (PEPETELA, 2006, p. 93). As investigações acerca do assassinato se concluem na suspeita de roubo, porém outros personagens, em silêncio, avaliam que a causa da morte foi o posicionamento político do barbeiro.

As duas resoluções propostas aos personagens nos mostram que, ainda que haja uma distância temporal no lançamento das obras, os dois autores dialogam ao optarem por inserir em seus romances dois pontos de vista marcados por um discurso explicitamente político. Vale ressaltar, entretanto, que ambos são eximidos das narrativas. A circunstância fatalista dada aos personagens pode significar, no universo ficcional das duas tramas, a angústia de dois intelectuais que participaram da luta pela libertação de seus países e se veem em meio a

³⁷ Ver em 1.4.1 A violação colonial: Representação dos anos de luta e resistência em *Yaka*, Capítulo 1, p. 54.

um contexto que é de incerteza ou frustração em relação à realidade alguns anos após a independência, no caso de Pepetela, e à contemporaneidade, no caso de Couto.

Para Said (2004, p. 47-48),

O papel do intelectual é primeiro apresentar narrativas alternativas e outras perspectivas sobre a história, diferentes daquelas fornecidas pelos que combatem em nome da memória oficial e da identidade nacional, que tendem a trabalhar em termos de unidades falsificadas, por meio da manipulação de representações demonizadas ou distorcidas das populações indesejadas e/ou excluídas e da propagação de hinos heroicos entoados para eliminar tudo antes deles.

(...) O que é preciso agora são histórias desintoxicadas, sóbrias, que tornem evidentes a multiplicidade e a complexidade da história, sem permitir que se conclua que ela avança impessoalmente de acordo com leis determinadas ou pelo divino ou pelos poderosos.

Nesse sentido, por meio dos barbeiros Acácio e Arcanjo, percebemos a voz de dois intelectuais – Mia Couto e Pepetela – que elaboraram um vínculo entre produção artística e intervenção política, desenvolvendo uma escrita reflexiva e angustiosa acerca da situação das sociedades em que nasceram e pelas quais lutaram; percebe-se, por meio da leitura dos romances, que os dois autores prezam por essa literatura “desintoxicada” da qual nos fala Said. Ainda que haja contraposições, os dois romances dialogam no intuito da quebra de paradigmas unilaterais acerca da história de Angola e Moçambique em suas expressões literárias.

CONCLUSÃO

*Tem mesmo rumos que o destino impõe.
Resta pois fazer a mala e precipitar um remate.*
(Ruy Duarte de Carvalho)

Alice Chercki, em seu prefácio à edição de 2002 do livro *Condenados da Terra* (FANON, 2010), propõe que a realidade analisada por Fanon e, sobretudo a questão da violência, encontra releituras na contemporaneidade, em termos do “aumento das desigualdades (...), de exclusão, de redução de sujeitos a objetos” (2010, p. 17), apontando que os avanços que se deram após as lutas de libertação redesenham uma contemporaneidade perversa.

Mohammed Harbi, no posfácio da mesma obra, atribui a “atualidade política de Fanon” à capacidade que o autor teve, dentre outras questões, de “analisar as circunstâncias da produção das elites, sua filiação com o colonizador, e sublinhar o ‘elitismo exacerbado’ das categorias instruídas com sua concepção de seu papel natural para dirigir” (2010, p. 372, grifos do autor). Para Harbi, esses aspectos tematizados por Fanon surgem como alguns dos “obstáculos à democracia”.

Percebemos nos trechos destacados a constatação de que a leitura de Fanon não se limita à análise da situação colonial ou aos movimentos de libertação dos países colonizados, demonstrando que o resgate ao passado colonial se mostra como recurso para a compreensão da configuração das sociedades que passaram por esse processo na contemporaneidade. Reconhecemos, em nossa leitura de *Yaka* e *O outro pé da sereia* o mesmo percurso.

O romance *Yaka* revelou-se como clarificador da situação colonial. Sabemos que a obra é profundamente apoiada em documentos históricos, entretanto, essa história nos é apresentada com a ironia e a acidez de um escritor que, muito solidário, compartilha com os leitores suas experiências, ideais e aspirações acerca da sociedade em que vive. Por meio dessa especificidade e do recorte preciso escolhido pelo autor para pontuar os capítulos de sua obra, identificamos aspectos até então desconhecidos – ofuscados pela arrogância mordaz do historicismo eurocêntrico, do qual muitos de nós nos apropriamos. Com Pepetela vimos surgir a historiografia escondida de grandes guerreiros africanos, como Mutu-ya-Kevela, durante a Revolta do Bailundo, reconhecido por sua inteligência e lucidez em relação à necessidade da revolta; e o povo Cuvale, importante etnia angolana que, como tantas outras, “aparece envolta

num certo emudecimento” (COSTA, 2010³⁸), marginal ao poder político, tanto no período colonial quanto após a independência. Esses e muitos outros símbolos apresentados no romance demonstram que, em Angola, os movimentos de resistência agiram, sem cessar, contra a investida colonial que, enfim, foi desestruturada em 1975. Para elucidar nossa leitura sobre esses períodos marcados no romance, nos pareceu urgente retomar temas que extrapolam os limites da obra literária e atingem patamares sociais, políticos e culturais: a violência e o racismo. Nesse aspecto, os militantes e intelectuais Franz Fanon e Albert Memmi pontuaram questões elucidando a situação colonial e auxiliando-nos na leitura das personagens retratadas em *Yaka*, como retratos dos efeitos e resultados fatais dessa situação.

Esses temas foram ficcionalizados em Pepetela de modo a demonstrar as contradições que permeiam a mente dos colonos e quão brutais são as suas ações, conseqüentemente, vimos a inevitabilidade da violência de resposta dos colonizados. No que tange ao racismo, essa representação é ainda mais eficaz, longe de perpetuar estigmas como a “união harmoniosa entre duas culturas”, o romance pontua a diferença da cor da pele como ponto alto na hierarquização dos personagens, demonstrando que, na essência, os membros da ordem colonial são classificados em brancos, mulatos e negros, que em ordem decrescente têm seus “privilégios” na colônia – deixando claro que ao último nível dessa escala, os privilégios são nulos. De maneira sutil, porém assertiva, a narrativa nos mostra uma nuance que, de certa forma, une violência e racismo: a cultura do estupro, estabelecida no espaço colonial. Ao escolher como espaço ficcional um país conhecido por uma “mestiçagem bastante forte” (LABAN, 1991, p. 779), o romance nos apresenta uma das formas com que essa “mescla de raças” foi exercida; o estupro, ato que denota tanto a violência com que o usurpador colonial age para demonstrar sua força, quanto a presença da hierarquização étnica, já que essa mestiçagem era efetuada, majoritariamente, em relações entre homens brancos e mulheres negras, algo que uma análise, por mais superficial que seja, denota a desigualdade de forças.

O percurso proposto por Pepetela encontra sua conclusão no anúncio da independência, apresentando-nos o limite entre a exaltação daqueles que fizeram a revolução, em 1975, e a preocupação com o porvir, reconhecendo no romance as angústias de um intelectual que sabe que os próximos desafios são tão perigosos e perversos quanto os que seu povo superou, olhando com desconfiança para o futuro que se inscreve, descrito no epílogo da obra, em 1984.

³⁸ COSTA, Cátia Miriam. “Da etnicidade ao simbolismo: três olhares sobre a etnia Kuvale”. Buala. Site. Disponível em: <<http://www.buala.org/pt/ruy-duarte-de-carvalho/da-etnicidade-ao-simbolismo-tres-olhares-sobre-a-etnia-kuvale>>. Acesso: em: 10 jun. 2013.

A trajetória desses anos de resistência e revolução foram acompanhadas pela enigmática narradora Yaka, que a nós elucidou a situação elaborada no primeiro capítulo, o qual organizou as representações da violência e do racismo no romance. Esse ponto de vista foi essencial para demonstrar na narrativa a dualidade colonial, com um olhar que tudo alcança. Yaka deu conta de desenhar, ao leitor, alguns perfis que marcam o *ethos* colonialista e, em contrapartida, também o colonizado.

A estátua, inicialmente, se mostrou no limiar entre obra de arte ou divindade, essa dualidade, dentre outras atribuídas a Yaka, se instaurava na perspectiva do colono, Alexandre Semedo. Ao se apropriar da estátua, o personagem procurou, por meio dela, uma maneira de compreender o Outro, para, de alguma forma, poder dominá-lo. Nesse sentido, encontramos mais um argumento para a necessidade contínua de resistência, e da crescente voz da narradora que explicitava as perversidades coloniais em se libertar. A sagacidade de Yaka instaura-se na inteligência de subverter essa perspectiva em seu possuidor. Ela, que para o Semedo era um objeto enigmático, aos poucos vai crescendo e demonstrando que sua função não é a de contemplação, tampouco de submissão, mas sim de julgamento e, finalmente, de culpabilização, posto que, ao final de sua trajetória no romance, Yaka diz a Alexandre quem ele é e sentencia, com seu olhar transparente, que ele sempre fora um usurpador a viver dos privilégios que o alocavam em um patamar superior aos negros e, em um discurso fatalista, a estátua conclui: “A tua geração vai ser a última” (PEPETELA, 2006, p. 346), sinalizando que a geração dos Semedo, que se estabeleceram e prosperaram em Angola, não tem mais espaço ali, em meio a uma nação livre.

Com *Yaka*, Pepetela enfatiza a impossibilidade de diálogo entre os dois polos (colonizador e colonizado; brancos e negros) no contexto colonial, posto que a relação entre eles é sempre pautada pela violência e pelo racismo, no sentido da manutenção de privilégios de um grupo sobre outro. O autor apresenta a figura da família colonial, que precisa ruir para que os caminhos rumo à independência possam se abrir.

Em *Mia Couto*, conhecemos uma narrativa moderna acerca da “moçambicanidade”. O autor mergulha no passado colonial para recolocar as tradições no século XXI, apresentando uma perspectiva acerca da religiosidade africana que quebra o paradigma perpetuado pela visão ocidental do continente africano, apresentando personagens que lidam de maneira complexa com relação às “tradições africanas” e, a todo tempo, destroem o engessamento dos olhares distorcidos para África. E um dos aspectos por ele percorridos é a confluência entre negros e brancos, que identificamos como uma hibridação cultural, proposta na elaboração dos personagens de *O outro pé da sereia*.

Esse é um dos temas recorrentes nas obras de Mia Couto, no livro *Pensatempos* (COUTO, 2005), que reúne textos de opinião proferidos pelo moçambicano ao redor do mundo, em que encontramos, por exemplo, a conceituação de Mia acerca da mestiçagem no qual o autor deixa clara sua posição com relação à pluralidade cultural presente em África:

O nosso continente é o resultado de diversidades e de mestiçagens. Quando falamos de mestiçagens falamos com algum receio como se o produto híbrido fosse qualquer coisa menos ‘pura’. Mas não existe pureza quando se fala da espécie humana. E se nos mestiçamos significa que alguém mais, do outro lado, recebeu algo que era nosso. (COUTO, 2005, p. 60, grifo do autor)

A argumentação do autor instaura-se em prol de uma visão de **influência recíproca** entre culturas distintas a partir do contato estabelecido, seja ele de ordem impositiva ou aleatória, algo que, em muito, se assemelha à construção de *O outro pé da sereia*, na intenção de reforçar a necessidade do rompimento de estigmas sobre a hierarquização dessas influências. Nessa perspectiva, a hibridação proposta no romance aponta para a confluência cultural desde os primeiros contatos com o outro, por exemplo, ao atribuir aos dois sacerdotes uma conclusão igualmente marcada pela “impureza”. Lembre-se, o padre Manuel Antunes que se torna Manu Antu, sujeito que mistura rituais cristãos e pagãos, e D. Gonçalo da Silveira que, ao morrer, passa a ser Nzuzu, um espírito das águas. Em 2002, por meio da “personagem-canoa” Mwadia Malunga, o passado colonial liga-se ao tempo presente, nos mostrando a reinvenção das tradições, as novas influências estrangeiras e algumas nuances do que é ser moçambicano na modernidade, reforçando aspectos que, a todo tempo, visam superar estereótipos e paradigmas embotados pela distorcida visão ocidental para África. Todo esse percurso encontra no símbolo da imagem católica de Nossa Senhora o subsídio necessário para exemplificar a inevitabilidade do contato e da mistura, a santa mulata é angolana, moçambicana e europeia.

Sob a luz do princípio da quebra de paradigmas, o narrador do romance, de tempos em tempos, frisa ao leitor os perigos de um olhar reducionista sobre a narrativa que se passa, como quando decreta: “*É muito bom sonhar com África, assim de longe*” (COUTO, 2006, p. 177, grifos do autor), criticando a visão dos americanos em Vila Longe. Essa mensagem parece um alerta, que pretende deixar claro, também a nós, que é preciso que se desperte um novo tempo e um novo olhar para África e, especificamente, para Moçambique, evitando modelos externos e reducionistas para que seja possível compreender as várias nuances contidas nesse espaço.

Nosso recorte propôs uma análise da situação colonial por meio de dois aspectos específicos, a violência e o racismo, e vimos que, em Couto (2006), mostra-se a intenção de lidar com os temas, apresentando as perversidades por meio da representação do período colonial – proposto entre 1560 e 1561, em Moçambique e as consequências do passado colonial em 2002 – de modo a apresentar, por meio de sua literatura, a complexidade do contato entre brancos e negros e quais os resultados de tais relações, tendo como argumento final, a configuração de uma sociedade híbrida – o que, para nós, soa como um argumento utópico, posto que essa hibridação não se dá por completo no contexto da dinâmica das sociedades que passaram pela colonização. Nessa perspectiva, sob o signo da contradição se instaura o romance, e sobre ele se depara Mia Couto, explicitando a contradição e propondo-nos resultados.

Dessa forma, percebemos que dois romances por nós analisados, ainda que com “respostas diferentes”, utilizam a representação literária para subverter a ordem estabelecida, por isso reconhecemos e apresentamos um possível diálogo ideológico/temático entre as obras e entre os próprios autores.

Se verificarmos o período em que cada um dos romances foi escrito e suas resoluções, que, em nossa leitura, atribui a *Yaka* o argumento da resistência e a *O outro pé da seria*, a expressão da confluência, podemos avaliar, em um estudo comparativo que adeque as obras em um conjunto ficcional que se debruçou sobre a questão colonial, na sociedade ficcionalizada em *Yaka*, o prenúncio daquela que nos foi apresentada em *O outro pé da sereia*. Não há dúvidas entre nós de que tanto Mia Couto quanto Pepetela almejam uma sociedade igualitária que supere os limites da distinção dos indivíduos pela cor da pele para que se construa um sentido de real humanidade entre esses sujeitos. O romance de Pepetela nos mostra um percurso de guerreiros que participaram ativamente contra a opressão colonial e contra todos os preceitos que esse sistema se valia para destruir qualquer possibilidade de igualdade entre africanos e europeus, por meio da trajetória iniciada no final do século XIX, em 1890, e concluída em 1984, quando nossa enigmática estátua narra a incerteza do futuro que se inscreve. No romance de Mia Couto, somos apresentados a um grupo de personagens que dialogam com o passado colonial, mas que vivem na contemporaneidade, em uma sociedade que é marcada pelo contato intercultural e que por isso, é inevitavelmente híbrida. Nessa sociedade ficcionalizada por Mia, os sujeitos aparecem em nível de igualdade e não há, no que tange à corrupção, por exemplo, diferença alguma entre um adivinho moçambicano e um capitalista norte-americano, já que ambos são “vítimas e culpados” de uma situação que conclui o percurso de anos de contato intercultural. Nesse sentido, a leitura comparativa dos

dois romances nos permite estabelecer uma análise diacrônica das sociedades que passaram pela colonização.

Por meio da literatura, conseguimos avaliar, sob o viés histórico-social, o desenvolvimento dessas nações. Esse percurso nos mostra que, em determinado momento, a luta era a única saída, posto que a resolução necessária para o fim da colonização era a “substituição de uma ‘espécie’ de homens por outra ‘espécie’ de homens”, como apontou Frantz Fanon (2010, p. 52, grifos do autor). Na senda da proposição do autor, Pepetela, em entrevista, avalia o processo de libertação: “não era só acabar com um regime político (...) Era transformar a sociedade” (PINHEIRO, 2001, p. 198). Encontramos no romance de Pepetela o vislumbre da libertação como forma de gerar novas “espécies” de indivíduos, que não fossem marcados pelo antagonismo colonizador *versus* colonizado e pelas consequências dessa perversa condição. Na contemporaneidade, vemos os resultados desse projeto e a evolução dos países em desenvolvimento, por meio da narrativa de Mia Couto. As uniões *intra* e *inter* nacionais, propostas pela elaboração ficcional de um espaço onde se encontram africanos “tradicionais e modernos”, indianos, norte-americanos e brasileiros, apresentam-nos a complexidade da África atual, como uma mescla de diferentes mundos, ainda marcada pela intervenção estrangeira e pela desestruturação, mas em busca de autonomia.

O percurso por nós proposto avaliou dois romances e dois países em uma linha cronológica que partiu do início da empreitada colonial, em 1560 em Couto; à consagração do colonialismo em África, de 1890 a 1961 e a utopia da libertação em 1975, em Pepetela; finalizando na atualidade, em 2002, novamente em Couto. No caminho percorrido pelas narrativas de Mia Couto e Pepetela, reconhecemos a representação dos movimentos antecipadores da libertação nacional e do projeto, tanto da FRELIMO quanto do MPLA, que vislumbravam na união entre as diversas etnias africanas, a força nacional que agiria contra um inimigo comum: o sistema colonial. Essa trajetória concluiu-se na sociedade romanceada em 2002 – que aqui estendemos à angolana e moçambicana –, demonstrando os novos embates, ainda marcados pelo imperialismo estrangeiro, que se configuram em uma resolução instaurada na ambígua caracterização multicultural, marcada pela hibridação. Percebemos, por meio desse percurso, a reavaliação da História, partindo da perspectiva colonial para compreender uma das possibilidades das configurações (consequentes) desse processo, reconhecendo uma das formas possíveis de avaliarmos o desenvolvimento das sociedades que passaram pela colonização.

Iniciamos este trabalho citando a atualidade dos textos de Fanon, reconhecidos por dois estudiosos que veem na tese do autor a adequação ao contexto da contemporaneidade. Da

mesma forma, reconhecemos nos romances *O outro pé da sereia* e *Yaka* a releitura do passado colonial como forma de analisar o tempo presente, ou a contemporaneidade narrativa. Há nos romances o resgate ao passado colonial, e esse “retorno” se faz contundente ao percebermos a atualidade de algumas das estratégias utilizadas durante a colonização. A dominação de um grupo sobre outro, por meio de uma violência física e subjetiva e a desqualificação de determinado grupo com argumentos que partem da afirmação da “natureza” de certos indivíduos, a todo tempo se veem reelaborados nos discursos da contemporaneidade, sejam eles de ordem política, religiosa ou econômica. Notamos, por meio do resgate ao passado colonial, artefatos utilizados pelos dominadores para a manutenção do poder sobre determinados grupos, por isso do não esgotamento dos assuntos que perpassam a temática colonial e por isso da necessidade de uma análise diacrônica na leitura dos romances.

Essa “linha do tempo” propõe uma retratação esquemática que sirva para organizar nossa leitura, porém, nossa perspectiva se instaura muito mais no questionamento do que na necessidade da conclusão. Percebemos com os romances a forma como a questão colonial pode ser atualizada no tempo presente e deve ser revisitada toda vez que houver a necessidade de compreendermos melhor nossas sociedades, mas sempre tendo em vista a inviabilidade de fecharmos esse percurso analítico, afinal, como já apontava Pepetela (2006, p. 22), “O longo caminho terminou (...) Que longo caminho nos espera?”.

REFERÊNCIAS

ABDALA JR., Benjamin. *De voos e ilhas*. Literatura e comunitarismos. São Paulo: Ateliê, 2003.

_____. Fluxos comunitários: jangadas, margens e travessias. Dossiê culturas e experiências compartilhadas. Via Atlântica, n. 8. 2005. Disponível em <<http://www.fflch.usp.br/dlc/posgraduacao/ecl/pdf/via08/Via%208%20cap01.pdf>>. Acesso em: 25 maio 2011.

_____. *Fronteiras múltiplas, identidades plurais*: um ensaio sobre mestiçagem e hibridismo cultural. Coordenador Lourenço Dantas Mota. São Paulo: Editora Senac, 2002.

_____. *Literatura, história, política*. São Paulo: Ática, 1989.

ARCHER, Maria. Singularidades dum país distante. Cadernos Coloniais, Lisboa: Editorial Cosmos, n. 11, 1939. Disponível em: <<http://memoria-africa.ua.pt/Library/ShowImage.aspx?q=/CadernosColoniais/CadernosColoniais-N11&p=1>>. Acesso em: 06 jun. 2012.

ARENDT, Hannah. *Sobre a violência*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

_____. *Origens do totalitarismo*: anti-semitismo, imperialismo, totalitarismo. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Guardini. O conceito de transculturação na obra de Ángel Rama. In: ABDALA JR., Benjamin (Org.). *Margens da Cultura*. Mestiçagem, hibridismo & Outras misturas. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004, p. 86-132.

BAEKE, Viviane. La sculpture et le pouvoir d'agir sur le monde. Objects rituels et objets de cour des Chokwe et des peuples apparentés. In: FALGAYRETTES-LEVEAU, Christiane (Org.). *Angola, figures de pouvoir*. Paris, Éditions Dapper, 2010, p. 234-244.

BALANDIER, Georges. A noção de situação colonial. *Cadernos de Campo*, revista dos alunos de pós-graduação em Antropologia da Universidade de São Paulo. Trad. Nicolás Nyimi Campanário, São Paulo, ano III, n. 3, p. 107-131, 1993.

BANDEIRA, Marília Fátima. *Representações da violência em Waiting for the barbarians e Disgrace de J. M. Coetzee*. 2008. 155 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Letras Modernas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. v.1. Magia, técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BHABHA, Homi. *Nations and Narrations*. London: Routledge, 1990.

BLOCH, Ernst. *O Princípio Esperança*. São Paulo: Contraponto, 2005.

BOAHEN, Albert Adu (ed.). *História Geral da África, VII: África sob dominação colonial, 1880-1935*. 2 ed. rev. Brasília: UNESCO, 2010.

BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia da Letras, 2002.

_____. *Dialética da colonização*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CABAÇO, José Luís de Oliveira. *Moçambique: Identidades, colonialismo e libertação*. 2007. 475 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.

_____; CHAVES, Rita. Frantz Fanon: Colonialismo, violência e identidade cultural. In: ABDALA JR., Benjamin (Org.). *Margens da Cultura*. Mestiçagem, hibridismo & Outras misturas. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004, p. 67-86.

_____. Violência atmosférica e violências subjetivas – Uma experiência pessoal. *Revista brasileira de ciências sociais*, v. 26, n. 76, 2011, p. 214-218. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v26n76/13.pdf>>. Acesso em: 04 fev. 2013.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; tradução da introdução Gênese Andrade. 4. ed., 4. reimpr. São Paulo: EDUSP, 2008.

CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. *Literatura e sociedade*. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.

CAPELA, José. O Império Escravista. *Africana Studia*. Edição da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, n. 5, 2002. Disponível em:
<http://www.africanos.eu/ceaup/uploads/AS05_007.pdf>. Acesso em: 01 mar. 2013.

CARVALHAL, Tânia Franco; COUTINHO, Eduardo de Faria. *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____. *Literatura comparada*. 4 ed. São Paulo: Ática, 2006.

CARVALHO, Ruy Duarte de. *Desmedida: Luanda, São Paulo, São Francisco e volta*. Rio de Janeiro: língua Geral, 2010.

_____. O futuro já começou? Transições políticas e afirmação identitária entre os pastores kuvale (herero) do Sudoeste de Angola. *Transitions liberales en afrique lusophone*. Paris: Editions Karthala, 1995, p. 221-237. Disponível em:
<www.lusotopie.sciencespobordeaux.fr/carvalho95.rtf>. Acesso em: 20 mar. 2013.

_____. *Ana a manda, os filhos da rede*. Luanda: Instituto de investigação científica topical, 1989.

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

CHAVES, Rita. *A formação do romance angolano*. São Paulo: Via Atlântica, 1999.

_____. Pepetela: romance e utopia na história de Angola. *Via Atlântica*, n. 2, 1999, p. 219-233. Disponível em:
<http://www.fflch.usp.br/dlc/posgraduacao/ecl/pdf/via02/via02_18.pdf>. Acesso em: 17 jan. 2013.

CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (Org.). *Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa*. São Paulo: Alameda, 2006.

_____; _____. *Portanto... Pepetela*. Luanda: Edições Chá de Caxinde, 2002.

_____; _____. *Literaturas em movimento*. Hibridismo cultural e exercícios críticos. São Paulo: Arte & Ciência/Via Atlântica, 2003.

CHAUÍ, Marilena. *O que é ideologia*. 2^a ed. São Paulo: Brasiliense, 2008.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles: Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris: Ed. Seghers/Ed. Jupiter, 1973.

CHIZIANE, Paulina. *Ventos do Apocalipse*. Lisboa: Caminho, 1999.

CIRLOT, Juan Eduardo. *Dicionário de símbolos*. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Editora Moraes, 1984.

COSTA, Cátia Miriam. Da etnicidade ao Simbolismo: três olhares sobre a etnia Kuvale. Buala, 2010. Disponível em: <<http://www.buala.org/pt/ruy-duarte-de-carvalho/da-etnicidade-ao-simbolismo-tres-olhares-sobre-a-etnia-kuvale>> Acesso em: 10 jun. 2013.

COSTA, Luana Antunes. *Pelas águas mestiças da história – uma leitura de O outro pé da sereia* de Mia Couto. Niterói: EdUFF, 2010.

COUTO, Mia. *Estórias abensonhadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *E se Obama fosse africano?* São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *Terra sonâmbula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *O outro pé da sereia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *O último voo do flamingo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Pensatempos: Textos de opinião*. Lisboa: Caminho, 2005.

DOURADO, Lise Mary Arruda. O outro pé da sereia: Fronteira líquida entre o velho e o novo discurso identitário africano e afro-diaspórico. XI Congresso Internacional da ABRALIC: *Tessituras, interações e convergências*. São Paulo, jul. 2008. Disponível em <http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/078/LISE_DOURADO.pdf>. Acesso em: 06 jul. 2012.

DREWAL, Henry John. *Mami Wata: Arts for Water Spirits in Africa and Its Diasporas*. Los Angeles: Fowler Museum of UCLA and University of Washington Press, 2008. Disponível em: <[http://books.google.com.br/books?id=unLqAAAAMAAJ&q=Mami+Wata:+Arts+for+W ater+Spirits+in+Africa+and+Its+Diasporas+\(2008\)&dq=Mami+Wata:+Arts+for+Water+Spiri ts+in+Africa+and+Its+Diasporas+\(2008\)&hl=pt-BR&sa=X&ei=T9KRUK3dMc-C0QH5sIHwBw&ved=0CDAQ6AEwAA](http://books.google.com.br/books?id=unLqAAAAMAAJ&q=Mami+Wata:+Arts+for+W ater+Spirits+in+Africa+and+Its+Diasporas+(2008)&dq=Mami+Wata:+Arts+for+Water+Spiri ts+in+Africa+and+Its+Diasporas+(2008)&hl=pt-BR&sa=X&ei=T9KRUK3dMc-C0QH5sIHwBw&ved=0CDAQ6AEwAA)>. Acesso em 31 out. 2012.

EVERDOSA, Carlos. *Roteiro da literatura angolana*. Luanda: UEA, s/d.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2010.

_____. *Pele negra máscaras brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

_____. Racismo e Cultura. In: *Em defesa da Revolução Africana*. Trad. Isabel Pascoal. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1980.

_____. *Por la revolución africana*. Escritos políticos. México: Fondo de cultura econômica. Coleccion Popular. 1975.

FERRETTI, Silvio. Sincretismo e religião na festa do divino. Comunicação, Encontro Internacional sobre o Divino, São Luís, 16 a 20/05/2007. Disponível em: <<http://www.gpmina.ufma.br/pastas/doc/Sincretismo%20a%20Festa%20do%20Divino.pdf>>. Acesso em: 28 ago. 2012.

FERRO, Marc. *História das colonizações*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

FILIPE, Josias. *O fim da guerra colonial em Moçambique: fatores e circunstâncias*. 1997. 117 f. Dissertação (Licenciatura em História) – Faculdade de Letras, Universidade Eduardo Mondlane, Maputo, 1997.

FRADE, Ana Maria Duarte. *A corrupção no estado pós-colonial em África – Duas visões literárias*. Porto: Centro de Estudos Africanos da Universidade do Porto. Disponível em: <<http://www.africanos.eu>>. Acesso em: 13 maio 2012.

FREITAS, Waldir Oliveira. Brancos e pretos em Angola. *Revista Afro-Ásia*. Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade da Bahia, n. 1, 1965, p. 33-39. Disponível em: <http://www.afroasia.ufba.br/pdf/afroasia_n1_p33.pdf>. Acesso em 03 mar. 2013.

FRIEDMAN, Norman. *O ponto de vista na ficção*. O desenvolvimento de um conceito crítico. Trad. Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Revista USP, n. 53, 2002, p. 166-182. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/53/15-norman-2.pdf>>. Acesso em: 04 mar. 2012.

FRY, Peter Henry (Org.). *Moçambique – ensaios*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

GALEANO, Eduardo. *As veias abertas da América Latina*. Tradução Galeno de Freitas. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.

GARCIA, Flavio; PINTO, Marcello de Oliveira; MICHELLI, Regina. *Reflexões sobre o insólito na narrativa ficcional: Tensões entre o sólito e o insólito*. Rio de Janeiro: Dialogarts/UERJ, 2008. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/138295889/Comunicacoes-Coordenadas-IV-Painel-MITO-E-HISTORIA-Articulacoes-entre-Pepetela-Mia-Couto-e-Paulina-Chiziane-pdf>>. Acesso em: 01 jun. 2012.

GARCIA, Neiva Kampff. *Uma reflexão sobre a água e o tempo na contística de Mia Couto*. 2011. 206 f. Dissertação (Mestrado em Literaturas Portuguesa e Luso-Africanas) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere volume 2*. Edição e tradução Carlos Nelson Coutinho; coedição Luiz Sérgio Henriques e Marco Aurélio Nogueira. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Trad. Vitor Jabouille. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

HARRIS, Joseph. A diáspora africana no Antigo e no Novo Mundo. In: OGOT, Bethwell Allan (Ed.). *História geral da África, V: África do século XVI ao XVIII*. Brasília: UNESCO, 2010.

HAMILTON, Russell. *Literatura africana*. Literatura necessária II – Moçambique, Cabo Verde, Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe. Lisboa: Edições 70, 1984.

_____. *Literatura africana*. Literatura necessária I – Angola. Lisboa: Edições 70, 1983.

HERNANDEZ, Leila Maria Gonçalves Leite. *A África na sala de aula: visita à história contemporânea*. 2. ed. São Paulo: Selo Negro, 2008.

HOBBSAWN, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUTCHEON, Linda. *A poetics of postmodernism. History, Theory, Fiction*. London: Routledge, 1988.

KI-ZERBO, Joseph. *História da África Negra Vol. I e II*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1972.

LABAN, Michel. *Angola – Encontro com escritores. Vol. II*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1991.

LEÃO, Angela Vaz (Org.). *Contatos e ressonâncias. Literaturas africanas de língua portuguesa*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2003.

LARANJEIRA, Pires. *Literatura Calibanesca*. São Paulo: Edições Afrontamento, 1985.

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

LEITE, Fábio. Valores civilizatórios em sociedades negro-africanas. *Revista África: Revista do Centro de Estudos Africanos*. USP, São Paulo: 1995/1996, p. 103-118. Disponível em: <<http://www.casadasafricanas.org.br/wp/wp-content/uploads/2011/08/Valores-civilizatorios-em-sociedades-negro-africanas.pdf>>. Acesso em: 31 out. 2012.

LIMA, Heloisa Pires. et. al. *De olho na cultura: pontos de vista afro-brasileiros*. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2005. Disponível em <<http://www.africanos.eu/ceaup/uploads/EX001.pdf>>. Acesso em: 29 abr. 2013.

MACÊDO, Tania. *Luanda, cidade e literatura*. Luanda/São Paulo: Nzila, Editora UNESP, 2008.

_____. *Da fronteira do asfalto aos caminhos da liberdade (imagens de Luanda na literatura angolana contemporânea)*. 1990. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.

_____; MAQUEA, Vera. *Literaturas de língua portuguesa – Marcos e Marcas*. Moçambique. São Paulo: Arte & Ciência, 2007.

MAGALHÃES, Guilherme. Entrevista Mia Couto. Rascunho – O jornal de literatura do Brasil. Curitiba: Editora Letras & Livros, 2013.

MARTINS, Celina. O estorinhador Mia Couto. A poética da diversidade. Entrevista de Celina Martins com o escritor moçambicano em 22 de abril de 2002, em Madeira, Portugal. Disponível em: <<http://revistabrasil.org/revista/artigos/celina3.html>>. Acesso: em 21 abr. 2013.

MARTIN, Vima Lia de Rossi. *Trajetórias do discurso utópico* – Uma leitura comparativa entre Levantado do chão, de José Saramago, e Yaka, de Pepetela. 1998. 114 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto do Partido Comunista*. Lisboa: Editorial Avante, 1997.

MATA, Inocência. *Literatura angolana* – Silêncios e Falas de uma Voz Inquieta. Luanda: Editorial Kilombelombe, 2001.

MATUSSE, Gilberto. *A construção da imagem de moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa*. 1993. 179 f. Dissertação (Mestrado em Literaturas Comparadas Portuguesa e Francesa séculos XIX e XX) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Departamento de Línguas e Literaturas Românicas, Universidade Nova de Lisboa, 1993. Disponível em <<http://www.saber.ac.mz/handle/10857/1817>>. Acesso em 15 jul. 2013.

MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

_____. *Racismo*. Lisboa: Editorial Caminho, 1993.

MIRANDA, Maria Geralda. “O embondeiro e a mulemba: árvores e literatura”. Rio de Janeiro: Revista Científica Mulemba, n. 1, 2009. Disponível em: <http://setorlitafrica.lettras.ufrj.br/mulemba/download/artigo_1_4.pdf>. Acesso em: 13 fev. 2013.

MONTEIRO, Manuel Rui. Eu e o outro – O invasor ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto. In: MEDINA, Cremilda de Araújo. *Sonha, mamana África*. São Paulo: Epopeia, 1987.

MORAES, Dênis (Org.). *Combates e utopias*. Trad. Eliana Aguiar, Luís Paulo Guanabara. Rio de Janeiro: Record, 2004.

MÜNSTER, Arno. Ernst Bloch e o novo espírito utópico. In: _____. *Ernst Bloch – Filosofia da práxis e utopia concreta*. São Paulo: Editora Unesp, 1991.

MUNANGA, Kabenguele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil – Identidade nacional versus Identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

NOA, Francisco. *Império, mito e miopia – Moçambique como invenção literária*. Lisboa: Editorial Caminho, 2002.

OESTERS, Christoph. Ualalapi. Orpheu Spam Apostilas. Disponível em: <www.jayrus.art.br/Apostilas/LiteraturaAfricana/Ungulani_Ba_Ka_Khosa.htm>. Acesso em: 04 fev. 2013.

PADILHA, Laura. *Novos pactos, outras ficções*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

PARADISO, Silvio Ruiz. *A imagem do feiticeiro pós-colonial em Mia Couto*. Disponível em: <<http://www.cielli.com.br/downloads/725.pdf>>. Acesso em: 10 ago. 2012.

PARREIRA, Adriano. *Economia e sociedade em Angola na época da rainha jinga (século XVII)*. Lisboa: Imprensa Universitária/Editorial Estampa, 1990.

PEPETELA. *A geração da utopia*. 10. ed. Alfragide: Publicações Dom Quixote, 2011.

_____. *O planalto e a estepe*. São Paulo: Leya, 2009.

_____. *O desejo de Kianda*. 6. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2008.

_____. *Yaka*. Lisboa: Dom Quixote, 2006.

_____. *Mayombe*. 5. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1993. Disponível em: <www.downloadletrasufgrs.wordpress.com/2010/03/17/mayombe/>. Acesso em: 06 jul. 2011.

PÉLISSIER, René. *História das campanhas de Angola – Resistência e Revoltas (1845-1941)* vol. 1 e vol. 2. Lisboa: Editorial Estampa, 1986.

PINHEIRO, Vanessa Neves Riambau. *Aparando as arestas: um retrato das gerações pré e pós-74 em Portugal e Angola*. 2011. 212 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira, Portuguesa e Luso-africana) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

PINTO, Alberto de Oliveira. A máscara enquanto objecto de arte e religião entre os Yaka do Kuango. Fórum aberto para publicação de trabalhos de investigadores angolanos e estrangeiros do Centro de Estudos Multiculturais e de outras instituições universitárias e científicas, s/d. Disponível em: <http://multiculturas.com/angolanos/alberto_pinto_yaka.htm>. Acesso em: 12 ago. 2012.

_____. Henrique Galvão em *Terra de pretos* e em conflito com os brancos da Agência Geral das colônias. *Revista Rascunhos Culturais*, vol. 1, n. 1, p. 123-144. Coxim/ MG, 2010.

RIBEIRO JR., Valdir. Artes e objetos africanos povoam o acervo didático do MAE. USP Notícias, 26 de maio de 2013. Disponível em: <<http://www5.usp.br/27255/>>. Acesso em: 05 jun. 2013.

SAID, Edward. *Orientalismo: O oriente como invenção do ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SALGUEIRO, Maria João de Oliveira. *O compromisso social nas obras Antills of the Savannah, de Chinua Achebe e Yaka, de Pepetela*. 2010. 112 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Ingleses) – Departamento de línguas e culturas, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2010.

SAMPAIO, André Luis da Silva. *A tradição oral revisitada: uma leitura de O outro pé da sereia de Mia Couto e Ponciá Vicêncio de Conceição Evaristo*. 2010. 135 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2010.

SANTAELLA, Lucia. *Leitura de imagens*. São Paulo: Melhoramentos, 2012.

SANTIAGO, Silviano. *O entre-lugar do discurso latino-americano*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SANTILLI, Maria Aparecida Campos Brando. Fatos de vida, feitos de ficção (Yaka de Pepetela: História, Mito e Símbolo). In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (Org.). *Portanto... Pepetela*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009, p. 101-112.

_____. *Estórias africanas*. História e Antologia. São Paulo: Ática, 1985.

SANTOS, Maria Emília Madeira. *A África e a instalação do sistema colonial (c.1885 – c. 1930)*. III Reunião Internacional de História da África. Centro de estudos de história e cartografia antiga. Lisboa, 2000.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó. Entre crimes, detetives e mistérios... (Pepetela e Mia Couto, Riso, melancolia e o desvendamento da História pela ficção). Seminário Riso e Melancolia, nov-2002, UFF. Disponível em: <http://www.ueangola.com/criticas-e-ensaios/item/55-entre-crimes-detetives-e-misteriospepetela-e-mia-couto-_riso-melancolia-e-o-desvendamento-da-historia-pela-ficcao>. Acesso em: 01 jun. 2013.

SERRANO, Carlos. *Angola – Nascimento de uma Nação, Um estudo sobre a construção da Identidade Nacional*. Luanda: Edições Kilombelembe, 2008.

_____. Entrevista recolhida em 1985, anexa ao texto “O romance como documento social: O caso *Mayombe*”. Via Atlântica, n. 3, São Paulo, 1999.

SOUSA, Celeste Henriques Marquês Ribeiro de. *Do cá e do lá: Introdução à Imagologia*. FAPESP/Associação Editorial Humanitas, 2004.

SOUZA, Lynn Mario Trindade Menezes de. Hibridismo e tradução cultural em Bhabha. In: ABDALA JR., Benjamin (Org.). *Margens da Cultura*. Mestiçagem, hibridismo & Outras misturas. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004, p.113-133.

TAPIÉ, Victor Lucien. *O Barroco*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1983.

TEDESCO, Maria do Carmo Ferraz. *Narrativas da Moçambique – os romances de Paulina Chiziane e Mia Couto e a reconfiguração da identidade nacional*. 2008. 227 f. Tese (Doutorado em História Cultural) – Departamento de História, área de concentração História Cultural, Universidade de Brasília, Brasília, 2008.

TOMACHEVSKI, Boris. et. al. *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.

THOMAZ, Omar Ribeiro. *O Império no Porto: representações sobre a colonização portuguesa no século XX*. São Paulo: CEBRAP, 1994.

VECCHIA, Rejane da Rocha e Silva. *Romance e utopia: Quarup de Antonio Callado, Terra Sonâmbula de Mia Couto e Todos os nomes de José Saramago*. 2000. Dissertação (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

VEIGA, Luiz Maria. *Retratos do colono, do colonizador, do cidadão: a representação literária da minoria branca em Nós os do Makulusu e em outras narrativas angolanas*. 2010. 293 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

VEREDAS: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas, v. 7. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006. Disponível em: http://www.lusitanistasail.org/descarregar/veredas_7.pdf. Acesso em: 13 maio 2013.

VILHENA, Maria da Conceição. *O Peste João, mito, literatura e história*. In: História, 2ª série, V. Acervo online da Universidade dos Açores. Disponível em: https://repositorio.uac.pt/bitstream/10400.3/357/1/Maria_Vilhena_p627-649.pdf. Acesso em: 30 out. 2012.

Endereços eletrônicos

BUALA: Cultura contemporânea africana. Site. Disponível em www.buala.org. Acesso em: 06 jul. 2013.

CENTRO de Estudos Africanos da Universidade do Porto. Site. Disponível em <http://www.africanos.eu/ceaup/index.php>. Acesso em: 27 mai. 2012.

MEMÓRIAS d'África e d'Oriente. Portal das Memórias de África e do Oriente, projeto da Fundação Portugal-África desenvolvido e mantido pela Universidade de Aveiro e pelo Centro de Estudos sobre África e do Desenvolvimento. Site. Disponível em: <http://memoria-africa.ua.pt/>. Acesso em: 06 jul. 2013.

UNIÃO dos Escritores Angolanos. Site. Disponível em: <http://www.ueangola.com/>. Acesso em: 15 jul. 2013.