

MULEMBA

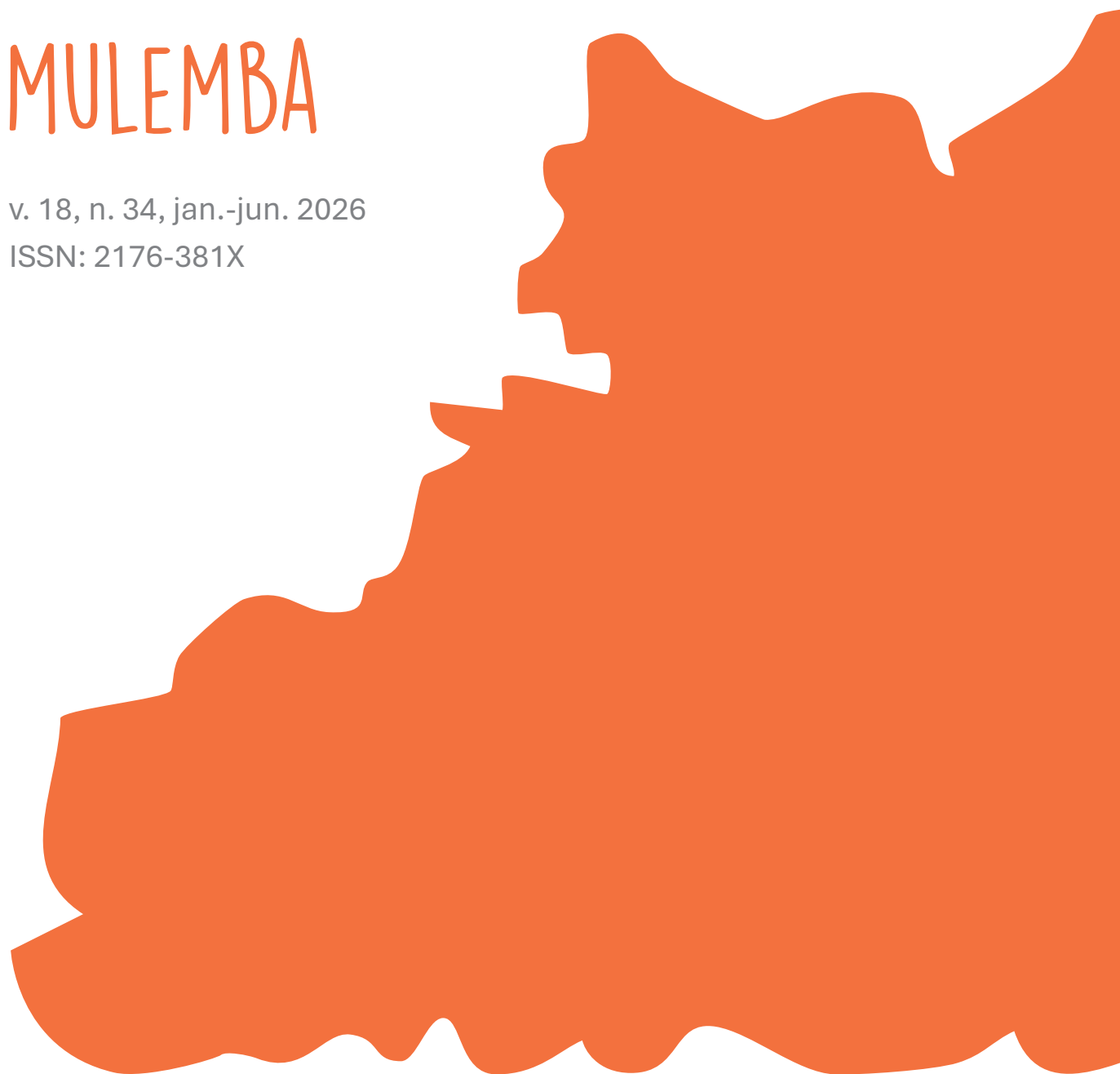
v.18 n.34



MULEMBA

v. 18, n. 34, jan.-jun. 2026

ISSN: 2176-381X



Revista do Setor de Literaturas Africanas
de Língua Portuguesa da UFRJ

 Faculdade de Letras
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Reitor

Dr. Roberto de Andrade Medronho

Vice-Reitora

Dra. Cássia Curan Turci

FACULDADE DE LETRAS

Diretor

Dr. Roberto de Freitas Junior

Vice-Diretora

Dra. Bianca Graziela Souza Gomes da Silva

PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA

Diretora Adjunta de Pós-Graduação e Pesquisa

Dra. Violeta Virgínia Rodrigues

Vice-Diretora de Pós-Graduação e Pesquisa

Dra. Márcia dos Santos Vieira Machado

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS VERNÁCULAS

Coordenadora

Dra. Sofia Maria de Sousa Silva

Substituta eventual

Dra. Laíse Ribas Bastos

DEPARTAMENTO DE LETRAS VERNÁCULAS

Chefe do Departamento

Dr. Renan Ji

Substituto Eventual

Dr. Marlon Augusto Barbosa

SETOR DE LITERATURAS AFRICANAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

Supervisora

Dra. Vanessa Ribeiro Teixeira



REVISTA MULEMBA

Conselho Editorial

Ana Paula Ribeiro Tavares (Univ. Lisboa), Ana Mafalda Leite (Univ. Lisboa), Benjamin Abdala Júnior (USP), Carmen Lucia Tindó Secco (UFRJ), Conceição Lima (São Tomé e Príncipe), Edna Maria dos Santos (UERJ), Elena Brugioni (Unicamp), Elisalva Madruga (UFPB), Filomena Malva (My Angola), Francisco Noa (UEM), Glória Brito (CLEPUL), Inocência Mata (Univ. Lisboa), Jane Tutikian (UFRS), Júlio Machado (UFF), Laura Cavalcante Padilha (UFF), Livia Apa (Univ. Nápoles), Lourenço do Rosário (A Politécnica, Moçambique), Jorge Vicente Valentim (UFSCAR), José Octavio Van-Dúnem (Univ. Agostinho Neto, Angola), Margarida Calafate Ribeiro (Univ. Coimbra), Maria Geralda de Miranda (UNISUAM), Maria Nazareth Soares Fonseca (PUC/MG), Maria Odete Semedo (Guiné-Bissau), Mário César Lugarinho (USP), Marlon Augusto Barbosa (UFRJ), Maximiliano Torres (UERJ), Nazir Ahmed Can (Universitat Autònoma de Barcelona), Pires Laranjeira (Univ. Coimbra), Renata Flavia da Silva (UFF), Rita Chaves (USP), Silvio Renato Jorge (UFF), Simone Caputo Gomes (USP), Tania Macêdo (USP), Vanessa Ribeiro Teixeira (UFRJ), Vânia Chaves (Univ. Lisboa), Vera Duarte (Cabo Verde).

Editores Executivos

Carmen Lucia Tindó Secco – UFRJ (*campus* Fundão) – CNPq, FAPERJ
Marlon Augusto Barbosa - UFRJ (*campus* Fundão)
Vanessa Ribeiro Teixeira – UFRJ (*campus* Fundão)

Editores Colaboradores

Beatriz de Jesus Santos Lanziero – ISERJ
Dênis Augusto Sousa da Silva – CLEPUL
Fernanda Antunes Gomes da Costa – UFRJ (*campus* Macaé)
Gabriel Dottling Dias – UFRJ (*campus* Fundão)
Guilherme de Sousa Bezerra Gonçalves – Colégio Pedro II
João Víctor Sanches da Matta Machado – UFRJ (*campus* Fundão)
Júlia Goulart da Silva – UFRJ (*campus* Fundão)
Maria Geralda de Miranda – UNISUAM

Tradutores

Lucas dos Santos Martins
Ester Moraes Gonçalves



Organizadores da Mulemba v. 18, n. 34, jan.-jun. 2026

Carmen Lucia Tindó Secco (UFRJ)

Guilherme de Sousa Bezerra Gonçalves (Colégio Pedro II)

Julia Goulart Silva (UFRJ)

Marlon Augusto Barbosa (UFRJ)

Correspondência

Revista Mulemba

Setor de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa

Departamento de Letras Vernáculas, Faculdade de Letras, UFRJ

Av. Horácio Macedo, 2151 – Cidade Universitária – Ilha do Fundão

Rio de Janeiro, RJ, Brasil

21941-590

DADOS PARA CATALOGAÇÃO

Mulemba – Revista do Setor de Literaturas Africanas de
Língua Portuguesa da UFRJ.

Rio de Janeiro, UFRJ, v. 18, n. 34, jan.-jun. 2026.

Semestral

ISSN 2176-381X

Periódicos. 1. Literaturas Africanas de Língua Portuguesa:
Divulgação da Cultura e das Letras Africanas; Debate Crítico
e Democrático

Mulemba é uma revista semestral, disponibilizada
exclusivamente em meio eletrônico, podendo ser acessada pela URL:

<https://www.revistas.ufrj.br/index.php/mulemba>

Projeto gráfico e diagramação Francyne França



APRESENTAÇÃO

7 Diálogos interartes: imagem, história, legibilidade

Carmen Lucia Tindó Secco

Guilherme de Sousa Bezerra Gonçalves

Julia Goulart Silva

Marlon Augusto Barbosa

DOSSIÊ

13 Metamorfoses de representação: uma Afrodite/Vênus crioula

Simone Caputo Gomes

32 “Está tudo em chinês”: figurações da China, dos chineses e do trabalho nas formas artísticas em Angola

Andrea Cristina Muraro

41 “E acenam-se os corações”: aproximações do universo Nyaneka através da poesia e do cinema de Ruy Duarte de Carvalho

Bernardo Nascimento de Amorim

Dalyson dos Santos Oliveira

59 *A última prostituta*, de Licínio Azevedo, e a necropolítica: uma denúncia por meio do diálogo da arte com o jornalismo

Maria Beatriz Rodrigues da Silva

Renata Beatriz Brandespin Rolon

75 Canto da lira quebrada por Francisco Guita Jr. e Lara Sousa

Gabriel Dottling Dias

89 Um pedaço de mundo inteiro: de Bach a Hirondina Joshua

Karen Belarmino Lourenço da Silva

SUMÁRIO

101 Poéticas afrofuturistas: entre utopia, distopia e ficção científica em *O quase fim do mundo*, de Pepetela

Rodrigo Valverde Denubila

TEMA LIVRE

113 Os motivos do poema: poesia e pensamento em Glória de Sant'anna, Cecília Meireles e Sophia de Mello Breyner Andersen

Dênis Augusto Sousa da Silva

130 História, literatura e verdade em José Luandino Vieira: os casos de *Nosso musseque* e *O livro dos guerrilheiros*

David Pereira Júnior



DIÁLOGOS INTERARTES: IMAGEM, HISTÓRIA, LEGIBILIDADE

Carmen Lucia Tindó Secco

Professora Emérita da UFRJ, Titular de Literaturas Africanas
Editora-Chefe da Revista *Mulemba* da UFRJ
carmen.tindo@letras.ufrj.br
<https://orcid.org/0000-0002-6649-2971>

Guilherme de Sousa Bezerra Gonçalves

Professor do Colégio Pedro II
Pós-Doc em curso no PPGLEV/UFRJ em 2025-2026
Editor colaborador da Revista *Mulemba* da UFRJ
guisbezr@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0000-1760-4861>

Julia Goulart Silva

Professora Substituta de Literaturas Africanas na F. Letras/UFRJ
Bolsista Pós-Doc Nota 10 da FAPERJ
Editora colaboradora da Revista *Mulemba* da UFRJ
juliagoulart@letras.ufrj.br
<https://orcid.org/0000-0001-5537-4593>

Marlon Augusto Barbosa

Professor Adjunto de Literatura Portuguesa da UFRJ
Substituto eventual Chefia do Departamento de Letras Vernáculas/UFRJ
Coordenador do Setor de Lit. Portuguesa-F. Letras/UFRJ
Editor-Chefe da Revista *Mulemba* / UFRJ
marlonaugusto@letras.ufrj.br
<https://orcid.org/0000-0003-2312-3110>

DOI

10.35520/mulemba.2026.v18n34e73978

Recebido: 26 mai. 2026

Aprovado: 26 mai. 2026



A *Mulemba* adota a licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC).

O presente dossiê publica, entre os artigos recebidos, alguns dos textos apresentados no simpósio “Diálogos interartes: imagem, história, legibilidade”, durante o IX Congresso de Professores de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa e I Congresso Nacional da AFROLIC, realizados na Universidade Estadual do Maranhão -UEMA, em São Luís, de 4 a 6 de junho de 2025.

O viés interdisciplinar dos estudos interartes permite uma possibilidade de leitura do texto literário não como ocorrência isolada, mas sim como manifestação inserida na tessitura complexa e dinâmica do campo cultural. Atentando para diálogos que poetas e autores de ficção africana, de Angola, Cabo Verde, Moçambique, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe, estabelecem com outros sistemas artísticos – como a pintura, a escultura, a fotografia, o cinema, o teatro, a música e a dança –, a proposta deste dossiê teve como objetivo principal reunir artigos que abordassem o texto literário em sua vigorosa dimensão, que se constitui em interação com outros discursos, aberto a confabulações com outros olhares e outras vozes, ou, antes, com outros modos de ver e de dizer.

E, se, por um lado, esta perspectiva que visa mirar além da literatura leva à compreensão de suas relações externas (com outras realizações estéticas), ela se reverte, também, num movimento complementar, em possibilidade de compreender melhor a sua estrutura intrínseca, os seus procedimentos próprios, reconhecidos face àqueles que toma emprestados a outras linguagens.

O tema da correspondência das artes já foi alvo de vários estudos, cujas concepções variaram através dos tempos e em função de diferentes pontos de vista. Na Antiguidade Clássica, por exemplo, as artes eram dicotomizadas em espaciais (a pintura, a escultura e a arquitetura) e em temporais (a poesia, a música e a dança). Atualmente, essa dicotomia já foi, em grande parte, ultrapassada, e isso se deve, entre outras contribuições, às dos estudos de Lessing e de Etienne Souriau, para quem:

Nada mais evidente do que a existência de um tipo de parentesco entre as artes. Pintores, escultores, músicos, poetas são levitas do mesmo templo. [...] As artes plásticas contêm um tempo essencial, sendo as artes rítmicas tão espaciais quanto as ditas artes do tempo (Souriau, 1983, p. 14).

Hoje, a maioria dos estudiosos das artes sabe que essas “nunca são apenas intra-estéticas” (Geertz, 1999, p. 146), pois se entrelaçam não só por meio de fios visíveis presentes nas relações intersemióticas entre textos literários, composições musicais e telas pictóricas, mas também por invisíveis elos que estabelecem entre os objetos artísticos analisados uma interconexão semiológica, cuja interpretação faz aflorarem significados submersos, inscritos no imaginário coletivo relativo aos contextos sociais onde se geraram as referidas obras de arte. Essas são produtos culturais e refletem criticamente as sociedades e os imaginários locais.



Segundo Georges Didi-Huberman, os diálogos interartes operam com imagens sobreviventes de diferentes épocas, criando novas figurações, cujos sentidos ampliam e/ou subvertem significações imagéticas anteriores. Para ele, uma obra de arte resiste historicamente, tendo em vista não pertencer a um tempo linear, mas sim a temporalidades heterogêneas que se cruzam e se tensionam, trazendo imagens do passado, reinventadas no presente e que se projetam no futuro. Por tal razão, o anacronismo, de acordo com o pensamento do referido filósofo, é essencial para as imagens poderem sobreviver e se recriarem historicamente, rompendo com a linearidade temporal, de modo a preencherem profundas lacunas da história oficial e possibilitarem a construção de uma nova história, aberta, crítica, capaz de lidar com diversos fragmentos de imaginação e tempo.

A imaginação não é, como frequentemente acreditamos, abandono às miragens de um único reflexo, mas construção e montagem de formas plurais postas em correspondência: é por essa razão que, longe de ser um privilégio do artista, ou uma pura legitimação subjetivista, ela é parte integrante do conhecimento no seu movimento mais fecundo, ainda que – porque – o mais arriscado (Didi-Huberman, 2020, p. 173).

Dessa forma, imaginação e montagem se encontram intimamente relacionadas, propiciando a elaboração de linguagens poéticas questionadoras, cujas imagens se afastam de clichês e estereótipos. Portanto, para Didi-Huberman, inspirado em Walter Benjamin, o passado nunca é acabado. Quando admiramos uma obra de arte, há uma superposição de temporalidades e sentidos, pois tomamos conhecimento do tempo em que a imagem foi criada no instante presente em que a contemplamos.

Sendo a arte o “testemunho mais antigo e eloquente da presença do homem sobre a Terra” (Balogun, 1980, p. 39), foi de nosso interesse solicitar artigos que discutissem o tema da interarte e aprofundassem análises de crítica literária em conversação com outras linguagens artísticas. Do pequeno caos instaurado pela imagem – uma cosmo(a)gonia do olhar –, abrem-se modulações de luz, cores, palavras, pedra, barro e gestos, que dão forma ao mundo por meio da obra de arte. Partindo de sua dimensão inquietante e crítica, que coloca em relevo outras maneiras de dar a ver o real, nosso objetivo seminal foi “desarmar o canhão da língua portuguesa” (Rui, 1987, p. 309) e “retomar a iniciativa criativa na história” (Thiong’o, 2025, p. 42) em textos e contextos de Angola, Moçambique, Cabo Verde, Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe.

Levando em consideração tais perspectivas teóricas, o dossiê priorizou artigos que, com base em reflexões interartísticas e interdisciplinares, teceram elos entre Literatura, Cinema, Música e, por vezes, também entre outras obras artísticas, explorando diferentes

leituras de como a História e a Geografia são postas em cena e como os saberes migram de um lugar para o outro – sempre em trânsito –, tensionando pensamentos e colocando em evidência determinadas perspectivas de pensar o mundo como práticas ética e estética.

Abrimos esta edição com o artigo da pesquisadora Simone Caputo Gomes, intitulado “Metamorfoses de representação: uma Afrodite/Vênus crioula”. O ensaio analisa o romance *A Vênus crioula*, de Vera Duarte, investigando relações entre literatura e artes visuais. A partir de diferentes campos teóricos, Simone Caputo discute as transformações da imagem da Afrodite/Vênus na História da Arte e sua permanência até a contemporaneidade.

O segundo artigo, “‘Está tudo em chinês’: figurações da China, dos chineses e do trabalho nas formas artísticas em Angola”, da investigadora Andrea Cristina Muraro, versa a respeito da representação da China em diferentes obras produzidas ao longo do tempo, desde *Cartas de Pequim* (2003), de Viriato da Cruz, até produções mais recentes de escritores, como Pepetela (1985; 2009; 2015) e Ondjaki (2012), e produções cinematográficas, como o filme angolano *Nossa Senhora da loja do Chinês* (2022), de Ery Claver.

Bernardo Nascimento de Amorim e Dalyson dos Santos Oliveira, em coautoria, assinam o terceiro artigo do dossiê, intitulado “E acenam-se os corações: aproximações do universo Nyaneka através da poesia e do cinema de Ruy Duarte de Carvalho”. O texto discute como Ruy Duarte de Carvalho articula Poesia, Antropologia e Cinema na representação da cultura Nyaneka, do sudoeste de Angola. A análise parte do livro *Ondula, savana branca* (1982) e da série documental *Presente angolano, tempo mumuila* (1977-1979), do mencionado escritor e cineasta angolano.

O quarto artigo, “*A última prostituta*, de Licínio Azevedo, e a necropolítica: uma denúncia por meio da arte com o jornalismo”, também em coautoria, foi produzido pelas pesquisadoras Maria Beatriz Rodrigues da Silva e Renata Beatriz Brandespin Rolon. O estudo interpreta o documentário *A última prostituta*, de Licínio Azevedo, destacando as relações entre jornalismo e cinema no trabalho de denúncia e de resistência contra a necropolítica.

O quinto artigo, “Canto da lira quebrada por Francisco Guita Jr. e Lara Sousa”, da autoria de Gabriel Dottling Dias, a partir de um olhar interartístico, analisa a poesia do escritor moçambicano Guita Jr. e o filme *Fin* (2018), da cineasta também moçambicana Lara Sousa, refletindo acerca de como a ruína – com base na conceituação de Walter Benjamin e na releitura desse conceito benjaminiano feita pela pesquisadora Martha Alkimin – aparece nas obras dos dois autores, tanto por imagens poéticas, como filmicas.

O sexto artigo, “Um pedaço de mundo inteiro: de Bach a Hirondina Joshua”, subscrito por Karen Belarmino Lourenço da Silva, propõe uma leitura interartística entre poesia e música, investigando, no poema “Fuga em Ré Menor” (2016), da poeta moçambicana Hirondina Joshua, a referência a Bach, partindo da premissa de que o poema, tendo em vista seu título, articula-se, diretamente, à “Tocata e Fuga em Ré Menor” (1703-1709), do mencionado compositor alemão, considerado, por seu enorme talento, um músico completo.

Encerramos o dossiê com o sétimo artigo, “Poéticas afrofuturistas: entre utopia, distopia e ficção científica em *O quase fim do mundo*, de Pepetela”, redigido por Rodrigo Valverde Denubila. O ensaio efetua uma análise do romance *O quase fim do mundo* (2008), do escritor angolano Pepetela, à luz do afrofuturismo e das categorias de utopia e distopia, com base em Mark Dery (1994) e Ytasha L. Womack (2013), realizando, também, uma contextualização interartes, com referências ao filme *Pantera Negra* (2018) e a produções da cultura pop.

Na seção Temas Livres, há dois artigos: “Os motivos do poema: poesia e pensamento em Glória de Sant’Anna, Cecília Meireles e Sophia de Mello Breyner Andersen”, assinado por Dênis Augusto Sousa da Silva, e o intitulado “História, literatura e verdade em José Luandino Vieira: os casos de *Nosso musseque* e *O livro dos guerrilheiros*”, da autoria de David Pereira Júnior.

O ensaio de Dênis Silva explicita reflexões acerca da relação entre poesia e pensamento nas obras de Sophia de Mello Breyner Andersen, Cecília Meireles e Glória de Sant’Anna, comparativamente. Com base nos pensamentos de Jean Luc-Nancy, em *Resistência da poesia*, e de Jacques Derrida, em “Che cos’è la poesia?”, estuda “os motivos da poesia” enquanto obra de arte autônoma que produz conhecimentos contidos em si, concebendo a poesia como expressão artística de sua própria teoria.

O artigo de David Pereira Júnior fecha a edição da *Mulemba* 34, discutindo as relações existentes entre história, literatura e verdade. Amparado teoricamente em Walter Benjamin quando este contrasta os conceitos de historicismo e materialismo histórico, o autor do artigo analisa como o escritor Luandino Vieira traz a discussão para o campo da ficção, por meio da figura de seus narradores e de artifícios ligados à metaficção.

Finalizamos esta Apresentação, ressaltando que o dossiê, propondo uma abordagem crítico-interpretativa da literatura em interação com outras artes e com a história, pretendeu contribuir para os estudos comparatistas serem capazes de criar, cada vez mais, intertextos artísticos bastante críticos e de notada produtividade estética. Esperamos, assim, que a leitura dos artigos aqui publicados venha a ser inspiradora de novas produções interartísticas.



Referências

BALOGUN, Ola. Forma e expressão nas artes africanas. *In: Alpha Sow et alii. Introdução à cultura africana*. Lisboa: Unesco/Edições 70, 1980.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. Trad. Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. São Paulo: Editora 34, 2020.

GEERTZ, Clifford. **O saber local**. 2.ed. Petrópolis: Ed. Vozes, 1999.

RUI, Manuel. “Eu e o outro – o invasor (ou em três poucas linhas uma maneira de pensar o texto)”. *In: Sonha, Mamana África*. São Paulo: Epopeia, 1987.

SOURIAU, Etienne. **A correspondência das artes**. Trad. de Maria Cecília Pinto e Maria Helena Cunha. São Paulo: Cultrix; EDUSP, 1983.

THIONG’O, Ngugi Wa. **Descolonizando a mente**: a política linguística na literatura africana. Tradução de Hilton Lima. Porto Alegre: Dublinense, 2025.





METAMORFOSES DE REPRESENTAÇÃO: UMA AFRODITE/VÊNUS CRIOLA

METAMORPHOSES OF REPRESENTATION: A CREOLE APHRODITE/VENUS

METAMORFOSIS DE LA REPRESENTACIÓN: UNA AFRODITA/VENUS CRIOLLA

Simone Caputo Gomes

Profa. Sênior de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa e Estudos Comparados
de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo (USP)

simonecaputog@usp.br

<https://orcid.org/0000-0002-4893-2937>

DOI

10.35520/mulemba.2026.v18n34e73127

Recebido: 18 mar. 2026

Aprovado: 19 mar. 2026



A Mulemba adota a licença Creative Commons

Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC).

RESUMO

Este ensaio pretende refletir, considerando como centro disseminador o romance *A Vênus crioula*, da cabo-verdiana Vera Duarte, e requisitando o suporte teórico-crítico de diferentes áreas do conhecimento como a Teoria da Literatura, a Crítica Literária, a História da Arte, a Antropologia, a Sociologia, a Iconologia, a Teoria da Pintura e a Estética Comparada, sobre as interfaces possíveis entre a arte literária e, predominantemente, as artes visuais, optando por analisar as metamorfoses da *imago mundi* de Afrodite/Vênus na história da arte e da humanidade, a “pós-vida” das imagens clássicas até a atualidade e suas representações em contexto cabo-verdiano.

PALAVRAS-CHAVE: Cabo Verde, Vera Duarte, Literatura, Pintura.

ABSTRACT

This essay aims to reflect, considering the novel A Vênus crioula by Cape Verdean author Vera Duarte as its central disseminating element, and drawing on the theoretical and critical contributions of different areas of knowledge such as Literary Theory, Literary Criticism, Art History, Anthropology, Sociology, Iconology, Painting Theory, and Comparative Aesthetics, on the possible interfaces between literary art and, predominantly, the visual arts, opting to analyze the metamorphoses of the imago mundi of Aphrodite/Venus in the history of art and humanity, the “afterlife” of classical images up to the present day, and their representations in the Cape Verdean context.

KEYWORDS: Cape Verde, Vera Duarte, Literature, Painting.

RESUMEN

Este ensayo pretende reflexionar, tomando como elemento central de su difusión la novela A Vênus crioula de la autora caboverdiana Vera Duarte, y apoyándose en el marco teórico y crítico de diversas áreas del conocimiento como la Teoría Literaria, la Crítica Literaria, la Historia del Arte, la Antropología, la Sociología, la Iconología, la Teoría de la Pintura y la Estética Comparada, sobre las posibles interconexiones entre el arte literario y, predominantemente, las artes visuales, optando por analizar las metamorfosis de la imago mundi de Afrodita/Venus en la historia del arte y la humanidad, la pervivencia de las imágenes clásicas hasta nuestros días y sus representaciones en contexto caboverdiano.

PALABRAS CLAVE: Cabo Verde, Vera Duarte, Literatura, Pintura.

O mito é a narrativa de uma criação. [...]
Abre-se como uma janela a todos os ventos;
presta-se a todas as interpretações.

(Junito de Souza Brandão, 1986, v. 1, p. 36)

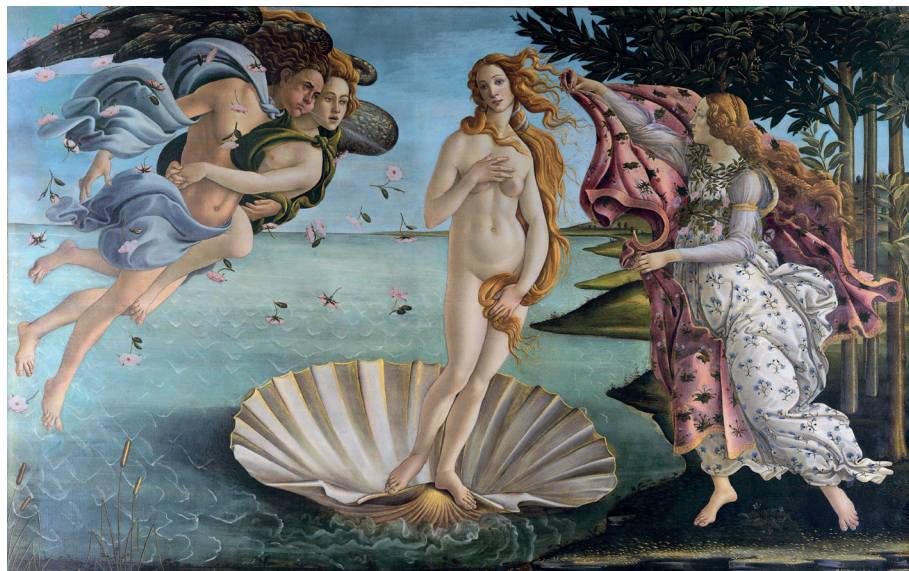
No presente ensaio, buscarei privilegiar, tomando como *corpus* irradiador o texto *A Vênus crioula* (2021)¹, mecanismos por meio dos quais a literatura responde criativamente aos impactos recebidos de outros sistemas semiológicos como a pintura, a escultura, a música, e em diferentes contextos. Este romance de Vera Duarte, premiada escritora cabo-verdiana de lavra multifacetada, de imediato remete a memória visual dos leitores a outra Vênus, a de Sandro Botticelli, possibilitando-lhes um belo *exemplum* da circulação de imagens num convívio interartes e em transáreas espaciais.

Ademais, as metamorfoses de Afrodite/ Vênus na trajetória da literatura cabo-verdiana têm sido uma constante em minhas pesquisas² e o texto de Vera Duarte me parece emblemático no que toca à representação tanto da identidade da mulher cabo-verdiana (crioula³) quanto da *imago mundi* da deusa Afrodite/ Vênus nas artes figurativas, expressa no romance em diálogo com a mais famosa alegoria do nascimento da deusa, a tela de Botticelli (*O nascimento de Vênus*, 1484-1486), exposta na Galleria degli Uffizi, em Florença, Itália.

1 Baseei-me na primeira edição, da Rosa de Porcelana, Lisboa, 2021. A editora brasileira Pontes reeditou o romance mais tarde, em 2025, com posfácio de minha autoria.

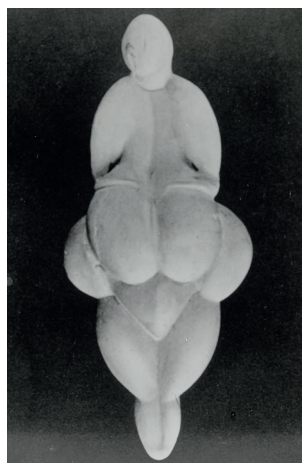
2 Ver ensaio mais atual: GOMES, Simone Caputo. “Metamorfoses da literatura cabo-verdiana, do nascimento à contemporaneidade: homenagem a Junito Brandão”, 2024. Neste e em vários ensaios anteriores ressalto, com apoio do historiador Chris Witcombe, que as “vênus” são as primeiras imagens de identidade humana e correspondem a um ideal de beleza pré-histórico que se atualizará, segundo minha pesquisa, posteriormente nas formas clássicas e, num eterno retorno, ganhará pós-vida nas representações da modernidade e da contemporaneidade.

3 Em Cabo Verde, o termo “crioula/o” é sinônimo de cabo-verdiana/o, conotado sempre positivamente, à diferença da acepção que carrega, por vezes pejorativa e racista, em contexto brasileiro. O crioulo/a crioula é o/a mestiço/a cabo-verdiano/a, produto da mestiçagem de raças (de procedência europeia e africana), orgulhoso de sua criouldade como identidade. A cultura cabo-verdiana é, por extensão, denominada “crioula”, resultado de hibridação. Para melhor entendimento do conceito de criouldade e sua formação, cf. MARIANO, Gabriel. *Cultura caboverdeana*: ensaios (1991).

Figura 1 - *O nascimento de Vênus*, de Sandro Botticelli (1484-1486).

Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:The_Birth_of_Venus_\(Botticelli\)](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:The_Birth_of_Venus_(Botticelli)).

Escavando meus estudos das imagens femininas desde o período paleolítico, vem-me à memória, por associação de forma, a Vênus de Lespugue (encontrada na França, entre 26-24 000 a.c.), escultura que ressaltava as formas arredondadas de uma mulher caucasiana de cerca de trinta anos, com quatro meses de gravidez (conforme explica LeRoy McDermot no estudo “Self-representation in upper paleolithic female figurines”, 1996), cuja iconologia remete à fertilidade e à abundância. Esse tipo de escultura, em geral, participava de rituais fecundantes, assim como Afrodite seria a “forma grega da deusa semítica da fecundidade e das águas fertilizantes”, como afirma Junito de Souza Brandão (1986, p. 215):

Figura 2 - *Vênus de Lespugue*.

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Venus_van_Lespugue,_GD007723.jpg.

Para o historiador da arte Chris Witcombe, as chamadas “vênus” são as imagens primordiais de identidade e representam um ideal de beleza prototípico da perpetuidade da espécie, em que o artista procurava ressaltar as características da fertilidade feminina, acentuando os volumes e os caracteres sexuais da figura e, assim, contribuindo para gerar um cânone fisiológico da mulher desejada. No início de minha pesquisa, como etapa fundamental, busquei levantar um substrato visual básico do estudo da circularidade da imagem de Vênus nas artes a partir da investigação do americano LeRoy McDermott (1996), que documenta a heterogeneidade e a riqueza estilística das representações da figura feminina (que ele denomina “vênus”) na pré-história; tomei esta etapa como marco para traçar uma panorâmica histórica das imagens de Vênus, documentando iconograficamente momentos decisivos de apreensão das representações do feminino.

Num segundo momento, procedi a uma investigação das figurações de Afrodite/ Vênus em várias culturas, na pintura, na escultura, no cinema, nos espetáculos musicais e teatrais, na publicidade, comparando formas e camadas de significados a que elas remetem, documentando a importância dessa imagem no inconsciente coletivo e a sua recorrência em todas as artes, da literatura às artes visuais e performáticas, no *showbiz*, na propaganda.

Das imagens catalogadas e analisadas nessa longa investigação, ressalta a obra do mestre italiano Botticelli como força centrífuga que se dissemina, com variações, por várias culturas, quando retrata a Afrodite/ Vênus Anadiômene (ou a que surge das ondas/ das espumas – *aphrós* – marítimas), por inspiração do famoso quadro do pintor grego Apeles (século IV a.C.), que já apresenta os traços fundamentais da iconografia que se espalhará pelo mundo e se plasmará no texto de Vera Duarte que ora nos desperta o interesse: mar, concha (metáfora do côncavo como representação da vulva e da feminilidade como receptáculo), vento, nudez (que se oferece ao olhar e ao desejo do espectador) da figura (presumivelmente masculino):

Figura 3 - Afrodite/ Vênus Anadiômene.



Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aphrodite_Anadyomene_from_Pompeii_cropped.jpg

No que toca às representações do nascimento de Vênus, a tradição comparativa entre as artes ou “estética comparada” vem de longa data e atualmente alarga sua perspectiva para uma linha de pesquisa denominada “cultura visual”, que se desenvolve como uma abordagem aos estudos culturais a partir da relação entre discurso e visibilidade. Procuro aqui, contudo, salvaguardar, como advertem Wellek e Warren (*Theory of Literature*, 1956), a singularidade das várias artes (artes plásticas, literatura e música), entendendo, porém, junto com Thomas Mitchell (*Picture Theory*, 1994), que todos os meios de comunicação são meios mistos e todas as representações, heterogêneas, não existindo, de acordo com a teoria do paradigma visual da atualidade, nenhuma arte puramente visual nem puramente verbal (p. 5).

Assim sendo, a interação entre imagem e texto é, pois, constitutiva para a representação em si, ou seja, a imagem não se resume a uma ilustração da palavra nem o texto a uma explicação da imagem: o conjunto texto-imagem forma um complexo heterogêneo fundamental para a compreensão das condições representativas em geral. E a imagem da deusa Afrodite/ Vênus, no contexto do romance *A Vênus crioula* (ou *A Vênus cabo-verdiana*, no seu significado contextual), bem o demonstra.

Outra linha teórica subjacente ao trabalho comparativo entre texto e imagem consiste na busca do observador implícito nas estratégias de exposição textual e de leitura visual. As consequências históricas de novas condições representativas mostram-se na inscrição do observador como mudanças na experiência fenomenológica do mundo, isto é, mudanças na relação entre subjetividade, experiência e realidade. Sobre a utilização das fontes visuais na construção do texto literário é necessário ainda ter em mente que as imagens apresentam subjetividades e códigos, que exigem do pesquisador certos cuidados para sua leitura e compreensão, fazendo-se conveniente examinar a circularidade entre os campos da História Social, da Literatura e das Artes para interpretar os processos de apropriação de determinadas imagens.

Cabe lembrar, a esta altura, as lições do alemão Aby Warburg (Abraham Moritz Warburg), considerado o Pai da Iconologia moderna, que erigiu um modelo cultural e simbólico a partir de sua tese de Doutorado (*Nachleben der Antike*, 1893), quando estudou a arte de Sandro Botticelli, focando-se na sobrevivência das formas clássicas ao verificar, principalmente, como as imagens da Vênus e da ninfa conseguiram sobreviver sendo transferidas de uma cultura para outra em diferentes espaços de tempo sem, no entanto, permanecerem inalteradas. Ao debruçar-se sobre a iconografia do Renascimento italiano, Warburg constata que artistas como Botticelli mergulham no mundo pagão em busca daquilo que denominou de *pathosformeln* (“fórmulas de *páthos*”), isto é, padrões gestuais e simbólicos que dariam forma às experiências cruciais vividas pelos seres humanos nas mais variadas épocas e espaços culturais. Sua obra, em suma, dedica-se à investigação da linguagem do inconsciente da memória (*Mnemosyne*) cultural como fenômeno antropológico, com base nas transmissões do legado antigo no limiar da era moderna ou na “vida póstuma” (*Nachleben*) das imagens.

Ernst Gombrich, biografista e leitor de Warburg, teórico incontornável no campo da Arte e da História da Cultura (*A história da arte*, 1978), especialmente no que se refere às relações entre imagem-cultura e entre imagem-sociedade, buscou pensar uma nova historiografia cultural para o século XX, por meio do estudo das várias imagens criadas pelo homem ao longo de sua história (a tradição artística da humanidade), incluindo nessa tradição não somente as imagens consideradas artísticas pelo cânone, mas toda sorte de imagens produzidas pelo homem. Para Gombrich, a principal tarefa do historiador da arte e do historiador da cultura, ao trabalhar com imagens, deve ser justamente o entendimento das várias camadas dos seus significados em diferentes sociedades e em diferentes tempos históricos.

Combinando as teorias do observador implícito, da pós-vida das imagens segundo Warburg e da tradição artística da humanidade, percebo que, na transposição da iconografia do nascimento da deusa Vênus segundo a história da arte ocidental para a realidade cabo-verdiana, no romance *A Vênus crioula* de Vera Duarte, o(a) observador (ou a observadora) implícito(a) acrescenta-lhe elementos fundamentais da identidade “crioula” (como a auto-denominam os cabo-verdianos) para a representação da imagem: a mestiçagem, evidente nos traços de cor de pele e textura de cabelo, além da incorporação de constituintes do patrimônio cultural das ilhas de Cabo Verde, como a música (morna), a culinária, a geografia, a história. O foco, aqui, são as mulheres cabo-verdianas (“vozes femininas das ilhas”), representadas *in memoriam* pela cantora Cesária Évora, a quem a autora Vera Duarte dedica o romance, e pela protagonista Tina França (um duplo venusiano de Cesária).

Há longo tempo venho desenvolvendo uma pesquisa com base na imagem de Afrodite/Vênus (e suas camadas de significados) na Literatura Cabo-verdiana, entendendo a imagem como campo de interlocução entre Artes (Sistemas Semióticos) e Sistemas Literários. E muito me alegra que Vera Duarte tenha produzido uma obra exemplar dos procedimentos de estética comparada e, mais profundamente, de transposição antropológica daquela imagem. A deusa Vênus (Afrodite), a concha bivalve, o vento, a luminosidade e o contexto marinho são elementos fundamentais da tela canônica de Botticelli “O nascimento de Vênus”, produzida na Itália, que se deslocam para o cenário cultural cabo-verdiano no texto da escritora:

A gala prometia ser esplendorosa.

Uma das mais prestigiadas salas do Music Hall de Boston, em Massachusetts, abriu as suas portas para receber a Vênus crioula, como passara a ser conhecida a cantora cabo-verdiana Tina França. [...]

Quando a concha onde Tina se encontrava começou a descer lentamente do teto do magnífico palco, sustentada por uma complexa engenharia de fios invisíveis, o silêncio mais expectante se fez sentir no salão.



Suavemente, a concha poisou no chão do palco e abrindo-se devagarinho, nela se vislumbrou a figura de uma mulher deslumbrante que começou a levantar-se, de rosto coberto por longos cabelos encaracolados. [...] A seguir a voz se elevou à capela cantando a bela morna “Oh camponesa formosa”. [...]

É a nossa Vênus crioula – exclamavam os cabo-verdianos (Duarte, 2021, p. 176-181).

Façamos uma pausa para analisar a tela do artista italiano, suporte iconográfico do tema central do romance de Vera Duarte.

“O nascimento da Vênus” (deusa do Amor, da Beleza, da sensualidade e da geração), segundo Botticelli, retoma uma representação pictórica de ideologias vigentes na antiguidade clássica e que estabeleceu a norma para a beleza renascentista: humanismo, harmonia, beleza ideal (tese, contudo, questionada por Aby Warburg, que busca, para além da forma, o *pathos* que move a representação, ou a *pathosformeln*, indiciando nos cabelos revoltos, nos ventos, no cenário, uma hipótese nietzschiana de uma sensualidade que convive com a harmonia ou que a rasura).

O neoplatonismo desenvolvido nos escritos de Marsilio Ficino e nos poemas de Poliziano parece ser a principal inspiração da tela de Sandro Botticelli, que inclui ainda, em sua construção, uma releitura de algumas passagens dos mitos ligados à figura de Afrodite/ Vênus, de pele clara e longos cabelos louros, lisos (num centramento europeu) e revoltos, emergindo do mar (*Anadiômene*) numa concha bivalve levada à praia pelos deuses eólicos. Na versão de Botticelli – em acordo com a do pintor grego Apeles, inspirada por sua vez no relato de Hesíodo na Teogonia – Vênus-Afrodite nasce das espumas (*aphros*) do mar, que consistem, na verdade, na mistura do sêmen e do sangue derramados de Urano (o Céu), castrado por seu filho Cronos-Saturno numa disputa de poder (uma Vênus uraniana). O simbolismo da concha na tela renascentista parece evocar as qualidades fecundantes da água e a feminilidade como curva e côncava. Afrodite/ Vênus é, segundo essa versão, uma deusa *genetrix* ou da criação.

Essa cena-fulgor repete-se no romance *A Vênus crioula*, como um fio condutor, e a deusa encarna numa mestiça cabo-verdiana (“crioula”), “morena” (Duarte, 2021, p. 39), ressaltando-se o “tom castanho doirado da sua pele” (p. 177) ou “a pele de um castanho dourado de mel” (p. 86 e 102) e seus cabelos pretos e “encaracolados” (p. 42, 142, 145, 177), conforme retratada na capa da edição portuguesa de 2021, que transfigura o rosto da Vênus representada por Botticelli numa identidade mestiça:

Figura 4 - Capa de *A Vênus crioula* (Rosa de Porcelana Editora, 2021), de Vera Duarte; detalhe de *O nascimento de Vênus*, de Botticelli.



Fonte: <https://www.fnac.pt/A-Venus-Crioula-Vera-Duarte/a9320404>;
[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:The_Birth_of_Venus_\(Botticelli\)](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:The_Birth_of_Venus_(Botticelli)).

A iconografia, no romance, apresenta-a como cantora famosa (uma nova Cesária Évora), baixando (nascendo no) ao palco, de forma teatral, por meio de mecanismos cenográficos. A “gala” (espetáculo) se desenrola em Boston, cidade norte-americana que abriga uma enorme comunidade cabo-verdiana na diáspora. A música entoada é uma morna de Eugénio Tavares, “Camponesa formosa” (1930), em outra homenagem que Vera Duarte presta à mulher e à cultura cabo-verdiana.

Atentemos para o fato de que a morna é a modalidade musical que une todos os cabo-verdianos no mundo, representada por sua maior intérprete, a “cantora dos pés descalços” Cesária Évora (que é evocada na ficção de Vera Duarte quando Tina, “bela figura de mulher [...], de túnica comprida e longos cabelos soltos, se apresentava curiosamente de pés descalços”; p. 71).

No texto de Vera Duarte, Tina França (ressalto que foi a França que deu a Cesária fama internacional), “deslumbrante” e de “longos cabelos encaracolados”, “desgrenhados” (na transposição da Vênus europeia para a mistura de raças que compõe a identidade da mulher cabo-verdiana; p. 177 e 27), duplica e reforça a imagem que surge para Tomaz quando, em estadia na sua ilha natal, ao caminhar deslumbrado pela paisagem do interior da Brava (no Manguê), viu-a (ou viu a deusa... ou sereia?) pela primeira vez:

[...] uma figura feminina recortada no azul-escuro infinito do oceano e do horizonte [que] emergia nua das águas do mar, com os longos cabelos, anormalmente compridos, a descerem pelos ombros abaixo, ultrapassando mesmo a zona da cintura. Acreditou ser uma visão. [...] tinha visto uma mulher linda, parecendo-lhe uma autêntica deusa (p. 16).

A aparição, *leitmotiv* da narrativa, irá sobrepor-se, naquele momento, à da esposa falecida no imaginário de Tomaz: “Viu de novo a criatura morena a sair das águas do mar, os longos cabelos cobrindo-lhe o corpo nu”. Noutra passagem,

Tomaz estava dando um pequeno passeio à tardinha quando reparou numa silhueta feminina em graciosas braçadas, deslizando sobre as ondas do mar, como uma verdadeira sereia. Os longos cabelos não lhe deixavam dúvidas. Era Catarina, a menina dos olhos de mel, como tinha passado a chamá-la (p. 39).

A cena repete-se variadas vezes no texto, durante o dia ou à noite, acrescida da luminosidade a pontuar as aparições de Catarina: “A verdade é que vista assim, sob este luar prateado, parece uma visão de sonho, uma miragem irreal de encantamento” (p. 47). Catarina, Tina ou Tininha, como lhe chamava a tia Inês, saindo nua do mar ou deslizando sobre ele, passa a incorporar, no romance, a imagem que transita entre deusa (Vênus) e sereia (esta seria um duplo de Tina ou vice-versa?), em contexto cabo-verdiano:

Na aproximação das chuvas, quando as águas ficam mais altas, Tina diz que durante a noite há uma voz que a chama. Não é um grito, é uma voz suave e melodiosa. Então ela acorda serenamente e segue em direção à voz. Vai até àquele penhasco mais além, [...] e lá encontra, à espera dela, uma bela mulher de longos cabelos molhados, metade gente metade peixe. Essa mulher diz-lhe para se sentar e convida-a para cantarem juntas. “Canta comigo”, diz a sereia. E Tina, que sempre gostou de cantar, entoa com ela as mais lindas melodias até ao amanhecer (p. 41).

A origem da passagem eivada de fantástico (com sua característica fulcral de hesitação entre o real e o irreal) funda-se, segundo a explicação de Inês, num mito cultivado na ilha Brava:

[...] uma lenda muito antiga dessa ilha conta que em noites de lua cheia as sereias encantadas saem do mar e vêm banhar seu corpo nu, nas fres-

cas nascentes de água doce que alimentam as ribeiras. São lindas, metade gente, metade peixe, têm longos cabelos pretos e encaracolados e entoam belas melodias enquanto se banham (p. 42).

Ora surgindo das espumas das águas nua, como Vênus Anadiômena, ora descendo do céu (no palco do teatro), frequentemente conduzida por sua concha bivalve, a imagem tem povoado a literatura cabo-verdiana, sobretudo a partir do conto “Um galo que cantou na baía” (primeira versão), de Manuel Lopes, na revista *Claridade* número 2 (1936), cujo tema é o nascimento da morna. A letra da morna “Vênus”, de B. Léza (Francisco Xavier da Cruz), destaca-se na capa da revista, o que nos autoriza considerar este número de *Claridade* como exemplar revelador da aproximação das artes (música, pintura e literatura) que baliza aquele marco da modernidade cabo-verdiana.

Na morna de B. Léza, Vênus é o astro que surge ao amanhecer, a estrela da manhã que nasce anunciando a luminosidade (correlacionando-se ao título da revista *Claridade*) do dia. No conto “Galo cantou na baía”, do escritor cabo-verdiano Manuel Lopes, a morna, em quadras, nasce na mente do compositor Tói também em contexto luminoso, como Vênus nasce das espumas do mar:

[...] com o vento do mar a bater-lhe na cara e as ondas fosforescentes ali a dois passos rebolando na areia invisível, ‘como Vênus na sua luminosa aparição, parte onda parte mulher... ou meia morna.’ [...] Vênus nascia completa, com cabeça, tronco e membros, e alma. Declamou, cantarolando, duas, três vezes a quadra recém-nascida das ondas do mar (Lopes, 1984, p. 15-17).

O livro de Vera Duarte inicia-se na ilha Brava, berço da morna de Eugénio Tavares, sob o signo do poema “A invenção do amor”, de Daniel Filipe, e segue, no entrelaçar das “estórias” de Tina e Tomaz (outra personagem marcada pela presença do mar na sua trajetória), descrevendo as paisagens (Nova Sintra, Fajã d’Água, as flores, os penhascos, o mar furioso) e contando as histórias da bela “pérola do Atlântico”: os naufrágios de navios que se destinavam aos Estados Unidos da América, as comunidades cabo-verdianas que se estabeleceram naquele país (New Bedford, Brockton, Pawtucket, Boston, Providence, Bridgeport) atrás do sonho americano, a pesca da baleia, os mitos correlatos (como o da sereia ou serena).

O percurso das personagens estende-se à ilha de São Vicente, onde a “Vênus crioula” (Catarina/Tina) fará a sua formação e continuará o seu contato cada vez mais intenso com a música: “A música estava-lhe no sangue e tinha sido exponenciada pelo murmúrio constante das ondas que lhe embalavam o sono” (Duarte, 2021, p. 63).



O Éden Park, famoso cinema do Mindelo fundado em 1922, representa na paisagem a vida cosmopolita mindelense, com tocatinas e carnaval, ambiente em que se desenvolverá Tina; convidada para ser a rainha do grupo carnavalesco Estrelas-do-Mar, sua fantasia representará “uma sereia a sair de dentro de uma concha gigante” (p. 61), no âmbito do mito de Vênus Anadiômena.

O concurso de canto (“Todo mundo canta”) ocorrido na esplanada daquele cinema lança Tina para a vida pública do Mindelo e sua atuação, cantando mornas de Eugénio Tavares, habilita-a a concorrer, na capital Praia, à final do certame. Sua formação em canto e piano, em São Vicente, vai-se aprimorando, e as visitas de Tomaz à terra natal lhe permitem acompanhar a evolução de Catarina como mulher e como artista.

Tomaz e Tina, porém, seguem caminhos diversos, ela nas ilhas, estudando História, e ele na diáspora, em Lisboa, a exercer a engenharia. A viagem do texto (e de Tomaz, de regresso a Cabo Verde, a trabalho) continua na ilha de Santiago, e diversa geografia cabo-verdiana é percorrida indo da cidade (Praia, capital) ao campo (São Domingos, Santa Cruz), não esquecendo a barragem do Poilão e a comunidade tradicional dos Rabelados. Acompanhar, como engenheiro, projetos turísticos – “um hotel fazenda em Santiago, umas termas em Santo Antão e um resort em São Vicente” (p. 73) – leva-o a grandes estadias no arquipélago, onde sempre reencontra Tina.

Observe-se que os deslocamentos das personagens dão ensejo a que Vera Duarte permita ao leitor viajar pelo arquipélago, sua geografia, seus costumes, sua cultura. As partes 3 e 5 do Capítulo II bem expressam essa linha de leitura do romance.

Na cidade da Praia, no Parque 5 de Julho, Tina, por sua vez, vai concluir sua participação no concurso “Todo mundo canta”, evento que data dos anos oitenta do século XX. A respeito, a narração do romance ressalta a musicalidade dos cabo-verdianos, numa bela passagem:

Cabo Verde sempre foi chão fecundo de homens e mulheres de voz melodiosa, não se sabe se pelo marulhar das ondas do mar cujo ritmo cadenciado todos escutamos desde o momento em que começamos a existir, talvez ainda no ventre das nossas mães; se pelo som dolente do vento a atravessar praias desertas e imponentes achadas; se pelo murmúrio balanceado de milheirais e canaviais em flor; não se sabe mesmo se pelo saudosismo que faz parte da idiosincrasia do povo ilhéu, ou ainda o angustiante paradoxo de “ter que partir querendo ficar” ou “ter que ficar querendo partir”, questão magnificamente reinterpretada por Eugénio Tavares na frase ontológica “si ka badu ka ta biradu” (p. 85).

Assim representada, com mar e vento, luminosidade e música, surge Catarina, a “Vênus crioula”, para a sua performance na capital de Cabo Verde:

Quando Catarina entrou no palco, algo de mágico aconteceu. Ela foi entrando, de longa túnica creme, de mangas transparentes sob a pele de um castanho dourado de mel, os cabelos longos repartidos ao meio e levemente esvoaçantes à brisa ligeira que corria pela arena, enquanto uma lua magnificamente cheia e luminosa parecia cobrir todo o parque, especialmente o palco onde decorria o espetáculo (p. 86).

Num momento extraordinário, “aquela voz magnífica, que fluía de uma figura quase irreal de tão bela e apelativa, subia pelos ares, enchendo tudo de luz” (p. 86) numa morna de Nhô Eugénio que se espalhava agora, simbolicamente, por todo o Cabo Verde, da Brava ao Tarrafal de Santiago. Da morna à coladeira e à mazurca, Tina encarnava o patrimônio musical de sua terra, com suas interpretações.

O resultado do concurso, deixo ao leitor saboreá-lo, bem como as peripécias da carreira de Tina. “A star is born” (p. 87).

A partir desse evento, Tina começa a delinear uma carreira internacional e o primeiro passo é no Coliseu de Lisboa, diáspora cabo-verdiana, quando surge descendo, feericamente, dentro de uma concha bivalve, ao proscênio do teatro:

A sala do Coliseu estava repleta de espetadores ávidos de ouvirem a voz cabo-verdiana do momento. O palco, enfeitado com elementos marinhos, estava deslumbrante. As pessoas encontravam-se distraídas a apreciar a decoração quando uma concha gigante, em tom pérola, desceu do teto e suavemente poisou no chão do palco.

Lentamente a concha se abriu e uma sílfide de pele cor de mel e longos cabelos soltos até a cintura levantou-se, saiu de dentro dela e, pisando o palco com os pés descalços, iniciou o canto à capela da morna *Ondas sagradas do Tejo*, em português e em crioulo cabo-verdiano. Um silêncio sagrado apoderou-se de todos. Quando ela lançou os últimos acordes e sem um barulho regressou à concha, que se fechou e suavemente desapareceu no teto do palco, então um aplauso imenso retumbou na sala. Estavam todos extasiados. Há muito que não tinham visto nem ouvido nada assim. O comentário que mais se ouvia era: “Ela parece uma verdadeira Vênus crioula!” (p. 102)

O epíteto passa então a denominar Tina França, a nova voz cabo-verdiana.

Usando o recurso da metalinguagem, Vera Duarte, sobretudo nos comentários iniciais dos capítulos (quando tematiza a própria escrita do romance), retratará a personagem Tina a buscar informações sobre Afrodite/ Vênus, para entender porque assim a chamavam:

Curiosa, foi ver quem era essa tal Vênus. Descobriu a deusa do amor e da beleza na mitologia romana e a sua sócia grega Afrodite, também deusa do amor, da beleza e da sexualidade. Leu tudo o que encontrou sobre elas e ficou encantada por a estarem a comparar com tais divindades. [...] Na verdade, quando Tina idealizou com Inês o início do espetáculo com ela a sair da concha, não imaginara sequer que iria provocar tantas associações. Não conhecia nem sabia nada sobre a deusa Vênus. O que ela quis ao evocar elementos marinhos foi prestar um tributo à tragédia que lhe tinha acontecido, que lhe roubara cinco anos da sua curta vida, mas que lhe dera oportunidade de descobrir a sua voz. [...] Talvez a tivesse também influenciado a experiência de participar no carnaval do Mindelo, no grupo Estrelas do Mar, em que ela desfilara dentro de uma concha (p. 103).

Como o(a) leitor(a) pode observar, o texto vai-se dobrando constantemente sobre o mito de Vênus, atualizando-o no contexto cabo-verdiano e de acordo com a subjetividade da personagem, dele fazendo o fio de Ariadne que aquele seguirá para sua orientação.

Em Lisboa, após o espetáculo, Tina e Tomaz se reencontram.

E reservo ao leitor (à leitora) o prazer de se entregar à parte 2 do Capítulo 3 (“O Beijo”) e a suas consequências, que terão continuidade, depois de uma longa turnê internacional de Tina, sob a luz do luar: “É a minha Vênus, transformada em visão celestial. Um anjo que desceu do céu para embriagar meus sentidos e vai desaparecer de um momento para o outro. Meu Deus, que mulher maravilhosa, que criatura divinal” (p. 116).

No imaginário de Tomaz, céu e mar se aliam na figura de Tina:

As suaves ondas do mar do Tarrafal refletiam uma lua majestosa que dava ao céu a expressão de uma abóboda celestial sobre as águas. A noite ia alta, mas a lua cheia iluminava de forma quase feérica a paisagem marinha. Após algumas braçadas relaxantes e algum tempo parada, a mulher mergulhou de novo e emergiu das ondas, limpando suavemente a água salgada do rosto com as mãos e caminhou para a areia.

Tomaz abriu os olhos fascinados. A visão de anos atrás voltara. Só que mais mulher, mais madura, mais magnífica, saindo das águas mansas de um Tarrafal de areias brancas e ar cálido do verão a terminar. Era a visão de uma mulher perfeita, esculpida a canivete no mais nobre mogno, de longos cabelos a cobrirem o corpo nu. [...]

Exatamente como antes, a sair das ondas do mar, os longos cabelos espalhados pelo corpo perfeito (p. 116).

Mas novas peripécias dão movimento à narrativa, que adiarão e amadurecerão os sentimentos de Tina e Tomaz. Nos trânsitos de Tina para apresentações no exterior, personagens (correlatas) surgem, especialmente femininas, para discutir temas da atualidade mundial no romance: a violência sexual contra as mulheres, a pedofilia, o lesbianismo, a excisão genital, a drogadição, os direitos humanos, as causas humanitárias. No frontispício do capítulo V, a autora os explicita: “as minhas inquietações de luz e sombra” (p. 173). Temas tão caros à sua obra de prosa e poesia aqui ressurgem como motivações do romance, bem como referências à história de Cabo Verde, sua independência do domínio colonialista português, seus heróis (como Amílcar Cabral) e heroínas.

E, enfim, nosso texto (como o de Vera Duarte) retorna ao começo, a partir do momento em que a narrativa se dedica a descrever a gala no *Music Hall* de Boston (outro importante polo diaspórico cabo-verdiano) e seus desdobramentos:

A sala escutou em silêncio, quase retendo a respiração, a voz doce e dolente da diva que vinha de pés descalços, hesitante entre a voz maviosa e a beleza da intérprete, vestida com uma translúcida túnica creme que deixava antever as formas esculturas de uma mulher perfeita. O tom castanho doirado da sua pele, os profundos olhos melancólicos e a abundante cabeleira até a cintura. Ela é tal e qual a nossa Iemanjá – comentavam os brasileiros.

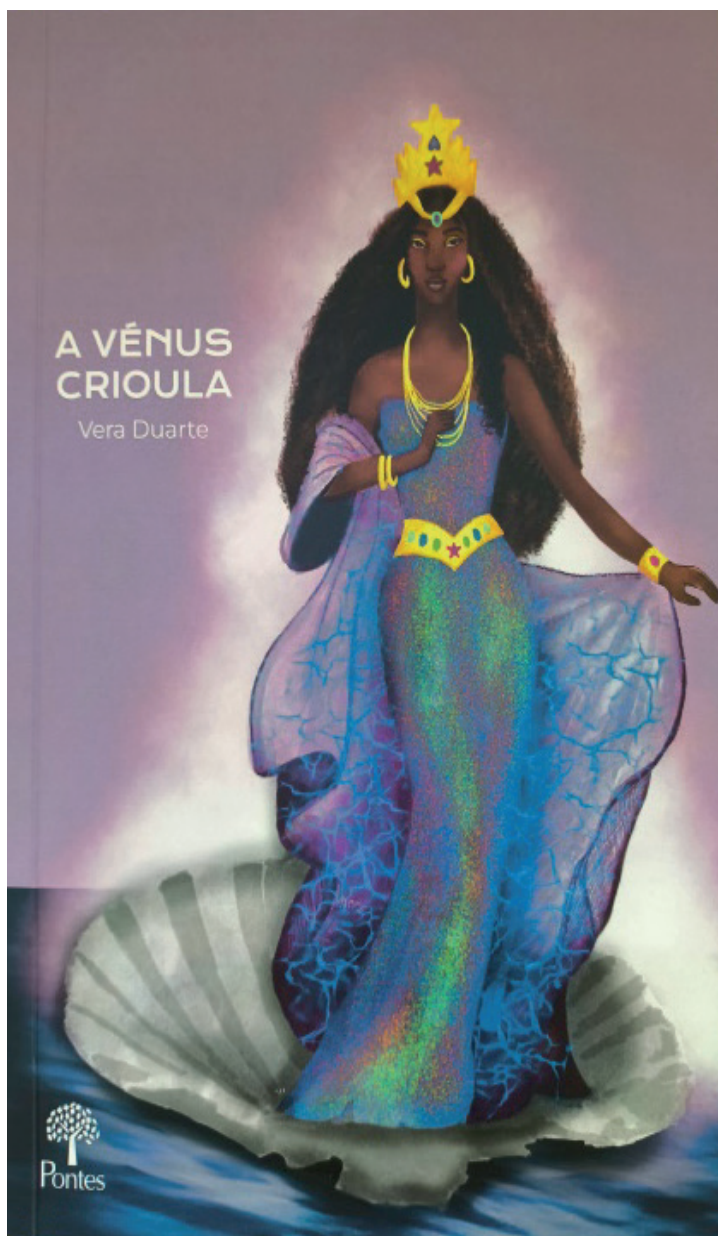
É a nossa Vênus crioula – exclamavam os cabo-verdianos completavam o quadro que a todos estava encantando. [...]

É uma verdadeira Vênus negra – diziam os americanos (p. 177-181).

Vale ressaltar que a edição brasileira do romance (2025), certamente inspirada por um trecho que indica a recepção da figura de Tina por brasileiros imigrados nos EUA (“Talvez instigado pela presença de muitos brasileiros, a Vênus se transformara numa lendária Iemanjá africana, e muitos comentavam: – Parece-se com a nossa deusa Iemanjá”; p. 178), em mais uma transfiguração da transfiguração (da tela de Botticelli para o contexto cabo-verdiano e, posteriormente, para o contexto brasileiro), privilegiará, em sua capa, não apenas o rosto (com ênfase em traços negro-africanos de nariz e cabelos) da Vênus, mas sua imagem em corpo inteiro como Iemanjá, entrecruzando a identidade cabo-verdiana ao folclore afro-religioso brasileiro e à base da iconografia da Vênus Anadiômena de Botticelli, fundada nos elementos mar + concha movida pelos ventos + beleza, com destaque para os cabelos revoltos.



Figura 4 - Capa de *A Vênus crioula* (Editora Pontes, 2021), de Vera Duarte.



Fonte: <https://www.amazon.com.br/CRIOULA-DUARTE-POSF%C3%81CIO-SIMONE-CAPUTO/dp/8521706839>

Norma Sueli Rosa Lima, em “Quando a Vênus é crioula: o canto da sereia, em Vera Duarte” (2023), explora ainda, com apoio a Câmara Cascudo, a interface folclórica do canto

das sereias⁴, que Vera Duarte também aponta como um dos fios condutores da iconografia que opta por representar na figura de sua protagonista. Tina, no Carnaval do Mindelo,

[...] ficou encantada com as sereias, as conchas gigantes, os polvos de mil braços, os tubarões, golfinhos e a profusão de peixes dourados e prateados faiscando ao sol. O carnaval de São Vicente era a festa mais encantatória que Tina alguma vez tinha presenciado. [...] Após a sua participação no Todo Mundo Canta, ela foi convidada a ser rainha do grupo Estrelas-do-Mar e a sua fantasia foi representar uma sereia a sair de dentro de uma concha gigante (Duarte, 2021, p. 37).

Enfim, na gala no *Music Hall* de Boston, num lance surpreendente, Catarina acaba por desvendar o mistério da sua vida, da sua genealogia, dos acontecimentos referentes ao naufrágio. E ao(à) leitor(a) caberá o prazer da descoberta e de fruir, no capítulo final, como a autora vai recolhendo todos os fios do romance, entrelaçando-os e fechando todas as “estórias, ora alinhadas, ora desalinhadas” (p. 5) que anunciou no frontispício do primeiro capítulo.

A nossa viagem de leitores chega ao fim, juntamente com personagens que, depois de périplos múltiplos, encontros, desencontros, regressam a Cabo Verde, representado por seu icônico cinema, o Éden Park. *Si ka badu, kata biradu*, cantava Eugénio Tavares na famosa “Morna de despedida”. Quem não parte, não pode voltar.

E o ciclo recomeça para as personagens com a “flor rubra” do amor, ícone do poema de Daniel Filipe (que serve de epígrafe à narrativa), sendo beijada pelo pássaro vermelho da liberdade, por sua vez, *ícone do epílogo* acompanhado dos versos antológicos de Violeta Parra, na voz de Mercedes Sosa. Os leitores, nos seus imaginários férteis, escreverão a sua continuação.

4 Sobre a qual não nos deteremos, supondo um diálogo com o ensaio de Lima.

Referências

- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Petrópolis: Vozes, 1986, v. 1.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega**. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2000. 2 v.
- DUARTE, Vera. **A Vênus crioula**. Lisboa: Rosa de Porcelana, 2021.
- DUARTE, Vera. **A Vênus crioula**. Campinas: Pontes, 2025.
- ELÍSIO, Filinto; SOUTO, Márcia (Orgs.). **Claridosidade**: edição crítica. Lisboa: Rosa de Porcelana, 2017.
- FILIPE, Daniel. **A invenção do amor e outros poemas**. Lisboa: Presença, 1972.
- GOMBRICH, Ernst H. **Symbolic images**: studies in the art of Renaissance II. New York: Phaidon Press, 1978.
- GOMES, Simone Caputo. Echoes of Cape Verdean identity: literature and music in the archipelago. **Portuguese Literary & Cultural Studies**, Dartmouth, n. 8, p. 265-285, 2003.
- GOMES, Simone Caputo. Metamorfoses da literatura cabo-verdiana, do nascimento à contemporaneidade: homenagem a Junito Brandão. In: SILVA, Amós Coêlho da; NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate; BOECHAT, Walter. (Org.). **Um semeador no campo das humanidades**. 1 ed. Petrópolis: Vozes, 2024, v. 1, p. 131-148.
- GOMES, Simone Caputo. Uma Vênus crioula (posfácio). In: DUARTE, Vera. **A Vênus crioula**. Campinas: Pontes, 2025, p. 215-230.
- HESÍODO. **Teogonia**. Tradução do original grego e comentário de Ana Lúcia Silveira Cerqueira e Maria Terezinha Arêas Lyra. 2.ed. Niterói: EDUFF, 1996.
- LIMA, Norma Sueli Rosa. Quando a Vênus é crioula: o canto da sereia, em Vera Duarte. **Abril** – Revista do NEPA/UFF, Niterói, v.15, n.31, p. 207-223, jul.-dez. 2023.
- LOPES, Manuel. **Galo cantou na baía e outros contos**. Lisboa: Edições 70, 1984.
- MARIANO, Gabriel. **Cultura caboverdeana**: ensaios. Lisboa: Vega, 1991.
- MARQUETI, Flávia R. Encanto de Sereia: a permanência de traços arcaicos de imagens de Vênus. In: FUNARI, Pedro Paulo A. (Org.). **Amor, desejo e poder na Antiguidade**: relações de gênero e representações do feminino. Campinas: UNICAMP, 2003, p. 97-216.
- MARTINS, Vasco. **A música tradicional cabo-verdiana**: a morna. Praia: Instituto Caboverdiano do Livro e do Disco, 1988. v.1.



MARTINS, Vasco. **Navegam os olhares com o voo do pássaro**. Praia: Instituto Caboverdiano do Livro, 1989.

MCDERMOTT, LeRoy. Self-representation in upper paleolithic female figurines. **Current anthropology**, University of Chicago Press, v. 37, n. 2, abr. 1996, p. 227-275.

MITCHELL, W.J.Thomas et alii. **The language of images**. Chicago and London, Chicago UP, 1974.

MITCHELL, W. J. Thomas *et alii*. **Iconology - Image, text, ideology**. Chicago and London, Chicago UP, 1986.

SANTOS, Boaventura de Sousa (org). Cabo Verde: um caso singular de relações sócio-culturais no Portugal colonial. *In: Portugal: um retrato singular*. Porto: Afrontamento, 1993, p. 609-628.

SCHOLHAMMER, Karl Eric. Regimes representativos da modernidade. **Alceu**. Revista de Comunicação, Cultura e Política. Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, jan-jun. 2001, p. 28-41.

WARBURG, Aby. **A presença do Antigo**. Organização, introdução e tradução de Cássio Fernandes. Campinas: Editora da Unicamp, 2018.

WARBURG, Aby. “O nascimento de Vênus” e “A Primavera” de Sandro Botticelli: uma investigação sobre as concepções de Antiguidade no início do Renascimento italiano. *In: Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Tradução Lenin Bicudo Bárbara. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 27-86.

WELLEK, René & WARREN, Austin. **Teoria da literatura**. Trad. José Palla e Carmo. Lisboa: Publicações Europa-América, 1971.

WITCOMBE, Christopher. Prehistoric art. **Art history resources**. Disponível em: <http://arthistoryresources.net/ARTHprehistoric.html#general>. Acesso em: 9 mar. 2026.



“ESTÁ TUDO EM CHINÊS”: FIGURAÇÕES DA CHINA, DOS CHINESES E DO TRABALHO NAS FORMAS ARTÍSTICAS EM ANGOLA

*“IT’S ALL IN CHINESE”: FIGURES OF CHINA, THE CHINESE, AND WORK IN
ARTISTIC FORMS IN ANGOLA*

*“TODO ESTÁ EN CHINO”: FIGURAS DE CHINA, LOS CHINOS Y EL TRABAJO EN
LAS FORMAS ARTÍSTICAS DE ANGOLA*

Andrea Cristina Muraro

Professora Adjunta da UNILAB

a.c.muraro@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0002-4303-8589>

DOI

10.35520/mulemba.2026.v18n34e72826

Recebido: 23 fev. 2026

Aprovado: 10 mar. 2026



A Mulemba adota a licença Creative Commons

Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC).

RESUMO

Desde as *Cartas de Pequim* (2003), de Viriato da Cruz, passando por narrativas de Pepetela (1985; 2009; 2015), as figurações da China e dos chineses são construídas em tensões e contradições que envolvem a memória do campo político e econômico de ambos os países. Mais recentemente, outras formas artísticas como o filme *Nossa Senhora da loja do chinês* (2022), com roteiro e realização de Ery Claver, e a canção “Trabalho” (2016), de Paulo Flores, bem como o romance *Os transparentes* (2012), de Ondjaki, anunciam pontos de convergência, em suas configurações, quanto às relações de trabalho. Isto posto, este texto pretende pensar o processo social, as interações linguísticas e as percepções do mundo contemporâneo do trabalho, presentes na composição dessas obras em Angola.

PALAVRAS-CHAVE: Angola, China, formas artísticas, processo social, trabalho.

ABSTRACT

From Viriato da Cruz's *Cartas de Pequim* (2003) to Pepetela's narratives (1985, 2009, 2015), the representations of China and Chinese people are constructed within tensions and contradictions that involve the memory of the political and economic spheres of both countries. More recently, other artistic forms such as the film *Nossa Senhora da loja do chinês* (2022), written and directed by Ery Claver, and the song “Trabalho” (2016) by Paulo Flores, as well as the novel *Os transparentes* (2012) by Ondjaki, reveal points of convergence in their configurations regarding labor relations. Therefore, this text aims to examine the social process, linguistic interactions, and perceptions of the contemporary world of work present in the composition of these works in Angola.

KEYWORDS: Angola, China, artistic forms, social process, work.

RESUMEN

Desde *Cartas de Pequim* (2003) de Viriato da Cruz hasta las narrativas de Pepetela (1985, 2009, 2015), las representaciones de China y del pueblo chino se construyen en medio de tensiones y contradicciones que involucran la memoria de los ámbitos político y económico de ambos países. Más recientemente, otras formas artísticas, como la película *Nossa Senhora da loja do chinês* (2022), escrita y dirigida por Ery Claver, y la canción “Trabalho” (2016) de Paulo Flores, así como la novela *Los Transparentes* (2012) de Ondjaki, anuncian puntos de convergencia en su configuración respecto a las relaciones laborales. Por lo tanto, este texto busca considerar el proceso social, las interacciones lingüísticas y las percepciones del mundo laboral contemporáneo presentes en la composición de estas obras en Angola.

PALABRAS CLAVE: Angola, China, formas artísticas, proceso social, trabajo.

Da China, anos 70

Viriato da Cruz, em *Cartas de Pequim* (2003), articula elementos do contexto da distante China da revolução cultural ao cenário africano, contribuindo para o debate político em um âmbito mais amplo, conforme lemos em carta para a amiga Monique Chajmowiecz, datada de 19 de julho de 1971:

“Que ‘inferno’? O ‘inferno’ do desenvolvimento insuficiente, onde ainda estão mergulhados bilhões de homens” [...] Era preciso ver o estado das cadeiras de um salão de cabeleireiro. Cadeiras velhas, feias de tão enferrujadas que estavam! Era assim a totalidade dos objetos que lá vi (Cruz, 2003, p. 104).

Ao descrever objetos de trabalho como o do sapateiro, o estado das latrinas públicas, a mercearia de grãos quase sem grãos, o arroz de baixa qualidade, a subnutrição de crianças, o banco, notamos que o tom latente na carta marca um posicionamento analítico do coletivo, ou seja, compara – em seu receio – o que vê no processo social da China com o que haveria de talvez se instalar em Angola, seu país de origem, diante da escolha política daquele momento: “Nesta carta chamei certas coisas pelo seu nome. Peço-te que consideres o conteúdo dela como sendo confidencial. Sobretudo não denegrir a China. Por favor!” (Cruz *apud* Laban, 2003, p. 102-107). Evidentemente, Viriato entendia a complexidade estrutural da China. Como lembra Michel Laban, na introdução a esta obra, é provável que Viriato pensasse o que via “simbolizado pelas três rodas: a máquina de costura, a bicicleta, o relógio” (Cruz *apud* Laban, 2003, p. 102-107).

De Angola, nas primeiras décadas do século XXI

Décadas após as cartas de Viriato, passando pelo romance *O planalto e a estepe* (2009), de Pepetela, as figurações da China e dos chineses são construídas em tensões e contradições que envolvem tanto a memória do campo político e econômico de Angola como da China. De forma irônica, Pepetela analisa a entrada mais sistemática dos chineses em Angola, na crônica “Síndrome de Pequim?”, publicada na Revista África 21, em março de 2009, da seguinte forma:

Alguém me chamou a atenção para estranho fenômeno que passava nas páginas de anúncios do oficial *Jornal de Angola*, fui verificar a veracidade e passo a divulgar. É espantosa a quantidade de anúncios de chineses a declararem ter perdido o passaporte. É aos cinco ou seis por dia. Não se sabe a quantidade de chineses que já penetraram em espaço nacio-

nal, estatística no segredo dos deuses chineses (pois não acredito que os deuses angolanos, sempre displicentes, o saibam), por isso é impossível determinar a taxa de perda ou estabelecer a evolução mensal. O curioso é nenhuma outra nacionalidade anunciar no *JA* a perda de passaporte. Das duas uma: ou os outros não perdem passaporte ou não acreditam na eficácia da publicidade (2015, p. 37-40).

A crônica não é recente, mas nela se vislumbra o cenário da chegada dos trabalhadores chineses e as condições em que ocorrem, que no mínimo acabam por ser tão degradantes, muitas vezes, quanto as condições de trabalho dos próprios angolanos em seu próprio território. Os receios de Viriato parecem fazer bastante sentido atualmente: o que ele via na China, há meio século, faz-se presente também em Angola, mas não só com os angolanos, também com uma parcela dos chineses. Os espaços assemelham-se. A degradação das condições de trabalho, vista por Viriato em Pequim, não diferem tanto das que podemos encontrar em Luanda, Angola, principalmente hoje; mas, desta vez, tanto angolanos quanto chineses estão no mesmo espaço, a síndrome (Jabbour, 2021; Nazir, 2021) de que falava Pepetela em 2009 é agora global, e o continente africano não está fora deste arcabouço econômico-político, é sim parte de um mundo em que as condições climáticas e econômicas impulsionam usos e abusos; o trabalho é depauperado, ou pior, a falta dele, como se ouve na canção – semba “Trabalho” (2016), de Paulo Flores: “O mundo mudou/ O Kwanza baixou/E não tem trabalho”.

O coro da canção anuncia o percurso de um jovem que faz lembrar personagens dos contos de *Luuanda*, de Luandino Vieira, em busca do sustento na baixa da cidade: “Sapateiro, fubeiro, desde que dê algum dinheiro, /tudo é trabalho, /candongueiro ou boteiro, filhos de Roque Santeiro, [...] não encontram trabalho”. A voz do jovem anuncia o périplo: “fui tentar na oficina, na bomba de gasolina, fui tentar no talho/ [...] todos me disseram: é melhor só bazar, aqui não tem trabalho”. O argumento se dá pelos versos: “Não sei se foi feitiço, não sei o que me deu, / subi no Kinaxixe, a pensar quem dera eu/ conseguir um trabalho, tentei mais uma vez,/ e já que estava ali, pedi emprego no chinês,/ que pra poder eu ajudar minha mãe/que eu amo tanto minha a mamã/ que está cansada a minha mamã”. E a solução anunciada novamente pelo coro: “Encontrei um trabalho na casa do chinês/ e a foto do mês foi minha, mamã/Encontrei um trabalho outra vez, já posso ajudar na cozinha” (Flores, 2016). Note que há um revezamento entre a busca, o argumento e a solução apresentada, ouvimos o entrelaçamento do processo social contemporâneo – a foto do mês é símbolo desta estandarização “esquemática”, o modelo de trabalho, quando há, é suficiente para comer, só “ajudar na cozinha”. Este é um exemplo de como a música em Angola tem dado resposta a tais percepções do trabalho no mundo contemporâneo.

Do cenário chinês em Angola

De forma diferente, mas em um mesmo espaço, podemos perceber as “lições de economia política”, dadas, em *O cão e os calús* (1985), de Pepetela, no episódio em questão, narrado ao escritor por um trabalhador que pretende ascender na estrutura do MPLA após a Independência. Lemos, aí, a precariedade ironizada na voz do trabalhador em que os esquemas do talho e suas variações são realizadas à porta da fábrica, pois, para o fluxo econômico funcionar é necessário que o excedente da produção de comida enlatada seja realizado pela (re)venda das zungueiras nas calçadas próximas, de maneira informal, clandestina, do lado de fora da fábrica e do controle estatal. Há também uma outra imagem relevante no romance *O planalto e a estepe* (2009), de Pepetela, em que o narrador, Júlio, estudante angolano nos anos 50 na URSS, se encontra às voltas com um amor interdito por Sarangerel, estudante da Mongólia; em certo ponto, o narrador ao reencontrá-la décadas mais tarde, comenta que “podia rodear o discurso, seu ou do outro, para voltar sempre ao mesmo objectivo, como chineses em negociações, formigas diligentes guardando os seus tesouros” (p. 158). A figuração dos chineses como formigas zelosas e do excedente de enlatados no esquema do talho entre zungueiras e operários angolanos é que me interessam aqui, por reverberarem também pelo cinema angolano contemporâneo, replicando a figuração do trabalho na relação Angola/China. Passo, então, a apresentar alguns episódios e cenas de *Nossa Senhora da loja do chinês*, filme de 2022, com roteiro e realização de Ery Claver e produção da Geração 80¹.

No início, há algo bastante significativo. Ouvimos a voz de um jovem dizer “Mamã, este balão está pesado...”, ao se referir a fardos que são descarregados em meio a pessoas, a volta do caminhão, que aparecem em grande parte com máscaras de proteção, em meio à pandemia de Covid19 – na sua maioria, são mulheres. Ao fundo, ouvimos a narração em mandarim: “vestidos de **vermelho**, sustentam a **mercadoria** prensada... pequenos **aprendizes** de trabalho e disciplina...mobilizados debaixo do sol ardente **como formigas** apressadas...” (10 min, grifos meus). O tom da narração é sisudo, embora poético, e causa impacto a música de Bach ao fundo, como a vaticinar a coletividade. Faz-nos lembrar uma versão da fábula “A cigarra e a formiga”, entretanto não há cigarra – se houvesse, ela não cantaria mandarim ou cantão. A interação linguística é desconectada, pois, para a maioria de nós, só podemos ter conhecimento deste mundo paralelo da outra língua por meio da legenda em tradução para português. O foco da câmera – ora alto ora baixo – recorta as pessoas e objetos em partes e raramente as vemos em plano aberto; o miúdo é tratado em destaque, o grande fundo é desfocado. Assim, temos sobreposições ocorrendo em paralelo,

1 Algumas das cenas analisadas podem ser visualizadas no trailer. Disponível em: <https://geracao-80.com/nossa-senhora>. Acesso em: 27 jun. 2026.

uma é a dos jovens trabalhadores e das mulheres à volta da mercadoria descarregada dos caminhões vermelhos; a outra é a perspectiva do narrador em mandarim. A questão é que elas se conectam por imagem, pelos frames articulados no prólogo e três capítulos, com os títulos que revelam a ambiguidade do que se narra: “Quem nunca exausto espelhou com o raio do dia, mil, uma praga?”; “Mais do que febre, o palpar de um segredo”; “Escovar um pensamento, às vezes faz suar” e “O milagre colorido em chamas” (1 h 28 min).

Duas histórias percorrem a narrativa fílmica: uma é a da família das personagens Domingas e Bessa, o drama central entre o luto da filha e o abuso do pai e seu frustrado envolvimento político com o alto escalão em Luanda. A outra, em paralelo, é a da personagem Zoyo, jovem que percorre incessantemente as ruas de Luanda à procura do amigo Tobias, sem encontrá-lo, e se depara com cartazes publicitários da loja do chinês, espalhados pelo musseque, onde a notícia das virtudes da santa corre entre as pessoas. A loja do chinês, em si, vende imagens, produzidas na China, de uma Nossa Senhora, com manto azul, cuja tinta se solta facilmente devido à pressa na produção, conforme adianta o narrador. A força da fé e do comércio na imagem de Nossa Senhora conecta a todos em cena.

No percurso de Zoyo, em busca do amigo, nós o vemos deambular pelo barbeiro, pelo candongueiro, pelas vielas do musseque. À medida que isso ocorre, também aumenta sua frustração, que será depositada no cartaz publicitário da “loja da nossa senhora do chinês”. O contraste do percurso é marcado por letreiros, cartazes, placas de neon, alto-falantes que anunciam a venda do produto milagroso, ora escritos em ideogramas ora anunciados em português. Como diz a personagem do proprietário Zhang Wei à dona Domingas, que procura alívio em seu sofrimento pela filha: “esta santa tem garantia” e ainda oferece desconto pela compra.

Mas não é esta a visão do jovem Zoyo, que consegue roubar um pouco de gasolina de um posto, para um coquetel molotov que, ao fim, atira na vitrine brilhante na noite, fazendo queimar a loja com as imagens replicadas da santa. A frustração de Zoyo vai sendo antecipada pelo contraste entre a “cidade da China” – espécie de centro comercial do bairro –, disposta de forma vazia, mas preta de significado. Uma vez que o incêndio se inicia, vemos a personagem de Zoyo refletida em meio às chamas. O que pensar? A tragédia era anunciada, pela narração em mandarim, diversas vezes, em passagens como: “O cão não ladra por valentia e sim por medo”. Dos medos de Zoyo, o morar na rua, sem trabalho, sem o amigo, assistimos a um clímax, em que tudo na loja do chinês se consome em fogo: das centenas de peças da santa às almofadas com marca de montadoras de veículos.

Essa espécie de “solução final” não é necessariamente uma novidade no arcabouço das artes angolanas, e nos leva ao romance *Os transparentes* (2013), de Ondjaki. Voltando para pensar em alguns personagens dessa obra, os episódios – estruturados em cenas –, assim como no filme, estão dispostos ao contrário: no filme, o epílogo é o incêndio; no romance, o leitor inicia pelo incêndio, mas da cidade toda.

No que se refere ao recorte aqui pretendido do romance, uma personagem é simbólica, a do Carteiro, o mensageiro que traz o pacote misterioso (p. 51), vindo da China, e que contém o truque da peça de carro, por lá produzida de forma barata. A maioria dos personagens nos é apresentada por suas funções de “trabalho”, tipificadas, a do Carteiro é talvez a mais expressiva, já que percorre a cidade toda a pé, no calor e no pó, semelhante ao caminhar de Zoyo no filme, a ver se seu pedido é atendido: ao menos uma bicicleta, quiçá uma moto para as entregas. Seu percurso final é pautado na esperança de sobrevivência:

o único que emitia o som de um riso calmo era o Carteiro [...] sentado na mesma posição há muitas horas, deixou-se estar quieto, confiante de que o fogo não lhe chegaria ao corpo, deixou-se estar quieto imitando a serenidade de um imbondeiro que não soubesse iniciar uma fuga, reconheceu a progressão do fogo vindo das laterais, viu adultos e crianças perderem-se por entre gigantes labaredas, ouviu as explosões mais longínquas, [...] horas mais tarde, com os cabelos e as roupas chamuscadas, ainda rindo chegasse a abrir a porta da sua casa, desfeita ao seu toque, e pudesse olhar as cinzas em brasa de tudo o que se havia queimado no seu lar, inspirando profundamente os ares da desgraça para afirmar a pulmões abertos/ — finalmente posso dizer que cheguei a casa (p. 292-293).

Mas de volta às figurações da China e dos chineses. No romance, essa figuração é farta e constante e, mesmo que não estejam diretamente no centro da trama, formam a crônica da tragédia anunciada: são óculos encomendados pelo Partido para assistir ao eclipse, vendedores em motos chinesas (p. 13), numerosos grupos de chineses que chegam, e até transações comerciais em Yuan são realizadas. Há um episódio que ajuda a esclarecer esta articulação entre os chineses, as condições de trabalho, o percurso histórico de ambos os países, bem como o imaginário em formação. A personagem Noé, dono de um bar, alugou um quintal para os chineses e o caso se passa quando este resolve desalojá-los do espaço, que se transformará em uma igreja. Assim como no filme, a personagem de Man Pelle incentiva o culto à santa de plástico, porque nela vê a salvação – econômica.

Para isso alguns dos convivas do bar ArcaDeNoé são voluntários para a ação. Quando esses questionam a orquestração da demanda, vemos surgir Ak47s, a associação com a luta de libertação e a guerra civil, o imaginário paródico-cinematográfico de Bruce Lee e da quantidade de pessoas que moram neste espaço. Também é de interesse como são apresentados os chineses, em uma reelaboração, ficcionalização de suas falas, lemos:

— bom... — murmurou JoãoDevagar terminando o seu copo — declaro inaugurada, por votação unânime, a operação “**entrar na casa do dragão**”!

[...], o grupo fortaleceu a sua vontade marcial e, de bala na câmara, entrou no quintal que Noé alugara a sete chineses um ano antes, com os corpos cambaleantes e os rostos em suposta malvadeza, indagando em **português misturado com kimbundu** onde estava o responsável, um tal de Bruce, pois havia chegado a hora de se retirarem daquele recinto já alocado a gentes vindouras

— Bruce ná está — dizia uma chorosa madame, chinesa **baixinha**, com **uma criança ao colo** [...]

— bom, vamos lá ter calma — Noé baixou a arma e sugeriu aos demais que recuassem os seus bafos alcoolizados

— estão de retirada mesmo?

— todos coisas já saem, pessoa vem buscar almofadas e camas

— muito bem, muito bem — disse Noé sem saber o que mais dizer

— vamos então proceder à contagem regressiva — sugeriu JoãoDevagar de dentro do casario saíram camas, almofadas, cestos, frutas e legumes, candeeiros, velas, um gerador pequenino e os bidons de gasolina, utensílios de cozinha, malas e sacos enormes com roupas e objetos, tudo transposto pela porta traseira para um caminhão conduzido também por chineses mais ou menos sorridentes (grifos meus, pp. 208-209).

Dos *leitmotiv*, signos replicados entre filme, música e romance, a gasolina, o óleo, a santa de plástico, a loja do chinês, as manipulações políticas e religiosas, a desqualificação e a desumanização das relações, compõem as condições em que o trabalho, na contemporaneidade, se estabelece, em uma espécie de moto-fogo-perpétuo pela sobrevivência, condicionado à dança dos esquemas globais sem saída, mas com fagulhas de esperança. Em meio ao ódio, à injustiça e à crescente banalização da violência, as formas artísticas em Angola podem não alterar o curso em marcha, mas mostram que continuam a resistir e dão a ver os processos econômicos que nos últimos vinte anos embaralham o cenário mundial do trabalho.

REFERÊNCIAS

- CRUZ, Viriato da. Cartas de Viriato da Cruz a Monique Chajmowiez. *In*: LABAN, Michel (org.). **Viriato da Cruz**: cartas de Pequim. Luanda: Edições Chá de Caxinde, 2003. p. 65-212.
- FLORES, Paulo. Trabalho. *In*: **Bolo de aniversário**. Lisboa: Sony Music, 2016 (4 min 40 s).
- JABBOUR, Elias; GABRIELE, Alberto. **China**: o socialismo do século XXI. São Paulo: Boitempo Editorial, 2021.
- LABAN, Michel (coord.). **Viriato da Cruz**: cartas de Pequim. Luanda: Chá de Caxinde, 2003.
- NAZIR, Fahid. **Falling behind**. Houston/Texas: Vazir Trading Llc, 2021.
- NOSSA SENHORA da loja do chinês**. Realização: Ery Claver. Produção: Geração 80. Angola: 2022, 98 min.
- ONDJAKI. **Os transparentes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- PEPETELA. **O cão e os calús**. Luanda: UEA, 1985.
- PEPETELA. **O planalto e a estepe**. São Paulo: Leya, 2009.
- PEPETELA. **Crônicas maldispostas**. Luanda: Texto Ed., 2015.





“E ACENAM-SE OS CORAÇÕES”: APROXIMAÇÕES DO UNIVERSO NYANEKA ATRAVÉS DA POESIA E DO CINEMA DE RUY DUARTE DE CARVALHO

***“AND HEARTS WAVE”: APPROACHES TO THE NYANEKA UNIVERSE
THROUGH THE POETRY AND CINEMA OF RUY DUARTE DE CARVALHO***

***“E ACENAM-SE OS CORAÇÕES”: APROXIMACIONES AL UNIVERSO NYANEKA
A TRAVÉS DE LA POESÍA E EL CINE DE RUY DUARTE DE CARVALHO***

Bernardo Nascimento de Amorim

Professor Associado da Universidade Federal de Ouro Preto – Ufop

bernardo.amorim@ufop.edu.br

<https://orcid.org/0000-0002-5720-0885>

Dalyson dos Santos Oliveira

Graduando da Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP

dalyson.oliveira@aluno.ufop.edu.br

<https://orcid.org/0009-0000-6338-3633>

DOI

10.35520/mulemba.2026.v18n34e72072

Recebido: 15 jan. 2026

Aprovado: 21 mar. 2026



A Mulemba adota a licença Creative Commons

Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC).

RESUMO

Publicado originalmente em 1982, *Ondula, savana branca*, de Ruy Duarte de Carvalho, mostra bem as interfaces entre a formação e a atuação como antropólogo do autor e a sua experimentação poética. Trata-se de poemas construídos a partir de fontes da tradição oral de diversos povos africanos, dentre os quais os Nyaneka, habitantes do sudoeste de Angola. Na seção do livro intitulada “Derivações”, encontra-se o poema dedicado a esse povo, concebido a partir de provérbios a que Carvalho teve acesso em uma Missão na província da Huíla, em 1978. Também cineasta, assinando Rui Duarte, nosso autor filmou o povo em questão na mesma época em que teve acesso aos provérbios, criando os episódios da série *Presente angolano, tempo mumuila* (1977-1979). Lidando com o poema e com três episódios da série, buscamos nos aproximar do universo Nyaneka, tal como fez o próprio Carvalho, através dos diferentes meios que teve ao seu alcance. Em nosso caso, partimos de uma leitura atenta do poema, procedendo à seleção de alguns núcleos de sentido, os quais nos servem de guias para a tentativa de conhecimento acerca de aspectos porventura relevantes do universo cultural Nyaneka.

PALAVRAS-CHAVE: Ruy Duarte de Carvalho (ou Rui Duarte), povo Nyaneka, poesia, cinema.

ABSTRACT

Originally published in 1982, *Ondula, savana branca*, by Ruy Duarte de Carvalho, clearly demonstrates the intersections between the author's formation and practice as an anthropologist and his poetic experimentation. It consists of poems constructed from sources within the oral tradition of various African peoples, including the Nyaneka, inhabitants of Southwestern Angola. In the section of the book entitled “Derivações”, one finds the poem dedicated to the Nyaneka people, conceived from proverbs that Carvalho accessed during a religious mission in the Huíla Province in 1978. Also a filmmaker, signing Rui Duarte, the author filmed the people in question around the same time he accessed the proverbs, creating the episodes of the series *Presente angolano, tempo mumuila* (1977-1979). By engaging with the poem and three episodes of the series, we seek to approach the Nyaneka universe, as Carvalho himself did, through the different means at his disposal. In our case, we begin with a careful reading of the poem, proceeding to select some clusters of meaning, which serve as guides for our attempt to understand potentially relevant aspects of the Nyaneka cultural universe.

KEYWORDS: Ruy Duarte de Carvalho (or Rui Duarte), Nyaneka people, poetry, cinema.

RESÚMEN

Publicado originalmente en 1982, *Ondula, savana branca*, de Ruy Duarte de Carvalho, muestra bien las interrelaciones entre la formación y la práctica antropológica del autor y su experimentación poética. Se trata de poemas elaborados a partir de fuentes procedentes de la

tradición oral de diversos pueblos africanos, entre ellos los Nyaneka, habitantes del suroeste de Angola. En la sección titulada “Derivações” del libro se encuentra el poema dedicado a este pueblo, concebido a partir de proverbios a los que Carvalho tuvo acceso en una misión religiosa situada en la provincia de Huíla, en 1978. Asimismo, cineasta, bajo el nombre de Rui Duarte, el autor filmó a dicho pueblo en la misma época en que tuvo contacto con los proverbios, creando los episodios de la serie Presente angolano, tempo mumuila (1977-1979). Al abordar el poema y tres episodios de la serie, buscamos aproximarnos al universo cultural Nyaneka, del mismo modo que lo hizo el propio Carvalho, a través de los distintos medios que tuvo a su disposición. En nuestro caso, partimos de una lectura atenta del poema, procediendo a la selección de algunos núcleos semánticos, que sirven como guías para nuestro intento de comprensión de aspectos potencialmente relevantes del universo cultural Nyaneka.

PALABRAS-CLAVE: Ruy Duarte de Carvalho (o Rui Duarte), pueblo Nyaneka, poesía, cine.



1. Primeiras palavras (ou das intenções)

A interação com formas, saberes e tradições africanas orais atravessa tanto o fazer poético de Ruy Duarte de Carvalho quanto a sua produção cinematográfica. Como se sabe, o autor foi também antropólogo, com formação europeia, a qual, entretanto, não o afastou de seus “objetos” de estudo, tornados sujeitos de uma interlocução profícua. O papel da literatura como ferramenta de registro e reinterpretação da experiência antropológica de Carvalho não é secundário, no contexto de sua trajetória intelectual, o mesmo podendo ser dito a respeito do seu cinema. Quanto à literatura, como aponta Julia Goulart Silva (2019, p. 2), trata-se de “uma forma de registrar o que se apreende com a perspectiva da Antropologia, poetizando as relações humanas”. Silva diz mais: “Ruy Duarte, através do olhar da poesia, revive o que foi calado e apagado, discutindo uma noção de pluralidade identitária”. A citação explicita como tal fazer poético se inscreve como um gesto de resistência, de escuta dos saberes orais e de reinvenção, associando-o, ainda, à ideia de pluralidade, contrária a impulsos de homogeneização. Indo além, podemos considerar, no que diz respeito à produção cinematográfica, que ela revela também um lugar de resistência e transmissão de saberes, a partir do contato direto, em campo, com os povos retratados, e da captura de sons e imagens em movimento.

Nossa intenção, neste artigo, é fazer uma leitura atenta do poema associado ao povo Nyaneka da seção “Derivações” de *Ondula, savana branca*, relacionando-o a algumas observações sobre três dos episódios da série *Presente angolano, tempo mumuila* (1977-1979), quais sejam: “Ofícios”, gravado na localidade da Chibia, em junho de 1977; “O kimbanda Kambia”, gravado em dois momentos: fevereiro e agosto de 1978, na localidade do Jau; e “Pedra sozinha não sustém panela”, também gravado em dois encontros, na mesma localidade do Jau, em fevereiro e julho de 1978. Considerando que se trata de um mesmo período da produção intelectual de Carvalho, entre o final dos anos 1970 e o início dos 1980, observaremos como se dá o contato e a interação com um universo cultural específico, o do povo Nyaneka, apontando para relações entre o que se tem no poema e o que se vê nos filmes, sem descuidar da diferença entre a natureza de ambos os materiais, o primeiro sendo explicitamente “criação poética”, o segundo tendo um caráter testemunhal e etnográfico mais evidente.

2. O poema Nyaneka

O poema associado ao povo Nyaneka de *Ondula, savana branca* é construído a partir de trinta provérbios, como deixa explícito o autor em nota a seu respeito. Diz Carvalho (2022, p. 196): “Foram trabalhados para a elaboração destes poemas¹ 30 provérbios Nyaneka

¹ Como se vê, Carvalho se refere à sua composição como “poemas”, no plural. Contrariando o poeta, trataremos o conjunto como uma peça única, embora reconhecendo a separação entre

de uma coleção de 166 que me foi fornecida pelo padre António Joaquim da Silva, na Missão da Huíla, em agosto de 1978”. O resultado corresponde ao que o poeta descreve, no livro, como fruto de uma das modalidades de seu trabalho. Para o caso, afirma Carvalho (p. 14) que estabelece o texto visando “transformar em poesia” o material que, “fixado já, embora dotado de uma carga poética evidente, não poderia, tal como se apresentava, ser remetido à esfera das produções poéticas normalmente reconhecidas como tal”.

Não sendo um Nyaneka, o autor percebe, no material recolhido, certa “carga poética”, mas em forma insuficiente para ser aceita como constituindo parte da “esfera das produções poéticas” – evidentemente, tal como constituída fora do espaço Nyaneka, ou seja, dentro do espaço “normalizador” do que poderíamos chamar de cultura letrada ocidental. A intervenção do escritor, transformadora, como ele mesmo salienta, consiste em “um trabalho de criação poética” propriamente dito, com evidentes consequências no que diz respeito ao grau de fidelidade às fontes, de que a obra, contudo, pretende ser também “instrumento de divulgação”. O próprio Carvalho (p. 15) explicita o que tem em vista, no encerramento da Nota que acompanha *Ondula, savana branca* desde a sua primeira edição: “O livro pretende ser [...] tanto um trabalho de criação poética quanto um instrumento de divulgação. Foi como poeta que o elaborei e é como tal que assumirei a responsabilidade do que nele houver de desvio em relação às fontes”.

No que concerne aos nossos comentários sobre o poema Nyaneka, que em breve seguirão, importa ressaltar que não se trata, simplesmente, de desvelar o substrato cultural do grupo étnico, sobre cuja religião ou costumes, memórias, valores ou interesses temos ainda pouca informação. Que fiquem bem expressos aqui, portanto, certos limites. O que podemos fazer é um trabalho de interpretação, o qual nos parece ser autorizado pelo próprio poeta. Embora inseridos em um projeto que também é de “divulgação”, os poemas de *Ondula*² não devem ser tomados diretamente como “testemunhos da expressão oral africana”. São, efetivamente, o resultado de um “tratamento” específico, de natureza poética, “dado a [...] testemunhos da expressão oral africana” (p. 13). É a tal resultado que temos acesso e que nos ocupará, no primeiro movimento do artigo. Deste contato partirá a nossa aproximação com o universo cultural Nyaneka, fonte do nosso poeta, e que será mais diretamente abordado nos filmes selecionados³.

suas partes, que podem, evidentemente, ser consideradas também poemas.

2 Pedimos licença para assim “apelidar” o livro, justificando-nos pelo nosso grau de intimidade com ele e pela vantagem de se evitar a repetição.

3 É certo que os provérbios são um material pertinente para a aproximação com dada cultura. Zavoni Ntongo (*apud* Fonseca, 2008, p. 78) diz que representam “a sabedoria das sociedades”, constituindo “uma espécie de saber viver, uma gramática do comportamento social”. Não é fácil, todavia, o seu entendimento para quem não faz parte da cultura de onde emanam. Não custa

Antes de avançarmos com os comentários sobre o poema, convém transcrevê-lo na íntegra, reforçando a impressão de que o conjunto pode também ser visto como um todo, composto por segmentos articulados (ou articuláveis) por certos núcleos de sentido, os quais destacaremos, bem como integrado (ou passível de integração, na leitura) pela configuração de um sujeito lírico, a funcionar como elo para a conexão entre as partes. Eis o conjunto (ou o poema), conforme aparece na edição brasileira do livro⁴, com as separações indicadas por um sinal semelhante a um asterisco:

Não espanta o gado a palavra
quando é boa
nem apodrece
quando exposta ao tempo...

Herdei-a sozinha
não a como assim:

o dar não molesta o braço
nem dorme com espinho a mão
que afagou durante o dia.

*

Zebras sem guia, perdidas na corrida
Raia o sol, continuamente
e o povo pensa que há contentamento.
Mas não nos surge a lua
destroçada
a renovar-se sempre
mutilada?

Há os limites, bem sei
do céu e da terra...
Quem os conhece?

reforçar, ademais, que o nosso contato não está sendo com os provérbios, em si, mas com uma elaboração poética, a de Ruy Duarte de Carvalho, que, de certa forma, coloca mais uma camada de afastamento entre nós e o “substrato cultural” a que nos referimos.

4 Em tal edição, de 2022, o poema é idêntico à versão que se encontra em *Lavra, poesia reunida 1970-2000*, de 2005. Na edição primeira do livro, de 1982, há algumas diferenças, que talvez possamos abordar em outro momento.



*

É duro de encarar o sol que brilha
e nada pode a cólera do touro
contra a manada dos areais do rio.
Quem recebeu a cauda
a cauda arrastará.
Não basta juntar a lenha
para recolher os molhos:
é preciso que o maldoso os não desfaça.
Sujeito-me a vestir as velhas peles
e olho à volta
atento ao que se passa.
Eu sei que há luz e sombra
nuvens e chuva...
Mas chegará a minha voz aos vossos pés
como aos da onça o grito da capota?

Guarda a cigana o seu canto
perante a voz dos tambores.

*

O meu caminho existe, desde sempre
e a queda que prevejo pode ser a minha.
A mão capaz de me sustentar aqui
não pedirá licença, se quiser que eu caia.
De que adianta iluminar-lhe o chão?

*

Da caça só conhece quem andou com os caçadores.
Ninguém procura a água
em pedra que a não tem.

Não saberei da causa
quando estou doente
nem saberei donde a doença vem.
Mas quando falo cuido da palavra
que habita o coração e se desloca
do repouso à sombra.
A figueira só dá flor
no seu tempo de florir
e em terra de termiteira



não germina o grão de orquídea.
Viaja a sombra, o coração varia.
A sede leva-me ao rio
a fome aos meus inimigos.
Disse a hiena:
gente é com gente!
Embora a pedra só revele a face
existe sempre um coração na pedra.
E acenam-se os corações
se é dura a face ou contraria a fala

(Carvalho, 2022, p. 49-51).

De início, apresenta-se já um dos elementos centrais para a nossa discussão, qual seja, a palavra. É em torno dela, com efeito, que giram as afirmações da primeira estrofe da composição: “Não espanta o gado a palavra / quando é boa”. Repare-se, entretanto, que não se trata de qualquer palavra, mas daquela que é boa, e que, também por isto, resiste à passagem do tempo, permanecendo viva: “nem apodrece / quando exposta ao tempo...”. Na segunda estrofe, quando aparece um sujeito em primeira pessoa, é ainda a palavra o objeto do discurso. Afirma-se que ela pode ser herdada, ou seja, transmitida entre gerações. Um indivíduo, neste caso, o sujeito do poema, herda a palavra (“Herdei-a sozinha”), mas não é isoladamente que ela deve ser consumida, como deixa nítido a passagem da segunda para a terceira estrofe, sugerindo a importância da socialização, da partilha, da relação com o coletivo – oposta ao estar sozinho ou “sozinha” –, através da referência a gestos como afagar e “dar”: “não a como assim [sozinha]: // o dar não molesta o braço / nem dorme com espinho a mão / que afagou durante o dia”.

Somando-se a um primeiro núcleo de sentido relacionado à importância da palavra, no poema, destacamos também o que interpretamos como dizendo respeito à questão do conhecimento, em particular, do conhecimento facultado ao ser humano; e de seus limites, a que se associa, complementarmente, a presença de uma esfera que transcende tal conhecimento e tal limitação. Na segunda parte do conjunto, já se tem a emergência desse núcleo, bem delineado com a pergunta que a encerra: “Há os limites, bem sei / do céu e da terra... / Quem os conhece?”. Quanto a isto, importa sublinhar também o que se tem no final da terceira parte, em que o eu lírico traz mais uma interrogação, relacionada ao alcance da sua voz, ou da palavra que se transmite. Associa-se a tradição, já anteriormente relacionada à transmissão através da palavra, o conhecimento e a percepção de uma diferença de grandeza entre os seres. A pergunta surge após o sujeito do poema falar de sua ligação com a tradição, em: “Sujeito-me a vestir as velhas peles”; e daquilo que sabe, em: “Eu sei que há luz e sombra / nuvens e chuva...”, ecoando, entretanto, o final da parte



anterior, já citada, que remetia aos limites do conhecimento: “Mas chegará a minha voz aos vossos pés / como aos da onça o grito da capota?”.

Repare-se na conjunção adversativa e no direcionamento do discurso a uma segunda pessoa do plural. Marca-se a menor estatura do sujeito frente ao seu interlocutor, como se dá entre a onça e a galinha d'angola (a “capota”), sugerindo-se que a segunda pessoa não é um coletivo, mas uma entidade de grande envergadura, a qual justificaria o tratamento com o plural majestático. O fecho do segmento é como se respondesse à pergunta, com outras figuras, quais sejam, a cigana e os tambores, mas mantendo a diferença de estatura, cabendo à cigana guardar o seu canto (“Guarda a cigana o seu canto”), respeitosamente, para ouvir o que tem a dizer a mais alta, expressiva ou sábia “voz dos tambores”, porventura conhecedora do que está para além do conhecimento de um indivíduo, ou do próprio ser humano.

Percebemos, então, que assim como a palavra tem lugar central no poema, remetendo a formas de inscrição do sujeito na comunidade e de transmissão de valores, também o tem a questão do conhecimento e de seus limites, bem como a relação entre o ser humano e outras dimensões da existência, habitadas por seres de outra natureza e estatura, os quais transcendem certas limitações. É este último aspecto que se destaca na penúltima parte do conjunto, apresentando uma espécie de meditação sobre a condição e a vulnerabilidade do sujeito diante de forças maiores, sobretudo espirituais. Após o primeiro verso, “O meu caminho existe, desde sempre”, chama a atenção a referência a uma “mão” e a seu poder sobre o destino daquele que fala, como a se tratar de uma alusão a uma entidade de outro plano, que regeria a sorte dos humanos: “A mão capaz de me sustentar aqui / não pedirá licença, se quiser que eu caia”. O mesmo já se havia notado, aliás, na parte anterior da composição, no que concerne à noção de destino, em: “Quem recebeu a cauda / a cauda arrastará”.

Na sequência, constituindo a parte final do poema, é reforçada, inicialmente, a limitação do sujeito e de seu conhecimento, em: “Não saberei da causa / quando estou doente / nem saberei donde a doença vem”. Em seguida, todavia, é o cuidado com a fala, ou com a palavra, em estado de transmissão, o que se sublinha: “Mas quando falo cuido da palavra / que habita o coração e se desloca / do repouso à sombra”. Sugere-se que a palavra não é apenas instrumento de comunicação, mas entidade viva, cuja morada é o coração, onde se abrigam os valores ensinados, a herança aprendida. O “coração”, significante que aí aparece pela primeira vez, será referido outras três, constituindo mais um núcleo de sentido, relacionado à ideia de interioridade. As imagens tangentes a ele sugerem a sua variação (“Viaja a sombra, o coração varia”) e seu caráter de elemento interior, em contraste com o exterior de algo, como uma pedra (“Embora a pedra só revele a face / existe sempre um coração na pedra”). E é com a menção a ele, o coração, que se encerra o poema, cuja última palavra não é outra senão “fala”.

As imagens remetem, agora, mais diretamente, a um plano propriamente humano, a uma relação envolvendo pessoas, “gente” (“Disse a hiena: / gente é com gente!”), e

envolvendo “face”, “fala” e “corações”. A ideia de que corações acenam um para o outro, quando (ou “se”) a face contraria a fala ou quando a face é dura, sugere uma ligação mais íntima entre a fala e o coração do que entre a fala e a face: “E acenam-se os corações / se é dura a face ou contraria a fala”. A face pode contrariar a fala, mas esta não contraria o coração. Fechando-se o ciclo aberto pela primeira parte da composição, quando se mencionava a resistência, a duração, a permanência da palavra que é boa, tem-se o que nos parece a sugestão de que é boa aquela palavra falada que transmite o que vai no coração.

3. Os filmes na Huíla

É a partir dos núcleos identificados nos poemas associados aos Nyaneka de *Ondula, savana branca* que lançaremos o nosso olhar sobre os três episódios selecionados da série *Presente angolano: tempo mumuila*, em uma tentativa de iluminar reciprocamente um material com o outro. Estabelecemos como guia a pergunta: de que forma os núcleos de sentido em questão – nomeadamente: a palavra e sua transmissão; o conhecimento e seus limites; o estatuto do humano em relação ao que o transcende; e a dimensão do interior da “gente”, também no que tange à palavra, e na relação entre pessoas – aparecem, nos filmes?

No episódio dedicado aos “Ofícios”, são abordados quatro deles, quais sejam, o da oleira, o da cabelereira, o do ferreiro e o do kimbanda. A intenção do filme é explicitada. Trata-se de uma aproximação de “funções especializadas” na sociedade mumuila, com o foco no seu exercício e na forma de aquisição do ofício. É quanto a este último ponto que se percebe a relação mais forte com o poema, quer no que tange à transmissão de um conhecimento quer no que concerne àquilo que transcende o plano mais concreto ou terreno da experiência humana. Chama a atenção, de fato, a presença do mundo dos espíritos, em todos os relatos.

A oleira, em primeiro lugar, afirma que sua arte “é um dom de Deus”, tendo-lhe sido “transmitida pelos antepassados”. Acrescenta, ainda, que fez parte do processo de aquisição do ofício o ter adoecido e sido curada da doença, após o que se torna, verdadeiramente, oleira – quando, contando com a ajuda do kimbanda, liberta-se dos “espíritos que trazem a doença”. As cabeleireiras, duas irmãs, asseveram trabalhar sob a proteção do espírito de sua avó materna; acrescentando que também adoecem, eventualmente, “quando o espírito vem”, sendo necessário, neste caso, o sacrifício de um animal para se propiciar a cura, satisfazendo-se o espírito. O ferreiro, igualmente, dá a entender que o ofício lhe foi transmitido através de intervenção espiritual, mencionando, mais uma vez, a relação entre doença e possessão espiritual. Por fim, temos a fala que julgamos mais expressiva, também porque o ofício voltará a ser objeto de outro dos filmes da série. Eis alguns trechos do depoimento do kimbanda:

Não comprei este ofício. Herdei-o do meu tio. Quando ele morreu, o seu espírito veio em mim. Herdei o ofício e os instrumentos. Não houve aqui qualquer feitiço. Houve apenas a interferência do espírito do meu tio. Ele fazia esse trabalho para ganhar a vida. Recebia bois, cabritos e galinhas. Decidiu que seu espírito passasse em mim, para que eu não morresse de fome. [...] aquilo que estamos fazendo já o faziam os nossos antepassados. É um serviço muito antigo. Não é de agora (Ofícios, 1979a).

A ideia da herança, como se nota, é patente, remetendo à ligação com um antepassado. Voltando ao poema, agora iluminado com a luz projetada pelo filme, cogitamos que a palavra pode ser herdada por um indivíduo, a palavra “sozinha” ou o indivíduo sozinho, mas o fazer a que ela dá acesso, que ela instrui, não é voltado para o benefício do indivíduo, mas sim para o do grupo ao qual pertence, ao coletivo, a quem lhe cabe dar (“o dar não molesta o braço”) a sua contribuição, de acordo com o “dom” que Deus lhe deu. Ressoando outra passagem do poema, aqui já citada, qual seja, “Quem recebeu a cauda / a cauda arrastará”, repare-se, ainda, que tal dom, ou mesmo o ofício, não é propriamente escolhido pelo indivíduo que o exerce, sendo este, antes, escolhido, por intermédio dos espíritos, para fazer o que lhe cabe. Assim, respeita-se uma espécie de ordem, que determina, efetivamente, o que cabe a cada um, como as coisas devem ser ou não ser, conforme sugere mais este outro trecho do poema: “A figueira só dá flor / no seu tempo de florir / e em terra de termiteira / não germina o grão de orquídea”.

Com o episódio sobre os “Ofícios”, também ganha destaque outro elemento que está no poema, precisamente em: “Não saberei da causa / quando estou doente / nem saberei donde a doença vem”; e que podemos relacionar tanto aos limites do conhecimento quanto à relação com o que transcende a vida mais terrena do ser humano, remetendo ao que costumamos chamar de “sobrenatural”. Vimos como são recorrentes as menções a doenças, relacionadas à aquisição dos ofícios em processos iniciáticos. Acerca deste aspecto do universo cultural Nyaneka, encontramos um verbete elucidador no *Dicionário de etnologia angolana*, de Adriano Parreira, cuja fonte, neste caso, é Carlos Estermann e sua *Etnografia de Angola: Sudoeste e Centro*. Trata-se da “Iniciação a kimbanda”. Citemos:

Entre os Humbi e os Nyaneka, quando a futura hóspede do espírito de um Antepassado cai doente, é diagnosticada a doença pelo *kimbanda*, adivinho, que a aconselha a iniciar-se no mesmo ofício do Antepassado, a fim de obter a cura. O espírito manifesta-se com a entrada em transe, *okutumbika*, da doente. A doente, possuída pelo espírito de um Antepassado que foi *kimbanda*, só se pode curar se aceitar iniciar-se na arte

de *kimbanda*. O espírito pode ser de ascendência materna ou paterna [...] (Estermann *apud* Parreira, 2013, p. 249).⁵

Em “O kimbanda Kambia” (1979b), como nos relatos anteriormente citados, temos uma figura que afirma ter adquirido o seu ofício após ter adoecido, sendo sua doença causada pelos “espíritos dos avós maternos e paternos”, que “apoderaram-se dele e o puseram de cama”. Desvelado o motivo da doença, é como se o kimbanda encontrasse o seu destino, podendo, a partir daí, exercer um poder que emana dos antepassados. Diz Kambia: “Os espíritos dos antepassados é que dão o poder. É com base neles que se faz o trabalho. É preciso agradecê-los”. A comunicação com o mundo dos espíritos é, portanto, constante, dependendo mesmo a cura de sua intervenção concreta. Ela só acontece, nos termos de Kambia, “se nossos pais e mães nos ajudarem”.

O estatuto especial do kimbanda, quanto à cura e à relação com os espíritos, joga luz sobre a última passagem citada do poema. O sujeito do enunciado não sabe da causa e das origens da doença, mas o kimbanda deve saber, pois é ele um intermediário entre os homens e as mulheres, de um lado, e os espíritos, de outro, conhecendo o que os primeiros não conhecem. É o que confirma o depoimento do psiquiatra Africano Neto, que conversa com Kambia e responde a perguntas de Carvalho, no filme. Em sua intervenção, reforça-se a ideia de que “o curandeiro [ou “médico tradicional”] é intermediário entre os espíritos e o homem”, concebendo-se a doença como resultado de uma “perturbação”, que não diz respeito apenas ao indivíduo específico adoecido, mas ao grupo ao qual pertence, sendo o “sinal de que algo se encontra perturbado” (O kimbanda Kambia, 1979b). Em seu ofício, o kimbanda “comunica com o seu doente” e “comunica com a sociedade”, para a qual, com sua ação, “vem trazer a ordem”. Ainda, ecoando o que traz o poema, importa salientar que o kimbanda trata com medicamentos, de natureza fitoterápica, com a saliva e com a palavra, a qual, pode-se imaginar, deve ser boa, assim como proferida, recebida e repetida com cuidado: “Mas quando falo / cuido da palavra”.

Por fim, chegamos ao episódio da série que se concentra no “confronto entre duas visões de mundo” (Pedra sozinha não sustém panela, 1979c), a tradicional, que o universo cultural Nyaneka representa, e a “moderna”, abrigada em ambiente universitário. No filme, tem-se a opinião de estudantes de Letras a respeito de falas de anciãos da sociedade Nyaneka sobre “o

5 No mesmo dicionário, há informação relevante sobre a iniciação a outros ofícios. No verbete correspondente a este último termo, a fonte ainda é o padre Carlos Estermann: “Os ofícios de maior prestígio [entre os Nyaneka] são os que, para serem exercidos, necessitam da possessão por um espírito, tais como a magia, ferreiros, oleiros e grandes caçadores” (Estermann *apud* Parreira, 2013, p. 517).

homem”, “a alma”, “Deus”, “o dom da fala” e outros elementos constituintes de uma cosmo-percepção própria, que interessava a Carvalho registrar e que nos interessa conhecer, apesar de os estudantes em questão julgarem se tratar de “misticismo”. Transcrevemos alguns dos trechos dos depoimentos, em citação cujo tamanho nos parece justificável:

O homem está entre todas as criaturas. Serve de intermediário entre Deus e o resto das criaturas da terra. Portanto, o homem está acima de todas as criaturas. [...] O homem veio ao mundo com algo que é dele, que lhe é peculiar, que está dentro dele e que lhe faz andar sobre a terra. O que lhe faz andar sobre a terra não é outra coisa senão a alma. [...] aquela alma que possuíam nossos antepassados, que ainda recordamos, é a mesma que hoje nós possuímos. Aquelas almas que os nossos antepassados tiveram partiram e foram tornar-se amigas de Deus. Sejam os nós também amigos, os que estamos aqui sobre a terra. [...] A alma daqueles antigos que já não existem também por ele [Deus] foram dirigidas para que eles também andassem. Isto é verdade. Nós hoje também nos levantamos e andamos. Todos veem que isto é uma verdade. Não podemos negar, porque é uma realidade determinada por Deus. [...] O homem veio cá para a terra para ter sabedoria [...]. Está sobre a terra para conseguir essa sabedoria e riqueza, devendo cultivar a terra para poder possuir o que deseja. As coisas que dali tira torná-lo-ão rico e pessoa. É por isto que ele está sobre a terra. [...] Acreditamos naquilo que foi determinado [...].

Não se deve desprezar ou amesquinhar alguém. O pobre não é culpado de ser pobre. [...] Ele também gostaria de ser rico, como os outros, mas Deus não lhe ajudou, não lhe deu sorte.

A pessoa recebeu o dom da fala para falar e orientar os outros sobre o que se passa no mundo. Por isso é que o homem é superior a todas as criaturas [...]. Recebeu o dom da fala para dar conhecimento aos outros do que vai dentro de si. [...] A boca é para falar e para ensinar aos outros aquilo que a gente sabe. A boca não é só para comer. E por isso Deus criou também a boca para falar, o coração para pensar; e todas essas coisas em conjunto trabalham para o mesmo fim, dizendo, portanto, tudo o que nos vai dentro. E se algo foi mal dito, os outros que se encarreguem de corrigir, dizendo: esta coisa não está boa. [...] Em tudo tem que haver acerto. Uma pessoa em sociedade tem que ser respeitada e tem que respeitar as demais pessoas para que estas a respeitem também. [...] Seja, portanto, esta a palavra: respeitemo-nos uns aos outros, e que ninguém faça o mal. [...]

E quando alguém falar, devemos acreditar no que é bom e não deixar que o que é mal dito interfira. Quando alguém nos corrige, não devemos teimar, e manter-nos no nosso erro. O que os outros dizem é bom. A teimosia é má. Aceitemo-nos a todos para ver até aonde Deus nos faz chegar. E não nos desviemos uns dos outros, porque se alguém se afasta acabará por permanecer na incorreção. Não deve haver quem diga: eu conheço tudo quanto se passa e existe sobre a terra, porque é impossível conhecer tudo [...] (Pedra sozinha não sustém panela, 1979c).

São várias as conexões que podemos fazer com o poema de Carvalho, orientando-nos pelos núcleos de sentido com que vimos trabalhando. Em primeiro lugar, merece realce a dimensão que se dá para o ser humano, que percebemos, agora, com esse vaivém entre o texto poético e os filmes, ser o principal objeto de que trata o poema. Efetivamente, “gente é com gente”. No depoimento do filme, o ser humano é considerado “superior” às outras criaturas, dada a sua relação com Deus, o criador, que lhe deu uma “alma”, algo que está no interior de cada pessoa, mesmo lugar em que se encontra “o coração”, feito “para pensar”, como diz o ancião.

O discurso destaca, em mais de um momento, o espaço da interioridade, associando-o tanto ao pensamento quanto à sua exteriorização, através da fala, a qual se reveste de um poder de transmissão bastante evidente. Quanto à relação entre interior e exterior, os dizeres mais significativos são aqueles em que se menciona o que “vai dentro”, exteriorizado por meio da fala: “[O homem] Recebeu o dom da fala para dar conhecimento aos outros do que vai dentro de si. [...] E por isso Deus criou também a boca para falar, o coração para pensar; e todas essas coisas [...] trabalham para o mesmo fim, dizendo [...] tudo o que nos vai dentro”. Já no que concerne à relação entre a fala e a transmissão de conhecimentos, no sentido de orientação e ensinamento, diz-se explicitamente: “A pessoa recebeu o dom da fala para falar e orientar os outros sobre o que se passa no mundo. [...] A boca é para falar e para ensinar aos outros aquilo que a gente sabe”.

Sublinha-se, igualmente, nos trechos citados, uma noção de determinação, de caráter divino, que lembra a ideia de destino, aventada em nossa leitura do poema, quando destacamos um verso como “O meu caminho existe, desde sempre”. Quando o ancião toca na questão da diferença entre o rico e o pobre, menciona a ideia de “sorte”, ou falta de sorte, associada à vontade de um ser superior ao ser humano: “Deus não lhe ajudou, não lhe deu sorte”. Mais uma vez, ao se discorrer sobre a ideia de alma, que Deus deu aos antepassados, assim como aos seus descendentes, cogitando acerca de uma espécie de “missão” do ser humano (“o homem veio cá para a terra para [...]”), volta a aparecer a noção de determinação, sempre conectada a um espaço que supera e interfere no que é propriamente humano: “Não podemos negar, porque é uma realidade determinada por Deus”; “Acreditamos naquilo que foi determinado”.

Não menos importante, tem-se, ainda, a questão das limitações do conhecimento, que, em nossa leitura do poema, relacionamos à diferença de estatura entre o ser humano e um interlocutor que o transcende, ou ao grau de intimidade de cada sujeito – lembremos do ofício do kimbanda – com uma esfera de ordem “sobrenatural”. Agora, após ressaltada a noção de determinação ou destino, a questão fica mais bem situada como dizendo respeito a uma relação entre indivíduos, socialmente construída, em um campo em que a palavra faz a diferença. O “acerto” se dá, nos termos do ancião, quando “os outros” se encarregam de corrigir o que está errado, evitando o “mal dito”.

Tem-se, então, no depoimento, uma forma de prescrição moral, ligada à boa convivência em sociedade. Uma vez que “é impossível conhecer tudo”, constitui-se a troca, o diálogo, orientados pelo respeito mútuo, como o meio que se imagina poder levar ao bom caminho, construído, necessariamente, de forma coletiva, sem a “teimosia” de um qualquer indivíduo que possa escolher se desviar ou se afastar dos outros, permanecendo “na incorreção”. Significativamente, o conjunto de prescrições, constituindo aquilo que se transmite como o dever ser, associa-se à “palavra”, que deve ser boa, oposta mesmo ao “mal dito”: “Seja, portanto, esta a palavra: respeitemo-nos uns aos outros, e que ninguém faça o mal”.

4. Fechamento, com (auto)crítica

Nossa intenção explícita, como se viu, foi fazer uma leitura do poema de Carvalho dedicado aos Nyaneka, de *Ondula, savana branca*, e, a partir dele, o comentário sobre passagens de três episódios da série *Presente angolano, tempo mumuila*, apostando nas virtudes de uma iluminação recíproca. Faltando-nos elementos para uma compreensão mais acurada do universo cultural daquele povo do Sudoeste de Angola, o que pudemos fazer não foi mais do que uma aproximação, a qual, todavia, acreditamos ter sido feita com cuidado e com respeito, em acordo com o que prescreveram os anciãos Nyaneka. Considerando que estamos diante de manifestações culturais sistematicamente apagadas e caladas por um processo histórico de natureza colonial – reverberando, inclusive, no tratamento dado aos discursos dos Nyaneka, em “Pedra sozinha não sustém panela”, por estudantes universitários da nossa área –, queremos crer que somos partícipes, como o próprio Carvalho, de uma dinâmica de promoção da resistência e de valorização de saberes tradicionais.

No que tange a instrumentos do campo da etnografia, diferentemente do que se dava com o nosso autor, nossas limitações são evidentes. Todavia, também aqui convém lembrar que este não é um terreno de fácil trânsito. Com efeito, grande parte do material escrito sobre os povos de Angola foi produzido por missionários e outras figuras que, ainda quando bem intencionadas e verdadeiramente abertas ao contato com o diferente, encontravam-se muito próximas da mentalidade colonial. Recordemos nomes como os de Carlos Estermann, padre católico francês, e José Redinha, funcionário da administração



colonial portuguesa, os quais continuam a ser a fonte de vários dos verbetes do citado *Dicionário de etnologia angolana*.

Quanto a este último ponto, releva mencionar um artigo relativamente recente (se compararmos com a produção de Estermann e Redinha, por exemplo), intitulado “Nyaneka-Nkhumbi: uma *carapuça* que não serve aos Handa, nem aos Nyaneka, nem aos Nkhumbi” (2005), no qual Rosa Melo recusa uma classificação etnográfica bastante difundida, e usada pelo nosso cineasta, em sua série. Trata-se, de acordo com Melo, de classificação que estabelece a existência de um povo inexistente, os Nyaneka-Nkumbhi. Trabalhando com um conceito de “etnia” como designando um “conjunto de pessoas caracterizado por uma unidade linguística, cultural [...] e territorial”, manifestando “uma consciência de pertença comum” e reclamando “uma unicidade de descendência”⁶, a autora identifica, nas províncias da Huíla e do Namibe, “os Muila, os Nkhumbi, os Ngambwe, os Ndongwena e os Nyaneka, distintos entre si, mas agrupados sob a designação comum e estereotipada de ‘Nyaneka-Nkhumbi’” (p. 163). Efetivamente, é distinção que parece ter escapado a Ruy Duarte, na altura em que fez a sua série, como escapava a seus antecessores no campo da Antropologia dedicada aos povos do Sudoeste de Angola⁷.

Acerca do nosso movimento interpretativo do poema, é certo reconhecermos limitações, igualmente. A própria opção por considerar o conjunto como uma unidade, contrariando nosso autor, contém os seus riscos, sendo passível de questionamento. Trata-se de limitações, contudo, de que dificilmente pode escapar o intelectual formado em moldes ocidentais e sem a vivência direta da cultura em questão. Neste caso, acontece o que diz Jerome Rothenberg, no prefácio a *Technicians of the sacred*, aliás, uma das fontes de Carvalho para a composição de outros poemas de *Ondula*. Rothenberg (2006, p. 22) sabe que, no contato com a poesia de tradição oral, o que se tem é um “transporte”, “pela tradução ou pela interpretação”, o qual “necessariamente distorce”, “no ponto em que escolhe alguma parte do todo da qual possa, expressivamente, se ocupar”. Em nossa tentativa de interpretação, trabalhando sobre a “criação poética” de Carvalho – por sua vez, “derivada” da recolha, seleção e tradução dos provérbios por um padre missionário –, foi tal “transporte” o que fizemos, elegendo como guias para a nossa leitura o que chamamos de núcleos de sentido.

O interesse pelo contato com outras culturas, com a sua palavra, ressoando gestos, valores, modos de ser e de conceber a existência, com as quais imaginamos poder aprender algo,

6 Destacamos alguns, não todos os elementos arrolados pela autora, pois nossa intenção é mais observar a distinção que ela fez entre os povos citados do que a discussão, de natureza antropológica, acerca do conceito de etnia.

7 Estermann considerava os Mwila (ou Muila) a “sub tribo mais importante dos Nyaneka” (Estermann *apud* Parreira, 2013, p. 434).

esperamos aqui ter ficado patente, de todo modo. Em um futuro próximo, é nosso desejo avançar na leitura de outras obras de Carvalho que estabelecem um diálogo com a cultura Nyaneka, como é o caso do que ele nomeou “extracções Nyaneka”, presentes em *Observação directa*, livro seu de 2000, no qual, segundo o próprio autor, ele volta “a aproveitar provérbios recolhidos e comentados pelo padre António Joaquim da Silva, da Missão do Espírito Santo da Huíla” (Carvalho, 2022, p. 103); e *Hábito da terra*, de 1988, em que se vê mais um trabalho com provérbios, Nyaneka e Kwanyama, explicitando-se a vontade de “dizer em português uma noção Nyaneka” (Carvalho, 1988, p. 11). Quanto à filmografia, sabemos também da existência de *Nelisita: narrativas Nyaneka*, de 1982, mesmo ano da publicação de *Ondula* e resultado da mesma experiência que deu origem à série de documentários aqui abordados⁸. O filme teria sido “construído a partir de dois contos orais Nyaneka” (Basto, 2019, p. 124), destacando a figura de Nelisita, “aquele que se gerou a si próprio” (p. 131), recorrente no imaginário de Carvalho. Material para estudo, portanto, não falta.

É bastante certo, como diz Julia Goulart Silva, citada já aqui no início do artigo, que “apreender o outro é uma constante na obra de Ruy Duarte de Carvalho” (Silva, 2020, p. 76). Não tenhamos receio do julgamento: suas palavras, assim como suas imagens, são boas, e não devem espantar, pois atraem e instruem, promovendo o contato com universos como o dos Nyaneka e os de vários outros povos africanos contemplados em *Ondula, savana branca*. Com nossa despretenhosa, mas cuidadosa leitura, apostando que a “criação poética” e a sua interpretação são também formas de conhecimento, relembramos, não sem ter que identificar e lidar com nossas limitações, que é nas tentativas de aproximação e partilha com o outro que o diálogo se estabelece. Como diz o provérbio: “pedra sozinha não sustém panela”. Evitando a homogeneização e com esperança na resistência, há de se construir o bom caminho. Que se acenem, pois, os corações! Seja esta a palavra.

8 Maria-Benedita Basto (2019, p. 131) fala da “continuidade entre documentário e ficção”, trazendo um trecho de texto de Carvalho, em *a câmara, a escrita e a coisa dita ... fitas, textos e palestras*, a este respeito: “*Nelisita* deu-nos a oportunidade de trabalhar, em ficção, material equivalente ao que nos havia ocupado nos documentários” (Carvalho *apud* Basto, 2019, p. 131).

Referências

BASTO, Maria-Benedita. Escritas e imagens para uma epistemologia nómada. Ruy Duarte de Carvalho e James C. Scott entre resistências subalternas, oralidades e cinema não etnográfico. In: LANÇA, Marta (Org.). **Diálogos com Ruy Duarte de Carvalho**. Lisboa: Buala – Associação Cultural; Centro de Estudos Comparatistas (Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa), 2019. p. 111-134.

CARVALHO, Ruy Duarte de. **Hábito da terra**. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1988.

CARVALHO, Ruy Duarte de. **Ondula, savana branca**: seguido de *Observação directa*. São Paulo: Círculo de Poemas, 2022.

FONSECA, António. **Contos de Antologia**: reflexões, contos e provérbios. Luanda: Instituto Nacional do Livro e do Disco, 2008.

MELO, Rosa. “Nyaneka-Nkhumbi”: uma *carapuça* que não serve aos Handa, nem aos Nyaneka, nem aos Nkhumbi. **Cadernos de Estudos Africanos**, 7/8, p. 157-178, 2005.

OFÍCIOS. Direção: Rui Duarte. Angola. 1979a. 29 min, 16mm. Disponível em: <https://vimeo.com/channels/presenteangolano/154077837>. Acesso em: 1 nov. 2025.

O KIMBANDA Kambia. Direção: Rui Duarte. Angola. 1979b (41 min), 16mm. Disponível em: <https://vimeo.com/channels/presenteangolano/160074405>. Acesso em: 1 nov. 2025.

PARREIRA, Adriano. **Dicionário de etnologia angolana**. Porto: Porto Editora, 2013.

PEDRA sozinha não sustém panela. Direção: Rui Duarte. Angola. 1979c (36 min), 16mm. Disponível em: <https://vimeo.com/channels/presenteangolano/160867328>. Acesso em: 1 nov. 2025.

ROTHENBERG, Jerome. *Technicians of the Sacred* (1968). In: ROTHENBERG, Jerome. **Etnopoesia no milênio**. Trad. Luci Collin. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006. p. 21-30.

SILVA, Julia Goulart. A poesia e o cinema de Ruy Duarte de Carvalho. **Revista África e Africanidades**, v. 12, n. 32, nov. 2019.

SILVA, Julia Goulart. O labor poético do dizer nos provérbios de *Hábito da terra*. **Abril – Revista do NEPA/UFF**, Niterói, v. 12, n. 24, p. 69-78, jan-jun. 2020. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/revistaabril/article/view/38096/24473>. Acesso em: 1 nov. 2025.



A ÚLTIMA PROSTITUTA, DE LICÍNIO AZEVEDO, E A NECROPOLÍTICA: UMA DENÚNCIA POR MEIO DO DIÁLOGO DA ARTE COM O JORNALISMO¹

A ÚLTIMA PROSTITUTA, BY LICÍNIO AZEVEDO, AND NECROPOLITICS: A DENUNCIATION THROUGH ART AND JOURNALISM

A ÚLTIMA PROSTITUTA, DE LICÍNIO AZEVEDO, Y LA NECROPOLÍTICA: UNA DENUNCIA A TRAVÉS DEL ARTE CON EL PERIODISMO

Maria Beatriz Rodrigues da Silva

Mestre pela Universidade do Estado do Amazonas- UEA

mbeatrizrodrigues4@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0007-8605-9503>

Renata Beatriz Brandespin Rolon

Profa. Associada da Universidade do Estado do Amazonas- UEA

rrolon@uea.edu.br

0000-0002-3880-7163

DOI

10.35520/mulemba.2026.v18n34e71633

Recebido: 1 dez. 2025

Aprovado: 27 fev. 2026



A Mulemba adota a licença Creative Commons

Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC).

¹ O presente artigo é derivado de uma dissertação de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes (PPGLA) da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), defendida em abril de 2025.

RESUMO

Este estudo objetiva apresentar as convergências entre jornalismo e arte na denúncia da necropolítica no documentário *A última prostituta*, de 1999, dirigido pelo jornalista brasileiro, radicado em Moçambique, Licínio Azevedo. Em seguida, será possível estabelecer como o cinema, em consonância com o jornalismo, no que tange ao objeto de análise desta pesquisa, apresenta caráter sociocultural e, por consequência, sociopolítico, ao promover rupturas contra o modelo jornalístico hegemônico norte-globalista. Para tanto, o trabalho fundamenta-se no conceito de necropolítica, proposto por Mbembe (2016). Esta pesquisa existe para ressaltar o papel social do jornalismo de narrar, denunciar e informar, para que histórias não sejam esquecidas ou extintas. Ademais, esta pesquisa também é sustentada pela necessidade da divulgação do cinema moçambicano, uma vez que o cinema do país está em fase preambular e fora da margem hollywoodiana.

PALAVRAS-CHAVE: necropolítica, jornalismo, cinema moçambicano.

ABSTRACT

This study aims to present the convergences between journalism and art in denouncing necropolitics in the 1999 documentary A última prostituta, directed by Brazilian journalist Licínio Azevedo, who lives in Mozambique. Next, it will be possible to establish how cinema, in line with journalism, with regard to the object of analysis of this research, presents a sociocultural and, consequently, sociopolitical character, by promoting ruptures against the hegemonic North-globalist journalistic model. To this end, the study is based on the concept of necropolitics, proposed by Mbembe (2016). The goal of this research is to highlight the social role of journalism in narrating, denouncing, and informing, so that stories are not forgotten or lost. Furthermore, this research is also supported by the need to promote Mozambican cinema, since the country's film industry is still in its early stages and outside the Hollywood mainstream.

KEYWORDS: necropolitics, journalism, Mozambican cinema.

RESUMEN

Este estudio tiene como objetivo presentar las convergencias entre el periodismo y el arte en la denuncia de la necropolítica en la película documental A última prostituta, de 1999, dirigido por el periodista brasileño afincado en Mozambique Licínio Azevedo. A continuación, se podrá establecer cómo el cine, en consonancia con el periodismo, en lo que respecta al objeto de análisis de esta investigación, presenta un carácter sociocultural y, por consiguiente, sociopolítico, al promover rupturas contra el modelo periodístico hegemónico norte-globalista. El trabajo se basa en el concepto de necropolítica, propuesto por Mbembe (2016). Esta investigación existe para destacar el papel social del periodismo de narrar, denunciar e informar, para que las historias no sean olvidadas o extinguidas. Además, esta investigación también se sustenta en la necesidad de difundir el cine mozambiqueño, ya que el cine del país está en fase preliminar y fuera de la margen hollywoodiense.

PALABRAS CLAVE: necropolítica, periodismo, cine mozambiqueño.

Considerações iniciais

O medo do desconhecido precede e fundamenta o jornalismo, mas o que é fazer jornalismo? De fato, é transmitir o saber com exatidão, este que se compõe daquilo que consiste em interesse do público ou do que é de interesse público. Em outra abordagem similar e complementar a esse pensamento, tem-se a de Lage (2014), que considera o jornalismo como uma prática social:

[...] jornalismo é atividade de natureza técnica caracterizada por compromisso ético peculiar. O jornalista deve saber selecionar o que interessa e é útil ao público (o seu público, o público-alvo); buscar a associação entre essas duas qualidades, dando à informação veiculada a forma mais atraente possível; ser verdadeiro quanto aos fatos (verdade, aí, é a adequação perfeita do enunciado aos fatos, *adaequatio intellectus ad rem*) e fiel quanto às ideias de outrem que transmite ou interpreta; admitir a pluralidade de versões para o mesmo conjunto de fatos, o que é um breve contra a intolerância; e manter compromissos éticos com relação a prejuízos causados a pessoas, coletividades e instituições por informação errada ou inadequada a circunstâncias sensíveis (p. 21).

O jornalismo é, então, uma prática social, pois é motivado por trazer à superfície aquilo que é útil para o conhecimento do público, isto é, pautado na coletividade. O jornalismo também luta contra a aniquilação de uma narrativa. Possibilita, ao menos, uma reparação, ainda que futura. No processo de transmissão da informação, sempre sustentado na função social, o jornalismo possui propósitos, como o de entreter, de ensinar, de conscientizar e, o mais potente de todos, o de denunciar.

Ainda na transmissão informacional, o jornalismo, em regra, possui padrões que, utopicamente, tentam ser universais. Pensar em um jornalismo universal envolve as heranças do jornalismo especialmente feito no Norte global, especificamente nos Estados Unidos, cujas técnicas difundiram-se nos demais países do Sul global, como Moçambique. No jornalismo feito para telas do país, os preceitos seguem os manuais estadunidenses: a velocidade no repasse informacional, frases curtas, evitar expressões ambíguas e uso da linguagem coloquial, as testemunhas apresentam falas e aparições breves, embora, em alguns casos, a matéria conceda espaço para expor o emocional dos envolvidos, e a aparição, além da narração, de um repórter contextualizando o acontecido na circunstância reconstituída. Já os preceitos que determinam a conduta profissional do jornalista na busca da reconstituição da informação são imparcialidade, objetividade, credibilidade e veracidade.

Mas há histórias que, para serem contadas, não podem ser aprisionadas a padrões de um único modo de se fazer jornalismo. Histórias em que é preciso ir além, para alcançar

o maior e mais potente propósito do jornalismo, o de denunciar, prezando pelo interesse público. É o caso das narrativas que envolvem atentados contra a vida humana, tais como as que lidam com a política da morte, a necropolítica (Mbembe, 2016).

Tendo em vista essas considerações, este estudo objetiva apresentar as convergências entre jornalismo e arte na denúncia da necropolítica no documentário *A última prostituta*, de 1999, dirigido por Licínio Azevedo, jornalista brasileiro radicado em Moçambique. Em seguida, será possível estabelecer como a interlocução do cinema com o jornalismo, no que tange ao objeto de análise aqui em causa, apresenta rupturas em relação ao modelo jornalístico hegemônico norte-globalista estadunidense. Para tanto, o trabalho fundamenta-se no conceito de necropolítica, proposto por Mbembe (2016).

Esta pesquisa existe para ressaltar o papel social do jornalismo de narrar, denunciar e informar, para que histórias não sejam esquecidas ou extintas. Ademais, orienta-se pela necessidade da divulgação do cinema moçambicano, uma vez que ele se encontra em processo de desenvolvimento e está à margem da indústria hollywoodiana. Estrutura-se o texto em três seções. A primeira traz um panorama sócio-histórico da pós-independência de Moçambique, especialmente dos anos de 1974 e 1975. A segunda traz breves apontamentos sobre o conceito de necropolítica proposto por Mbembe (2016). Por fim, a terceira apresenta a análise do filme documental à luz do conceito de necropolítica.

A pós-independência de Moçambique: o extermínio de corpos desordeiros

A independência de Moçambique aconteceu formalmente apenas em 25 de junho de 1975, após mais de 400 anos de dominação portuguesa. O feito, entretanto, só se tornou possível por conta de uma luta armada pela libertação. No ano de 1962, com o objetivo de lutar contra o colonialismo português e o imperialismo, foi criada a Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO), que, conforme destaca Casimiro (2014, p. 183), “[...] surgiu como um Novo Movimento Social, lutando por um espaço moçambicano, por uma cidadania”. Apesar da fundação da FRELIMO em 1962, seu exército de mil soldados, inicialmente composto apenas por homens, começou a operar em 1964, depois de receber treinamento na Argélia. Assim, a luta armada foi deflagrada em 25 de setembro de 1964.

Em 1966, em virtude do aumento dos combatentes portugueses, a Frente permitiu a atuação de mulheres na guerra civil. Em 1967, o primeiro grupo composto por mulheres iniciou as atividades. Na perspectiva da busca pela reafirmação de uma identidade cultural, pela reformulação do papel da mulher com sua incorporação à luta e pela criação de uma unidade nacional desejada pela FRELIMO, Casimiro afirma que

O movimento nacionalista em Moçambique criou condições para o “engajamento” de mulheres e homens na luta contra o colonialismo. No

discurso hegemónico, esta luta atingiu a representação de Mulher-Povo, o que lhe conferiu uma identidade e uma legitimidade. A identidade remeteu a uma relação de alteridade onde a consciência de pertença – eu sou Povo – é também a de uma diferença – o outro é o inimigo, o estrangeiro (2014, p. 184).

Isso porque, no contexto da participação feminina na luta armada pela libertação, o movimento revolucionário defendeu que a emancipação da mulher deveria ocorrer de modo conjunto à luta da independência contra Portugal e o colonialismo. Ressalta-se, assim, a participação da mulher na luta contra o colonialismo controlado pelo homem. De certa forma, apesar da adesão da mulher à guerra pela independência permitir, em nível restrito, a reentrada da visão da mulher como parte essencial para expurgar o colonialismo português da sociedade moçambicana, prevalecia o domínio do homem na luta, ditando as ações da mulher, conforme considera Casimiro:

Ainda que esta participação fosse controlada e sancionada pelos homens, possibilitou a entrada das mulheres na vida pública – nos movimentos de libertação, nos partidos políticos e nos sindicatos, nas organizações da sociedade civil. A resistência anticolonial foi um importante ponto de entrada para o movimento africano das mulheres e para a sua transformação em cidadãs políticas num sentido público (2014, p. 83).

É possível afirmar que a inclusão de mulheres como guerrilheiras na luta pela libertação, sob um discurso de emancipação social e anticolonial, entretanto, não significou a ruptura social com o patriarcalismo, haja vista o aprisionamento e a morte da individualidade das prostitutas visando ao alcance do ideal de uma mulher domesticamente exemplar e socialmente correta, de acordo com os padrões morais almejados. As mulheres que ingressaram como guerrilheiras também eram afetadas pelo patriarcalismo. Uma vez admitidas no exército, essas mulheres tornavam-se máquinas de reprodução da violência patriarcal, além de também estarem submetidas ao patriarcado. Já as mulheres não incorporadas ao exército deveriam desempenhar as profissões que socialmente lhes eram atribuídas, sem, contudo, esquecer da vida doméstica.

A luta armada pela independência prosseguiu até 1974, quando o cessar-fogo foi instituído por meio do Acordo de Lusaca. No período que antecedeu a proclamação da independência, a Frente ansiava pela construção de uma unidade nacional através do progresso da nação, gerado a partir das ações do Homem Novo. Para tanto, a população deveria passar por um processo de reeducação. No imaginário da FRELIMO e de seus



apoiadores, o Homem Novo, através de disciplina militar, enquadrar-se-ia como puritano e exemplar em uma sociedade nova. O indivíduo reformado seria capaz de proporcionar progressos à nova nação, à medida em que desenvolvesse a competência de negar as heranças do colonialismo, uma vez que se constatou que havia a necessidade da criação de uma nova mentalidade para uma nova sociedade. Enquanto outros indivíduos considerados desviantes deveriam ser submetidos à reeducação, os dirigentes da Frelimo já eram considerados Homens Novos, isto é, cidadãos reformados por conta da experiência vivenciada na luta armada.

Com o ensejo imaginário do desenvolvimento da nação progressista, em 1974, criaram-se os campos de reeducação para transformar o moçambicano desviante. Entre os indivíduos selecionados à reeducação, havia os desempregados; as prostitutas; os alcoólatras; os dissidentes políticos suspeitos de filiação ao governo português; e os integrantes do movimento religioso Testemunhas de Jeová, que se posicionavam contra o serviço militar obrigatório.

Nos campos de reeducação, os prisioneiros eram sujeitos à violência física como castigo por desobedecer às ordens dos comandantes. Entre os castigos impostos, constavam as chicotadas e a amarração em público de prisioneiros a mastros de bandeira. O fortalecimento dos campos de reeducação no período de pós-independência, apesar do discurso anticolonial da FRELIMO, foi, de fato, uma convergência de “passado” e presente, na medida em que as marcas do colonialismo ainda estavam impregnadas na sociedade e nas próprias ações da Frente.

Breves apontamentos sobre a necropolítica

A independência de países colonizados na África e na Ásia fortaleceu os estudos pós-coloniais, ao propiciar a necessidade de se repensar e reformular perspectivas que já não mais cabiam, ou talvez nunca tenham cabido, à situação histórica, social, econômica, cultural e política de países que ainda apresentam marcas expostas da colonização europeia. De acordo com Bhabha (1998), as perspectivas pós-coloniais fornecem revisões críticas em torno de questões de diferença cultural, autoridade social e discriminação política.

Uma das reformulações de perspectivas no campo sociopolítico, em decorrência do fortalecimento da teoria pós-colonial, é a de necropolítica. O conceito, desenvolvido pelo filósofo e historiador camaronês Achille Mbembe (2016), consiste em ressignificar a relação entre vida, morte e poder político, designadamente no Sul global, sabendo-se que, para o autor, “os campos da morte em particular têm sido interpretados de diversas maneiras, como a metáfora central para a violência soberana e destrutiva, e como o último sinal do poder absoluto do negativo” (p. 124). O pensamento surgiu em contrapartida ao de biopolítica, cunhado pelo filósofo francês Michel Foucault. O direcionamento da biopolítica ao Eixo Sul global tende a ser insuficiente, em decorrência da destruição da vida derivada do (neo)colonialismo.



Mbembe propõe o conceito de necropolítica como a capacidade do Estado de definir quem pode morrer e quem deve viver. O entendimento do que é a necropolítica centra-se na concepção de uma figura soberana que determina o viver e o morrer, isto é, quais corpos devem viver e quais devem morrer. Dessa forma, a atuação estatal destina-se a estabelecer aqueles considerados dignos de permanecerem vivos. No contexto histórico colonial, a política da morte foi utilizada como diretriz, uma vez que os processos de colonização e imperialismo, em países subdesenvolvidos e em desenvolvimento, foram caracterizados pela estratificação social como forma de determinar quem deveria permanecer vivo e quem seria eliminado. A necropolítica, contudo, perdurou até mesmo após os processos de independência de ex-colônias, como é o caso de Moçambique, tal como visto na seção anterior. Baseando-se no conceito de Mbembe, compreende-se, inclusive, que, em vida, há também inúmeras formas de morrer, ou, em outros termos, de matar alguém. Matar alguém em vida é desumanizar, é arrancar sua individualidade, retirando, assim, sua essência. Seu corpo, violentado, transforma-se em um objeto. Trata-se da morte social. Uma morte em vida.

No contexto de morte em vida, Mbembe relembra a escravidão sofrida pela população africana, ao discorrer que a vida de um escravo é dissolvida ao ponto de tornar-se um mero produto comercial. A proposta do estudioso, hoje, não se restringe a questões de raça. A necropolítica adentra e impõe-se nos mais variados espaços institucionais, alguns desses com o intuito de segregar e aprisionar. As cadeias, os centros de detenção juvenil, os manicômios e os campos de reeducação são alguns desses espaços. O conceito de necropolítica hoje é transposto, reconstituído ou adotado em variados campos do conhecimento no Sul global. Nas artes, como a cinematográfica, a necropolítica é reconstituída ou transposta, muitas vezes como meio de denúncia de situações catastróficas contra a vida humana. É o caso do documentário *A última prostituta*, dirigido por Licínio Azevedo.

Ficção e não ficção para potencializar uma denúncia: *A última prostituta*

*A última prostituta*² é um grande exemplo de trabalho jornalístico aliado à sétima arte, utilizado para trazer à tona testemunho de quem, por muito tempo, foi silenciado. Neste caso, trata-se das mulheres no contexto de pós-independência de Moçambique vitimadas por um sistema necropolítico, apoiado no patriarcalismo. A produção divide-se em 6 partes: “A viagem”, “Cobras e leões”, “A branca na panela”, “A virgem Margarida”, “Escravos sem dono” e “Mãe, tranque a porta”. Logo no início, é explicada a origem do título do

2 Ficha técnica. Elenco: Sandra Chartony e Sdalva do Rosario. Ano: 1999. Produção: Ébano Multimedia (Moçambique). Duração: 48 min. Direção: Licínio Azevedo.

documentário, inspirado em uma fotografia do ano de 1975, de autoria de Ricardo Rangel, denominada “A última prostituta”. Trata-se do registro da imagem de uma mulher que usa minissaia e blusa decotada, sendo escoltada por dois policiais, após a captura.

O destino da mulher retratada na fotografia seria o campo de reeducação, para tornar-se uma Mulher Nova. No decorrer do documentário, surgirão outras fotografias de mulheres tidas como prostitutas que contribuirão para o desdobramento dos testemunhos das sobreviventes, uma vez que as fotografias despertarão lembranças nas mulheres que aceitaram relembrar o passado doloroso. Na concepção de Manjate (2017):

As fotografias apresentadas pelo fotógrafo Ricardo Rangel (1924- 2009) surgem como um estímulo primário para as cenas subsequentes. A partir daí vozes desdobram-se em narrativas fragmentadas que contextualizam e sustentam as histórias que se vão contando. São vozes e saberes que testemunham experiências vividas (p. 115).

Na produção homônima à fotografia de Rangel, o cineasta aborda não apenas o contexto das prostitutas enviadas aos campos de reeducação em Moçambique, como também a perspectiva das mulheres militares que coordenavam as localidades, sendo tão prisioneiras quanto as reeducandas. Importam a esta pesquisa os depoimentos de cinco mulheres, que relembram momentos brutais na história moçambicana, firmados em uma necropolítica que, por sua vez, está apoiada em um sistema patriarcal. O trabalho de Azevedo, por meio do princípio informativo e da função social que rege o jornalismo, cria um espaço para expor a voz de mulheres que, por muito tempo, foram silenciadas e taxadas como objetos. Para despertar o interesse no público e impactá-lo, essas mulheres que foram tratadas desumanamente se transformam em personagens.

Em *A última prostituta*, nas palavras de Manjate (2017, p. 115), “[...] temos pequenas narrativas (des)articuladas em virtude de serem apresentadas por diferentes vozes”. Nessa perspectiva, as cinco mulheres, como testemunhas, relatam sobre a experiência vivida nos campos de reeducação. Revelam o desejo de nunca regressar àquela localidade. Revelam o medo, os castigos sofridos e a escassez de comida. Algumas relembram os acontecimentos em meio a risos, enquanto em outras é notável o sofrimento ao falar do assunto. Em alguns momentos, até as mulheres que mostram seus rostos e nomes falam sem olhar diretamente para a câmera, possivelmente numa tentativa de conter as emoções ao relembrar a dor. No entanto, as que mais demonstram intenso sofrimento ao falar sobre os campos de reeducação são as mulheres não identificadas. Percebe-se imensa dor por meio das vozes trêmulas. Dessa forma, o documentário escancara as atrocidades às quais as reeducandas eram submetidas e as que as militares eram obrigadas a cumprir.

Acerca dos testemunhos das mulheres no documentário como mecanismo de reconstrução e reconstituição do real uma vez vivenciado, Manjate compara:

[...] à semelhança do universo da oralidade, é como se imagens ganhassem vida através da “voz” ou das vozes plurais e ao mesmo tempo singulares dos contadores de histórias, à volta da fogueira. Aqui não há exatamente uma fogueira, mas uma mesa com objetos de beleza, um espelho. Há também uma cortina que dilui a imagem física, colocando em relevo as vozes e as histórias contadas num plano privilegiado (2017, p. 115).

O documentário, então, faz o uso das vozes de mulheres para expor e denunciar a necropolítica apoiada no patriarcalismo, em conjunto, que atingem e aprisionam todas, embora de formas diferentes. Determinados grupos estão mais suscetíveis ao aumento dos graus de violência e submissão, especialmente os do gênero feminino de classes menos abastadas. A denúncia ocorre por meio da convergência de nuances artísticas com as jornalísticas, de modo que se caracteriza como uma produção fruto de um hibridismo. Salienta-se, porém, uma nuance artística que diverge, em maior grau, do jornalismo audiovisual habitual deste século: o tempo de fala das testemunhas, que permite divagações das entrevistadas. O documentário, por vezes, apresenta os testemunhos das mulheres como um diálogo informal, seja com o público espectador ou entre si. Em razão do espaço de tempo limitado das mídias de comunicação contemporâneas, submetido à velocidade, usualmente é o jornalista quem determina o tempo de fala dos entrevistados e conduz a todo momento a entrevista, norteador as testemunhas selecionadas para (re)contar um fato. Não é isso o que acontece no documentário de Azevedo. A sensação que a obra passa ao espectador é de fluidez, uma vez que não houve bloqueios e interferência por parte do jornalista-cineasta, e a de que há um espaço permitindo a manifestação de mulheres que por muito tempo foram silenciadas.

Entre os testemunhos das inúmeras vozes-mulheres, evidencia-se o de Maria Miguel, que foi oficial da FRELIMO e coordenadora de um campo de reeducação. Seu testemunho é, assim, primordial para a compreensão do papel da mulher militar na sociedade da pós-independência. Miguel, designada para coordenar um campo de reeducação em Niassa, recorda, na entrevista, o desejo de não ir. Com o fim da guerra pela libertação, ela ansiava por voltar para casa e casar-se com o namorado. Seu superior, uma figura masculina, obrigou-a a chamar o rapaz com quem Miguel se relacionava. O oficial informou diretamente a esse namorado que Maria tinha uma missão com o povo moçambicano. Assim, a mulher, que não pôde decidir o próprio destino, foi encaminhada para Niassa. Ao lembrar esse momento determinado de sua vida, Miguel permanece com os olhos para cima da câmera, conforme ilustra o fragmento fotográfico abaixo:

Figura 1 – Maria Miguel, olhando para cima, enquanto conta sobre seu destino predeterminado.

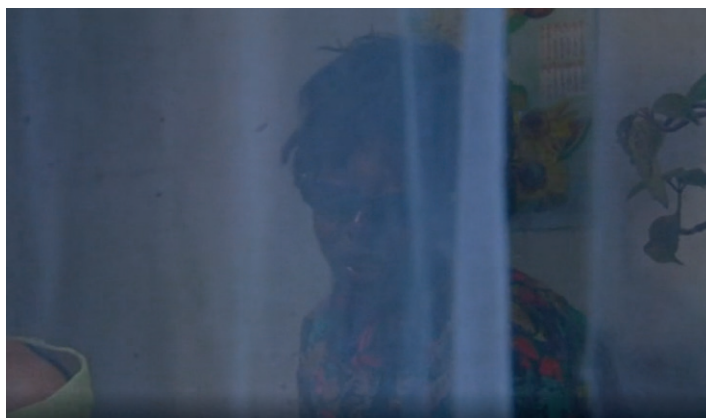


Fonte: Fotograma de *A última prostituta*. Recorte da autora.

Maria Miguel é a única testemunha do documentário que esteve no exército da FRELIMO. Seu depoimento também escancara o princípio da imparcialidade, um dos preceitos que regem a atividade jornalística. Trata-se de o jornalista evitar, enquanto reprodutor da informação, a escolha de um lado da história em detrimento de outro e, assim, contribuir para a deturpação da narrativa. Em *A última prostituta*, as testemunhas são tratadas de forma equânime: como mulheres que foram aprisionadas em um sistema mortificador e patriarcal.

Os outros testemunhos do documentário que elucidam a necropolítica são de mulheres tidas como prostitutas, sobreviventes dos campos de reeducação, e nem todas são nomeadas ou mostram os rostos. Das prostitutas, apenas duas têm seus nomes e rostos expostos: Ana Maria e Ana Manuela. Ana Maria é a testemunha que mais escancara seu bom humor ao relembrar os acontecimentos de sua trajetória no campo de reeducação. Abaixo, fragmentos do documentário que mostram os rostos dessas sobreviventes:

Figura 2 – Ana Maria.



Fonte: Fotograma de *A última prostituta*. Recorte da autora.

Figura 3 – Ana Manuela.



Fonte: Fotograma de *A última prostituta*. Recorte da autora.

As outras duas não mostram seus rostos ou têm seus nomes fornecidos. Uma dialoga com Ana Maria o tempo todo em posição de costas para a câmera, trajando verde, enquanto da outra mulher não identificada vê-se apenas a sombra, em meio à pouca iluminação do cenário, como demonstram os fotogramas abaixo:

Figura 4 – A desconhecida trajando verde.



Fonte: Fotograma de *A última prostituta*. Recorte da autora.

Figura 5 – A desconhecida em meio à penumbra.



Fonte: Fotograma de *A última prostituta*. Recorte da autora.

As quatro mulheres relembram sobre o momento de suas capturas. A sobrevivente trajando verde conta que trabalhava à noite como dançarina. Ao retornar para casa, foi abordada por militares que a questionaram sobre seus documentos de identificação, os quais a mulher apresentou. Por não possuir, todavia, um cartão laboral que comprovasse uma profissão, foi capturada. Ana Manuela, em diálogo com a mulher de verde, diz que foi apreendida enquanto estava em um restaurante, em celebração a um aniversário. Em paralelo, a mulher chamada Ana Manuela, que trabalhava como empregada doméstica aos 17 anos, relata que ouviu batidas à porta de sua casa. Ao abri-la, deparou-se com os patrões ao lado de soldados, que a levaram. A última a testemunhar acerca da captura é a mulher na penumbra. Ela rememora que, aos 17 anos, estava na praia com duas amigas chamadas Cai-Cai e Rosa. Elas estavam trajando biquínis decotados. Enquanto desfrutavam da praia, foram confrontadas por dois soldados, que as apreenderam por estarem “tomando banho nuas”.

As prostitutas, sob a perspectiva da FRELIMO, consistiam nas mulheres que, segundo a lógica patriarcal, eram inaptas ao casamento, ao trabalho e à vida doméstica. Dessa forma, não trariam progressos à nova nação. Era preciso ensiná-las a cuidar do lar, a ter boas condutas sociais e a exercer um trabalho “digno”. Já as mulheres que ingressaram no exército da FRELIMO, por mais que sua inserção no militarismo fosse importante sob o prisma da luta pela libertação e representasse uma transformação, embora pequena, da visão do papel da mulher na sociedade moçambicana, ainda eram tão prisioneiras do sistema patriarcal e vítimas da necropolítica de gênero quanto as prostitutas. As mulheres soldadas eram, ainda, tratadas como meros objetos controlados pelo Estado, de modo similar às prostitutas. O documentário destaca, inclusive, o desconhecimento das mulheres militares e das reeducandas a respeito do significado da palavra prostituta. Maria Miguel lembra que indagou aos seus superiores o que de fato era ser uma prostituta. Informaram-na de que eram as mulheres de “má vida”. A expressão significa que consistiam em mulheres que, ao invés de

dedicarem-se ao trabalho, vendiam o próprio corpo, usavam vestimentas inapropriadas, possuíam comportamento devasso e não sabiam cuidar de um lar, cujo conceito abrange tanto os afazeres domésticos como os cuidados com o marido e os filhos.

Por isso, as prostitutas estavam presas nos campos de reeducação. A partir das respostas dadas pelos homens, Maria as repassou às reeducandas e reiterava que elas só sairiam de lá quando se tornassem Mulheres Novas, discurso frequentemente repetido e reafirmado nas prisões das mulheres. Sobre os referidos cárceres nomeados de campos de reeducação, estes eram situados em zonas de mata. As reeducandas, como forma de aprendizado, ao chegarem nas zonas de mata designadas para alocar os campos de reeducação, deveriam construir as suas próprias prisões. Capinar, limpar, erguer as cabanas e plantar estavam entre as atividades que, em teoria, contribuiriam para a formação da Mulher Nova. Os campos de reeducação em meio ao matagal despertavam nas mulheres o medo dos animais perigosos que os rodeavam. Algumas, ao tentarem fugir, eram devoradas por leões. Em casos classificados como desobediência ou indisciplina, as reeducandas recebiam punições. A mulher de verde relembra que, ao ter uma forte dor intestinal, não conseguiu conter as fezes e acabou defecando próximo a um dormitório. Quando as militares descobriram, consideraram indisciplinada a postura da mulher. Jogaram-na no rio e fizeram-na correr dentro da água gritando a frase “eu fiz cocô na casela”.

Posteriormente, a mulher de verde cita a vez em que uma reeducanda nomeada Martinha foi punida por furtar comida das outras. Como castigo, teve um tronco posto em suas costas e seus braços amarrados a eles. Para a mulher de verde, esse castigo assemelhou-se à imagem de Jesus Cristo na cruz. Ana Maria também conta ao espectador sobre as punições. Desta vez, ela narra a punição que consistia em correr e, cada vez que a pessoa ouvisse o apito, deveria atirar-se no chão e depois recomeçar a correr. Duas sobreviventes que prestam testemunhos são mães: a desconhecida trajando verde e Ana Manuela. A mulher de verde relata que, na época de sua captura, tinha uma bebê de oito meses. No entanto, seus depoimentos são vagos sobre a própria vida familiar, de modo que o espectador não sabe o que aconteceu com a criança enquanto a mãe esteve fora ou quando retornou. Depois, há Ana Manuela, que conta ser mãe de duas crianças. Detida, viajou por um período com elas. No entanto, uma policial se afeiçoou à filha mais nova de Manuela e decidiu ficar com a criança, com a permissão da mãe biológica. A produção não explicita se ela reencontrou a filha quando saiu do campo de reeducação. Subentende-se, ainda, pelo relato de Manuela, que ambas as crianças foram separadas da mãe durante a viagem. O documentário não informa, explicitamente, o que aconteceu com a segunda criança.

No contexto do aprisionamento equivocado de mulheres que não eram, na prática, prostitutas – entenda-se, aqui, como mulheres que mantinham relações sexuais em troca de dinheiro ou levavam uma vida classificada como boêmia –, surge, também, a história de Margarida, uma adolescente na faixa etária dos 15 anos que foi capturada por policiais enquanto fazia o

enxoval do próprio casamento. O espectador acompanha a narrativa de Margarida por meio dos relatos da mulher desconhecida em meio à sombra e dos de Ana Manuela. As mulheres relatam que a jovem afirmava constantemente ser virgem, além de chorar muito. Manuela conta que Margarida foi levada a um hospital, onde constatou-se que a jovem era virgem, apontamento visto também por algumas mulheres idosas do campo de reeducação.

O final do documentário consiste em uma cena leve, em comparação aos depoimentos impactantes. A última prostituta encerra com o bem-humorado reencontro de Maria Miguel e a reeducanda sobrevivente Ana Maria. Ambas comentam alegremente sobre o fato de Ana Maria não ter conseguido se casar e recordam, em meio a risos, a vez em que as reeducandas do mesmo campo de Ana Maria tentaram matar a mulher branca ao jogá-la em uma panela de água fervente.

Ressalta-se uma peculiaridade do documentário, que o aproxima da ficção. O diretor faz o uso da encenação com atrizes jovens para retratar os caminhos das mulheres enviadas aos campos de reeducação. A seguir, um fragmento visual do documentário para atestar o exposto:

Figura 6 – Encenação com as atrizes Sandra Chartony e Sdalva do Rosario.



Fonte: Fotograma de *A última prostituta*. Recorte da autora.

As atrizes, que não têm falas, representam as sobreviventes que aceitaram participar do documentário na juventude. A encenação possivelmente ocorreu por conta da escassez de registros visuais da conjuntura das mulheres nos campos de reeducação. Um Estado autoritário sempre busca esconder resquícios da própria brutalidade. Anos depois, as histórias dessas cinco mulheres e seus depoimentos darão origem a um longa-metragem de ficção do mesmo diretor, chamado *Virgem Margarida*, de 2012.

Considerações finais

Baseando-se na análise realizada, constata-se que *A última prostituta*, de Licínio Azevedo, configura-se como uma produção que faz uso de convergências do jornalismo com a arte em prol da denúncia da necropolítica enraizada na sociedade moçambicana e que afetou mulheres no período da pós-independência. Para tanto, a produção rompe com padrões convencionais do jornalismo para telas (telejornalismo) estadunidenses, ao propiciar maior tempo e espaço para o depoimento das testemunhas, ao contar uma narrativa sem a presença de um repórter-narrador, além de recursos artísticos como a encenação feita com atrizes. No entanto, muitas características do fazer jornalístico se encontram presentes na produção, tais como imparcialidade, objetividade, credibilidade e veracidade.

Nesse sentido, o documentário cumpre a função social do jornalismo, a de informar para denunciar e preservar memórias. Ao resgatar essas histórias e confrontar as políticas de morte, a produção de Azevedo reafirma a relevância do cinema moçambicano, alinhado ao jornalismo, como instrumento de memória, crítica e transformação social. Por fim, *A última prostituta* propicia uma reflexão acerca de uma atividade jornalística para além de fronteiras hegemônicas do Norte global.



Referências

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

CASIMIRO, Isabel. **Paz na terra, guerra em casa**. Recife: Editora UFPE, 2014. Disponível em: <https://editora.ufpe.br/books/catalog/view/493/483/1454>. Acesso em: 13 ago. 2025.

LAGE, Nilson. Conceitos de jornalismo e papéis sociais atribuídos aos jornalistas. **Revista Pauta Geral-Estudos em Jornalismo**, Ponta Grossa, v. 1, n. 1, p. 20-25, jan./jul. 2014. Disponível em: <https://revistas.uepg.br/index.php/pauta/article/view/6080>. Acesso em: 25 ago. 2025.

MANJATE, Teresa. Virgem Margarida e *A última prostituta*: a morte das fronteiras entre o documentário e a ficção? **Revista Mulemba**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 17, p. 112-121, 2017. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/mulemba/article/view/14601>. Acesso em: 01 ago. 2025.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. Trad. Renata Santini. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 32, p. 122-151, 2016. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/8993/7169>. Acesso em: 25 ago. 2025.

A ÚLTIMA prostituta. Direção: Licínio Azevedo. Maputo: Ébano Multimédia, 1999 (48 min). Disponível em: <https://netkanema.co.mz/programs/a-ultima-prostituta>. Acesso em: 8 set. 2025.





CANTO DA LIRA QUEBRADA POR FRANCISCO GUITA JR. E LARA SOUSA

THE SONG OF THE BROKEN LYRE BY FRANCISCO GUITA JR. AND LARA SOUSA

EL CANTO DE LA LIRA QUEBRADA POR FRANCISCO GUITA JR. Y LARA SOUSA

Gabriel Dottling Dias

Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas-UFRJ,

Bolsista Nota 10 FAPERJ

gdottling@letras.ufrj.br

<https://orcid.org/0000-0001-7286-3997>

DOI

10.35520/mulemba.2026.v17n34a233786

Recebido: 15 fev. 2026

Aprovado: 29 abr. 2026



A Mulemba adota a licença Creative Commons

Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC).

RESUMO

O artigo se propõe a refletir acerca da imagem da ruína em duas obras artísticas contemporâneas de Moçambique, tanto no âmbito da literatura como no do cinema. Com base na poesia do escritor Guita Jr. e no filme *Fin* (2018), da cineasta Lara Sousa, pretendemos analisar como a imagem da ruína aparece nas obras dos dois autores, tanto por imagens poéticas, como por imagens fílmicas. Para tal análise, valemo-nos da releitura do conceito de ruína de Walter Benjamin feita pela pesquisadora Martha Alkmin, para quem, mirar a ruína é ter um olhar atravessado pelo passado histórico, pelo presente, por memórias, por lacunas e, principalmente, por um futuro a ser imaginado. E é levando em conta esses atravessamentos que nos propomos a realizar uma leitura interartística da poesia de Guita Jr. e do filme de Lara Sousa.

PALAVRAS-CHAVE: ruína; poesia moçambicana; cinema moçambicano; diálogo interartes.

ABSTRACT

*This article aims to reflect on the image of ruin in two contemporary artistic works from Mozambique, both in the fields of literature and cinema. Based on the poetry of the writer Guita Jr. and the film *Fin* (2018), by filmmaker Lara Sousa, we seek to analyze how the image of ruin appears in the works of both authors, both through poetic images and cinematic images. For this analysis, we draw on researcher Martha Alkmin's rereading of Walter Benjamin's concept of ruin, for whom contemplating ruins involves a gaze traversed by historical past, present, memories, gaps, and, above all, a future to be imagined. Taking these intersections into account, we propose an inter-artistic reading of Guita Jr.'s poetry and Lara Sousa's film.*

KEYWORDS: ruin; Mozambican poetry; Mozambican cinema; inter-art dialogue.

RESUMEN

*El artículo se propone reflexionar sobre la imagen de la ruina en dos obras artísticas contemporáneas de Mozambique, tanto en el ámbito de la literatura como en el del cine. A partir de la poesía del escritor Guita Jr. y de la película *Fin* (2018), de la cineasta Lara Sousa, pretendemos analizar cómo aparece la imagen de la ruina en las obras de ambos autores, tanto a través de imágenes poéticas como de imágenes cinematográficas. Para tal análisis, nos valem de la relectura del concepto de ruina de Walter Benjamin realizada por la investigadora Martha Alkmin, para quien mirar la ruina es tener una mirada atravesada por el pasado histórico, por el presente, por recuerdos, por lagunas y, principalmente, por un futuro por imaginar. Y es teniendo en cuenta estos entrecruzamientos que nos proponemos realizar una lectura interartística de la poesía de Guita Jr. y de la película de Lara Sousa.*

PALABRAS-CLAVE: ruina; poesía mozambiqueña; cine mozambiqueño; diálogo interartes.

Figura 1 – Fotografia do Farol da Barra, Inhambane.



Fonte: Cedida por Guita Jr.

Como falar sobre ruínas? Ou melhor, como começar um texto sobre ruínas? Perguntas retóricas que não têm uma resposta definida. Entretanto, iniciamos por uma fotografia, tirada pelo autor moçambicano Francisco Guita Jr., do Farol da Barra da cidade de Inhambane, Moçambique, país natal do autor. Na imagem, observamos um brilho no meio da escuridão, um simples lampejo, ou nas palavras de Georges Didi-Huberman (2014), “quando a noite é mais profunda, somos capazes de captar o mínimo clarão, e é a própria expiração da luz que nos é ainda mais visível em seu rastro, ainda que tênue” (p. 30). O rastro de luz visível é a metáfora dos vagalumes, esses pequenos seres que jogam luz na escuridão. Tais minissers “aparece[m] como uma alternativa aos tempos muito sombrios ou muito iluminados do fascismo triunfante” (p. 20). Aproximamos a luz cintilante do farol da Barra de Inhambane ao brilho dos vagalumes mencionados pelo filósofo francês, os quais podem ser lidos como reações de artistas contemporâneos, cujas obras produzidas são atravessadas por um tempo de catástrofes, neoliberalismo, guerras, exílios forçados, mudanças climáticas, entre outros desastres que assolam o mundo atual.

A partir dessa ideia de observar as produções desses artistas como lampejos críticos diante desses tempos sombrios, propomo-nos a debater como o poeta Francisco Guita Jr. e a cineasta Lara Sousa, em suas respectivas produções artísticas – literatura e cinema –, conseguem mirar e ouvir o que as ruínas contemporâneas têm criticamente a dizer. Para isso, analisaremos alguns poemas do autor moçambicano e o curta-metragem *Fin*, da cineasta. Antes de entrarmos propriamente na análise do curta e dos poemas, teceremos uma breve biografia de cada um.

A escrita poética de Francisco Guita Jr. se apresenta como lugar privilegiado para refletir sobre Moçambique e sobre o próprio sujeito poético que se encontra diante do esfacelamento das utopias revolucionárias, do avanço desenfreado do neoliberalismo, do

capitalismo, do chão ensanguentado por conta da guerra dos 16 anos em Moçambique, entre outras inúmeras catástrofes.

Francisco Guita Jr. nasceu em 1964, em Inhambane, Moçambique. Iniciou sua trajetória literária como um dos fundadores dos *Cadernos Literários Xiphefo*, boletim que reuniu em sua direção outros poetas de meados e final da década de 1980, como Momed Kadir, Adriano Âlcantara, Francisco Muñoz, Danilo Parbato e Artur Minzo, poetas cujas propostas literárias se caracterizaram inicialmente por uma escrita carregada de uma “secura pungente, que arranha, corta e surpreende o leitor” (Moraes, 2015, p. 10). Ao explicar a gênese dos *Cadernos Literários Xiphefo*, Guita Jr. comenta que a palavra “xiphefo” /xipêfu/ é uma lamparina rústica, fabricada artesanalmente em chapa metálica, que utiliza como combustível o petróleo e é bastante usada em Inhambane pelas populações mais carenciadas: “Usamo-lo como símbolo de algo que serve para iluminar, embora a sua chama não seja muito forte” (Guita Jr., 2011, p. 152).

Assim como os vagalumes, a escrita de Guita Jr. é um lampejo, uma breve iluminação na escuridão. Como aponta a pesquisadora Viviane Mendes de Moraes (2015), os poemas do autor buscam “denunciar as mazelas sociais, [criticam] o sistema econômico instaurado, a partir de 1992, com auxílio de mãos estrangeiras, em diversos setores da sociedade moçambicana e [olham] para o futuro com olhos de descrença, embora [possam], ainda, ser detectados alguns fragmentos de sonho e de tênue esperança” (p. 43). Observamos, assim, uma escrita pulsante, pungente, que resiste e lampeja frente a tais catástrofes. Em sua poesia, as temáticas da guerra, da perda e da sobrevivência aparecem como imagens sobreviventes, cujos sentidos podemos comparar ao que o filósofo francês Georges Didi-Huberman (2013) afirma, quando reflete sobre os tempos sombrios de hoje: “determinadas imagens, retidas na memória, podem ser vistas como ‘sobrevivências’, remanescências, reaparições de formas. Ou seja, por não saberes, por irreflexões, por inconscientes do tempo” (p. 25). Imagens das guerras moçambicanas também levam Guita Jr. a escrever para não esquecer das atrocidades vivenciadas pelos diversos povos de Moçambique.

Além da participação na *Xiphefo*, lançou alguns livros e participou de diversas antologias de poesia, tanto em língua portuguesa quanto em outros idiomas. Seu primeiro livro foi editado em 1997, intitulado *O Agora e depois das coisas*; em 2000, publicou *Da vontade e de partir* (Prêmio FUNDAC - Rui de Noronha, 1999) e, em 2001, *Rescaldo* (1º prêmio de poesia TDM – Telecomunicações de Moçambique). Em 2006, reuniu os dois livros publicados anteriormente e lançou-os sob a denominação de *Os aromas essenciais*. Em 2020, lançou *A pele do rosto (seguido de) A coisa do tempo*. Em 2023, lançou *Chãos e outras arritmias* (vencedor do prêmio de Poesia Reinaldo Ferreira de 2022). Já em 2024 publicou *As coisas do morto* (finalista do prêmio Fernando Leite Couto, do prêmio Oceanos e do prêmio literário Glória de Sant’Anna). Por fim, em 2025, republicou *Da vontade e de partir e Rescaldo*, em um volume único, mantendo os títulos originais.



Já a cineasta Lara Sousa é filha de Camilo de Sousa e de Isabel Noronha, cineastas e militantes importantes durante a revolução moçambicana. Tendo sido influenciada a seguir a carreira de cineasta por conta dos pais, Lara optou por estudar em Cuba, na Escuela Internacional de Cine y Televisión. Tal incursão lhe proporcionou a construção de uma identidade própria, em que se observa uma produção cinematográfica marcada pelo hibridismo de gêneros filmicos, pela reflexão de sua biografia e pela história de Moçambique. Havendo, portanto, em sua filmografia um entrelaçamento entre a história de Moçambique e a sua própria história. A jovem cineasta dirigiu diversos curtas, entre eles *Machimbrão: el hombre nuevo* (2016), *La finca del miedo* (2017), *Fin* (2018) e *Kalunga* (2018).

Em dezembro de 2023, a professora Carmen Tindó Secco realizou uma mesa de debate com diversos cineastas, entre eles Lara Sousa. À ocasião, a cineasta explicou sobre como o cinema de Cuba e o iraniano possuem uma “estética do silêncio”, isto é, um modo de exprimir o que desejam dizer a partir do não-dito (no cinema, tal expressão dá-se pelas imagens). Vemos essa “estética do silêncio” tanto na produção de Lara Sousa quanto na escrita de Francisco Guita Jr., visto que, a partir das imagens construídas pelas linguagens literária e cinematográfica, os artistas fazem emergir vozes silenciadas pelo tempo e postulam críticas ao esfacelamento dos ideais utópicos socialistas lutados e conquistados pelos guerrilheiros durante a Guerra de Libertação nos anos 1970-1975 em Moçambique. Eles cantam, cada um à sua maneira, “a ode dos infaustos na lira quebrada / a raiva dos sobreviventes a saudade vã” (Guita Jr., 2006, p. 45). Apropriar-nos-emos da metáfora da lira quebrada para interpretar o cantar (ou olhar) de Guita e Lara, ao refletirem sobre as fraturas, brechas e silêncios, ou seja, sobre as ruínas políticas existentes no atual contexto social moçambicano.

Fin, de Lara Sousa, pode ser entendido como um documentário híbrido, visto que, segundo a pesquisadora Carmen Tindó Secco (2022, p. 17), “se afast[a] do modelo clássico de documentário, optando por um viés subjetivo, que inclui uma diversidade de narrativas audiovisuais complexas” e, a partir de um diálogo com os críticos de cinema Fernão Pessoa Ramos e Bill Nichols, Secco denomina o curta de Lara Sousa como um “documentári[o] em primeira pessoa, uma vez que são narrativas fílmicas de cariz autobiográfico, nas quais, mais do que enredos a serem contados, as imagens, os sons e as memórias pulsam como expressões vivas de reflexões, questionamentos e afetos”. Em *Fin*, podemos, desse modo, perceber uma polifonia de vozes, construída pelo entrelaçamento de sua biografia, das memórias de seu pai – importante revolucionário na época da Luta de Libertação que culminou com a independência de Moçambique – e a história da nação moçambicana.

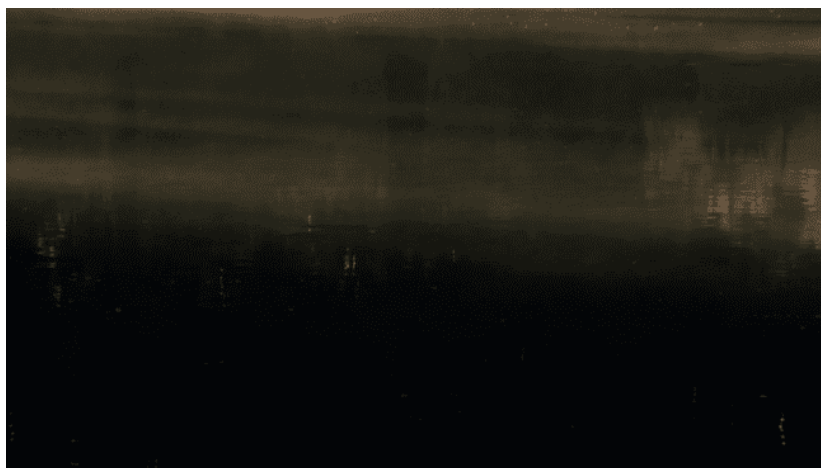
O curta-metragem surgiu a partir do medo de Lara Sousa de perder o pai, que estava muito debilitado e poderia falecer a qualquer instante. Diante dessa situação, ela resolveu gravar *Fin* e, posteriormente, *Kalunga* (filme que é uma continuação do anterior). No primeiro curta, Sousa foca na história do pai, Camilo de Sousa, importante cineasta e revolucionário moçambicano. Ela avalia os sonhos utópicos na luta de descolonização e os rumos tomados no pós-independência da nação moçambicana, analisando, portanto, a casa moçambicana

por dentro e por fora. Já em *Kalunga*, a partir da experiência de sua saída de Moçambique, a realizadora busca um modo de retornar às ancestralidades tomando como ponto de origem a religião e o diálogo com poemas de Noémia de Sousa, sua tia-avó e grande poeta moçambicana. Os dois curtas-metragens, cada um a seu modo, promovem questionamentos da cineasta em entender seu lugar na morada familiar e moçambicana¹.

Fin se inicia com um diálogo entre Camilo de Sousa e Lara, em que o pai comenta: “Eu não tava de acordo... nunca tive de acordo com o leninismo, nem com o stalinismo... portanto, não poderia tá de acordo com o homem novo” (*Fin*, 27 s - 44 s) e a filha intervém: “por que estavas de acordo então, pai, antes?” (*Fin*, 44 s - 49 s). O diálogo entre eles aponta as divergências existentes não só entre a geração de Camilo de Sousa e de sua filha Lara, mas também as contradições entre os revolucionários da época da independência e da pós-independência de Moçambique. Tal diálogo representa, assim, “uma crítica à dissolução dos sonhos libertários da época da independência moçambicana” (Secco, 2022, p. 18). A cena seguinte tem a imagem do mar e a voz em *off* da cineasta dizendo:

Sonhei que era espírito vagabundo que passeava e divagava entre o país que sonhava e construiu para mim e o país que amanhã ficarei sozinha. Voltei a nossa varanda sobre o Índico e vi nos seus pilares a história de tantas utopias fracassadas. Deixaste-me sozinha neste país fraturado, pensei (*Fin*, 1 min 14 s - 1 min 58 s).

Figura 2 – *Fin*, 01’14” a 01’58”.



Fonte: FIN. Direção: Lara Sousa. Cuba/Moçambique: EICTV, 2018. 1 filme (17 min).

A imagem do mar no filme aparece como espaço de reflexão, da subjetividade, do sonho. Ser um espírito vagabundo é ser um sujeito transeunte. Enquanto passeia pelo

1 Cf. Secco, 2022.

sonho, pela memória, pela terra, o sujeito olha para a casa e para cada detalhe do que constitui a varanda do índico – os pilares, o chão, a visão para o mar – e analisa os pormenores. A partir dessa cena inaugural, os espectadores mergulharão nas águas subjetivas da cineasta e vão se deparar com os seus medos, melancolias, reflexões e sonhos, tanto da morada familiar quanto da nação, atualmente, fraturada.

Além do espaço reflexo, a imagem do mar também é associada ao oceano Índico, oceano que banha Moçambique e possibilita uma interpretação plural do país². A importância desse oceano para a construção da história de Moçambique se dá por conta do seu caráter de hibridização cultural.

Viagem, intercâmbio e aprendizagem: três palavras essenciais para entender esse vasto oceano que banha parte da África, da Ásia, do Oriente Médio e da Oceania. Banhar-se nas águas do Índico permite um mergulho profundo na história da cineasta e da nação. Essas três palavras também são uma forma de leitura para o curta-metragem de Lara Sousa – a viagem pela terra/casa moçambicana, os intercâmbios culturais e históricos e, por fim, os aprendizados dessa experiência.

Lara Sousa em seu filme aponta algumas das ruínas políticas existentes hoje em Moçambique. Segundo a pesquisadora Marta Alkimin (2023), “mirar a ruína, esse algo que foi e segue sendo um estranho de nós. Avançar[emos] lentamente em sua direção, ali onde o passado, o presente e o futuro atam-se em sincronia numa experiência imaginante” (p. 19). Como espectadores, miraremos nosso olhar para as ruínas apontadas pelo curta-metragem *Fin*, que reflete sobre as utopias do passado libertário, fracassadas no Moçambique atual, buscando entender a história dessa nação.

Nas cenas seguintes, janelas e frechas mostram um manguezal. Lemos tal manguezal cercado pela água como metáfora de Moçambique banhado pelo Oceano Índico, e as frechas como os espaços possíveis para refletir, sonhar com o país possível.

Figura 3 – *Fin*, 02':03" a 01':23".



Fonte: FIN. Direção: Lara Sousa. Cuba/Moçambique: EICTV, 2018. 1 filme (17 min).

2 Há uma linha de pesquisa nos estudos de Literaturas Africanas que se detêm em observar a relação do Oceano Índico com as artes moçambicanas. Para citar alguns exemplos desses estudos, temos a Ana Mafalda Leite, Carmen Tindó Secco, Jéssica Falconi, entre muitos outros.

Figura 4 – *Fin*, 02':03" a 01':23".

Fonte: FIN. Direção: Lara Sousa. Cuba/Moçambique: EICTV, 2018. 1 filme (17 min).

Há um jogo de *chiaroscuro* nas imagens-poesia supracitadas. As frestas permitem a entrada da luz para que se possa olhar para o horizonte, para o azul do céu (remetendo à imagem do mar), bem como olhar para as rachaduras de uma casa por dentro. As rasuras me permitem olhar para dentro e para fora. A imagem do manguezal, das águas e do céu enquadradas tais como um quadro, ou uma fotografia, “prediz[em] uma abertura para o imponderável e o possível” (Alkimin, 2023, p. 19) durante um instante. A rasura para o devaneio, para o sonho; que permite a construção de novos horizontes poéticos.

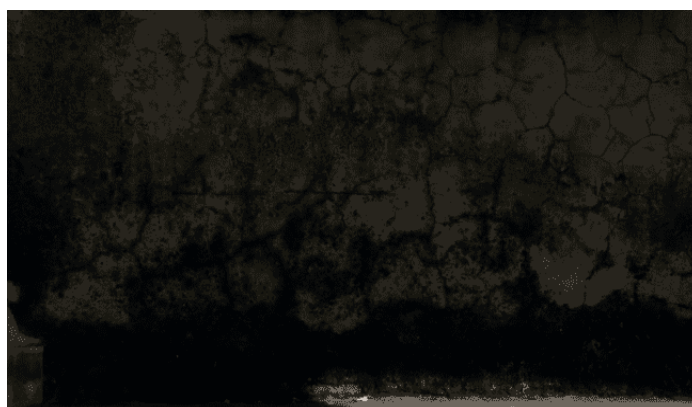
Dentre as ruínas da história, o filme de Lara mostra como, atualmente, muitos dos ideais libertários foram esquecidos em Moçambique. O discurso da vitória de Samora Machel, para se escrever nas futuras páginas da História, esvaziou-se com o tempo. Houve um dia o sonho utópico que se concretizou com a libertação do país. Todavia, com o passar dos anos, com a instauração da censura, da perseguição, do silenciamento das culturas plurais existentes em Moçambique, da criação dos campos de reeducação, da construção do Homem Novo moçambicano, a utopia tornou-se distopia e o sonho tornou-se um pesadelo. Muito do que os revolucionários sonharam arruinou-se.

Figura 5 – *Fin*, 3 min 18 s - 3 min 35 s.

Fonte: FIN. Direção: Lara Sousa. Cuba/Moçambique: EICTV, 2018. 1 filme (17 min).

Em meio a muitas ruínas existentes no Moçambique atual, há imagens poéticas do céu, das nuvens, do mar. Essas imagens permitem devanear apesar das muitas fissuras do presente, fazendo crer ser ainda possível criar novas narrativas a partir do que restou, de resistir no espaço, como fazem os vagalumes com seu brilho na noite. Também observamos rachaduras em pilastras e paredes mostradas no filme.

Figura 6 – *Fin*, 5 min 18 s - 5 min 34 s.



Fonte: FIN. Direção: Lara Sousa. Cuba/Moçambique: EICTV, 2018. 1 filme (17 min).

Figura 7 – *Fin*, 3 min 40 s - 3 min 45 s.



Fonte: FIN. Direção: Lara Sousa. Cuba/Moçambique: EICTV, 2018. 1 filme (17 min).

Lemos a degradação na parede da figura 6 como deterioração da casa moçambicana pós-libertação, quando as utopias sonhadas tomaram outros rumos perigosos, além da guerra fratricida, ocorrida de 1977 a 1992. Já na segunda imagem, a da figura 7, interpretamos as aberturas entre os telhados como espaços possíveis para devanear no meio das ruínas, como possibilidade para criar novas narrativas a partir do que restou, resistindo igual aos vagalumes com seu brilho na noite.

As fissuras da figura 6 se apresentam como metáforas do coração da nação moçambicana que, pulsando, insiste e resiste em meio aos conflitos atuais. Recorro a Georges Didi-Huberman, lembrando um texto seu intitulado “Vendo meu coração bater”, em que o filósofo, a partir de uma experiência limite – estar na maca fazendo um cateterismo cardíaco e ver seu coração bater diante de si na tela do médico –, articula de modo breve uma teoria da sobrevivência da imagem, relacionando o batimento do coração com os diversos tempos que batem juntos na imagem.

Didi-Huberman viu as sobrevivências das imagens a partir do batimento de seu coração. Podemos dizer que, se existe um coração da imagem no curta-metragem de Lara, encontra-se, justamente, nessa cena. O filme, a partir de ruínas e fissuras em diversas imagens de Maputo, capital moçambicana, mostra serem “muitos tempos heterogêneos que nela[s] se enlaçam, circulam, convulsionam [...] São tempos diferentes que batem juntos no coração da imagem. Eis o que ela conta: histórias múltiplas ritmicamente ligadas.”³ (Didi-Huberman, 2023, p. 13). Estar em frente às ruínas da casa é estar diante de diversos tempos entrelaçados. Olhar para cada linha da infiltração é ver as muitas histórias existentes em Moçambique; olhar para todas juntas é criar um mosaico histórico e cultural do país, e é por meio desse mosaico que o filme de Lara deixa claro ser, ainda, possível sonhar com um Moçambique capaz de (re)existir.

De forma semelhante, o poeta Guita Jr., por meio de sua escrita, busca compreender, de modo crítico, também, as fraturas e ruínas da morada moçambicana, assim como de outras moradas ao redor do mundo. Focaremos, em especial, alguns poemas do livro *Rescaldo* (2006). A começar pelo título, *Rescaldo* significa as brasas que restam do incêndio. Nessa obra, o autor mira seu olhar para as brasas ainda quentes dos tempos de guerra – atitude similar à de Lara Sousa ao analisar as rachaduras de construções em diversas paisagens moçambicanas. Guita Jr., em seus poemas, efetua duros questionamentos ao quadro histórico-social-econômico de Moçambique nos anos 1990 e 2000. Interessa-nos conjecturar como seus sujeitos líricos cantam a “ode dos infaustos” (Moraes, 2011a). Assumimos, como ponto de partida, que a “ode dos infaustos” é uma ode corrosiva, cheia de metáforas dissonantes que reproduzem a raiva e a saudade dos sobreviventes, por conta do som destoante e desarmônico tocado pela sua lira quebrada. No poema de abertura, o eu-lírico escreve

um

[...]

haverá sempre um grito nas trevas depois o silêncio
o negrume tinge por dentro a ânsia de todos os medos

3 Todas as traduções referentes a esse texto foram feitas pela Professora Mônica Fagundes e revisadas por Marlon Barbosa.

[...]

na trincheira fétida a coragem combalida de terror
o asco saturado moribunda a intenção de matar
a vítima indecisa de morrer um estilhaço de alma
gangrena presente o teu retrato algures camuflado

(2006, p. 43).

O grito é tanto pelo horror do que muitos moçambicanos viveram durante as guerras quanto pelo grito dos sobreviventes, um grito “melancólico”, isto é, segundo palavras da pesquisadora Carmen Tindó Secco (2021), “a indignação e a divergência de quem não concorda com a realidade social em que se encontra inscrito” (p. 84). O grito “melancólico” é percebido também em Lara Sousa quando questiona a todo momento o desmanche do discurso utópico socialista, as ruínas e as fraturas da nação. O grito, nesse caso, alegórico, é o modo como tanto o sujeito poético dos versos de Francisco Guita Jr. quanto a narradora-personagem do curta de Lara Sousa lampejam suas críticas ao fascismo que ameaça reinar novamente em Moçambique.

O poema anteriormente citado de Guita Jr. apresenta diversas imagens dos horrores, das perdas, dos destroços causados pela guerra fraticida em Moçambique que durou dezesseis anos, do início de 1977 até outubro de 1992. Como o sujeito poético anuncia em um de seus poemas, as terras foram transformadas em valas de corpos putrefatos a céu aberto; o medo foi alastrado no coração dos sobreviventes; as almas foram corrompidas. Ao lermos o referido poema, é possível sentirmos os tremores e a angústia dos sobreviventes. O *enjambement* nos últimos dois versos representa graficamente o estilhar da alma, cujo funcionamento é como uma gangrena para o presente, expressão cruel do horror instalado no país. A dor dilacerante dos sobreviventes é estetizada nos versos tanto pelo grito poetizado quanto pela escrita do poeta.

No poema seguinte, intitulado *dois*, o sujeito lírico anda, entre os becos, veredas e corpos, sem rumo, sem lugar definido para chegar, tateando o ambiente. Pensamo-lo como um sujeito perdido entre as ruínas, tentando a todo momento ouvi-las e ver através delas. Leiamos:

dois

abandonar os becos que me percorrem
e querer seguir por um atalho sinuoso
para buscar das traseiras maculadas
da saudade a intenção de chegar
a lado nenhum mas caminhar
sempre percorrer tudo e todos



veredas fantasmas pedras vãos
todas as linhas e mãos

(Guita Jr., 2006, p. 44).

Como o próprio eu-lírico afirma, “sempre percorrer tudo e todos”, percorrer em busca de respostas. Entretanto, quanto mais respostas ele tem, em contraste, mais perguntas são feitas. Não há fim, é um eterno ciclo entre perguntas e respostas diante dos escombros – exemplificados no poema nos versos “veredas fantasmas pedras vãos / todas as linhas e mãos”. Vemos um caminhar entre as terras fétidas, cujo som que ressoa é dos mortos, das vítimas, da raiva, do grito, da melancolia. Percorrer todos os lugares, os corpos (da amada, dos sobreviventes, de Moçambique) como forma de apreender o presente e não esquecer do passado. A reiteração exaustiva das dinâmicas dos tempos é um modo de lembrar, escrever e não deixar esquecer. Colocamos em diálogo os versos do poema trabalhado com a figura 6, cena do curta *Fin*, de uma parede com infiltrações, mofo, rachaduras e tinta descascando. Olhar para essa parede, ou olhar para as cinzas, são modos de ler as ruínas de um tempo histórico; são modos de, nas palavras de Martha Alkimin, “redescobrir o incêndio da vida que um dia existiu entre as ruínas” (2023, p. 27). Ao deterem seus olhares nos detalhes, uma constelação de significados e imagens são criadas. Observamos poeticamente como o sujeito lírico em Guita Jr. percorre os caminhos sinuosos da parede infiltrada (de Lara Sousa) – aqui interpretada como representação das ruínas tanto do tempo quanto do corpo da nação moçambicana – ao “imaginar com os pés, com o caminhar” (p. 22-23), elaborando trajetórias que podem ser compreendidas como estratégias de sobrevivência.

Em *Rescaldo*, Guita Jr., de modo consistente, analisa as ruínas, o chão ensanguentado, a terra infértil e destruída de Moçambique, conjecturando a todo momento sobre o passado histórico e o presente distópico. No poema *quatro*, o tom irônico e retórico nos versos “por onde andarão os heróis dos homens desnudos / as heroínas das canções marchadas em uníssono / a pura sensação da liberdade conquistada à força?” (Guita Jr., 2006, p. 46) interroga, criticamente, onde estão, agora, tais figuras heroicas, que foram tão importantes na libertação de Moçambique. Há uma cólera que podemos depreender nos versos do poema *onze*, nos seus últimos três versos: “fim e princípio lançam-se ao combate morrerá / o vendedor vencerá a morte e todo seu esplendor / os vermes nos seus nichos aguardam que o sol se ponha” (p. 53). Há uma crítica pulsante voltada aos atuais militares no poder. A metáfora do combate entre fim e princípio marca as fronteiras que diferenciavam a perseguição durante a época colonial e a ocorrida na pós-revolução, com a criação dos campos de reeducação. Os dois momentos, embora pertencentes a contextos políticos diversos, são representações do fascismo. Não há vencedores no fim, apenas perdedores.

Para concluir, tanto na poética de Guita Jr. quanto no curta-metragem de Lara Sousa, observamos os modos como eles refletem acerca do passado histórico e de seus efeitos no

presente, isto é, como analisam as utopias fracassadas e as fraturas presentes da atual nação moçambicana. Nos poemas de Guita, ressoa o som da lira quebrada que entoa as distopias e as fraturas da sociedade moçambicana. No curta de Lara Sousa, as imagens da deterioração revelam criticamente diversas contradições atuais existentes em Moçambique. Contudo, interessa-nos chamar atenção para o modo como os dois artistas tentam, cada um à sua maneira, repensar poeticamente a nação – seja por palavras ou por imagens cinematográficas –, reimaginando, por intermédio de reflexões acerca da solidão e das lacunas, cicatrizes e silêncios da história, um novo país, onde ainda seja possível viver com dignidade e alegria.



REFERÊNCIAS

AFRICAZOOM. O Cinema em Angola, Cabo Verde e Moçambique: produções recentes. Youtube, 2023. Site do projeto **CinÁfrica**, coordenado pela Profa. Carmen Tindó Secco. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Os6gaG9_axA&t=6743s. Acesso em: 18 mar. 2026.

ALKIMIN, Martha. Imaginação das ruínas. In: FERRAZ, Eucanaã; ALKIMIN, Martha (org.) **Ruína: literatura e pensamento**. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens Edições, 2023. p. 19-29.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vagalumes**. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Voyant bater mon Coeur. In: **Brouillards de peines et de désirs**. Faits d'affects, 1. Paris: Les Éditions de Minuit, 2023. p. 11-13.

GUITA JR. **Os aromas essenciais**. Lisboa: Caminho, 2006.

MORAES, Viviane Mendes de. Ode aos Infaustos: breve análise da poética de Guita Jr. presente em *Rescaldo*. In: **Mulemba**. Rio de Janeiro, v. 1, n. 4, p. 103-119, jul. 2011a. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/mulemba/article/view/4870>. Acesso em: 27 abr. 2026.

MORAES, Viviane Mendes de. Entrevista Guita Jr. e XHIPEFO: algumas palavras. **Mulemba**, v. 3 n. 4, Rio de Janeiro, julho de 2011b. Disponível em: http://setorlitafrica.letras.ufrj.br/mulemba/download/artigo_4_12.pdf. Acesso em: 13 mar. 2026.

MORAES, Viviane Mendes de. **Canto em lira quebrada: uma leitura da poética de Guita Jr**. Maputo: Alcance Editores, 2015.

SECCO, Carmen Lucia Tindó. Pepetela e o grito melancólico da Kianda. In: **A magia das letras africanas: Angola e Moçambique**. São Paulo: Kapulana, 2021. p. 83-92.

SECCO, Carmen Lucia Tindó. O oceano Índico, espelho de afetos e memórias na filmografia de Lara Sousa: reflexões sobre cinema e literatura em Moçambique. **Abril: NEPA / UFF**, v. 14, n. 29, p. 15-29, 31 out. 2022. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/revistaabril/article/view/54843>. Acesso em: 18 mar. 2026.

FILMOGRAFIA

FIN. Direção: Lara Sousa. Cuba/Moçambique: EICTV, 2018. 1 filme (17 min).





UM PEDAÇO DE MUNDO INTEIRO: DE BACH A HIRONDINA JOSHUA

A PIECE OF THE WHOLE WORLD: FROM BACH TO HIRONDINA JOSHUA

UN PEDAZO DEL MUNDO ENTERO: DE BACH A HIRONDINA JOSHUA

Karen Belarmino Lourenço da Silva

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas-UFRJ,

Bolsista CNPq

karenbldasilva@letras.ufrj.br

<https://orcid.org/0009-0008-0249-5955>

DOI

10.35520/mulemba.2026.v18n34e72253

Recebido: 20 jan. 2026

Aprovado: 1 mai. 2026



A Mulemba adota a licença Creative Commons

Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC).

RESUMO

Este estudo pretende investigar, no poema “Fuga em Ré Menor” (2016), de Hirondina Joshua, a presença de Bach, compreendendo Moçambique como país plural e parte do mundo que dialoga, em sua produção artística e cultural, com diversas formas de arte produzidas em outros espaços e outros tempos. Esta investigação parte da premissa de que o poema se relaciona diretamente à *Tocata e fuga em ré menor* (1703-1709), de Johann Sebastian Bach, e propõe uma leitura que seja capaz de articular as duas obras. Este breve artigo demonstra que Bach é figura presente em Moçambique por meio do poema de Hirondina Joshua. A poeta invoca a obra do músico pelo título e dá à poesia o tom do mistério e da angústia comum à tocata de Bach.

PALAVRAS-CHAVE: Bach, Poesia, Hirondina Joshua, Moçambique.

ABSTRACT

This study investigates the presence of Johann Sebastian Bach in the poem “Fuga em Ré Menor” (2016) by Hirondina Joshua, considering Mozambique as a plural country and as part of a world that dialogues, through its artistic and cultural production, with diverse forms of art created in other spaces and times. This investigation is based on the premise that the poem directly relates to Bach’s Toccata and Fugue in D Minor (1703–1709) and proposes a reading that articulates both works. This brief article demonstrates that Bach is present in Mozambique through the poem of Hirondina Joshua. By invoking the composer’s work in the title, the poet imbues her poem with the sense of mystery and anguish characteristic of Bach’s toccata.

KEYWORDS: Bach, Poetry, Hirondina Joshua, Mozambique.

RESUMEN

Este estudio tiene como objetivo investigar la presencia de Johann Sebastian Bach en el poema “Fuga em Ré Menor” (2016), de Hirondina Joshua, comprendiendo a Mozambique como un país plural y como parte de un mundo que dialoga, a través de su producción artística y cultural, con diversas formas de arte producidas en otros espacios y en otros tiempos. La investigación parte de la premisa de que el poema se relaciona directamente con la Tocata y Fuga en re menor (1703–1709), de Johann Sebastian Bach, y propone una lectura capaz de articular ambas obras. Este breve artículo demuestra que Bach es una figura presente en Mozambique a través del poema de Hirondina Joshua. La poeta evoca la obra del músico desde el título y confiere al poema un tono de misterio y angustia característico de la tocata de Bach.

PALABRAS CLAVE: Bach, Poesía, Hirondina Joshua, Mozambique.

Este artigo tem como objetivo analisar o poema “Fuga em Ré Menor” (2016), de Hirondina Joshua, investigando a razão da presença de Bach nos versos dessa poeta moçambicana. Compreendendo Moçambique como país plural e parte do mundo que dialoga, em sua produção artística e cultural, com diversas formas de arte produzidas em outros espaços e outros tempos, esta investigação parte da premissa de que o poema de Hirondina se relaciona diretamente à *Tocata e fuga em ré menor* (1703-1709), de Johann Sebastian Bach, e propõe uma leitura capaz de articular as duas obras.

Moçambique é um país plural e sua cultura reverbera sua diversidade. Há, dentre seus escritores, os que tendem a ser poetas do mundo, ou seja, “*kosmopolites*”, cidadãos do mundo. De acordo com Carmen Tindó, o país

tem impregnados em sua memória histórica traços de culturas várias: a dos africanos de origem banto que habitavam essa região da África Austral; a dos árabes que, antes dos portugueses, se instalaram na Ilha de Moçambique e comerciavam com etnias africanas do continente, tendo-as iniciado, também, na arte de navegar; e a dos lusitanos marinheiros, que, comandados por Vasco da Gama, aportaram nessa ilha, no ano de 1498 (Secco, 2016, p. 62).

Antes de nos voltarmos para Moçambique e, especificamente, para o poema de Hirondina Joshua, é importante demonstrar como a música de Bach faz parte do mundo, sendo referência em poetas de diferentes países. No livro *Bach*, do poeta português Pedro Eiras, publicado em 2014 pela editora Assírio & Alvim, há, pelo menos, quatorze vozes que trazem Bach à tona. Toma-se esse livro como ponto de partida, porque ele dá a ver Bach no silêncio de Bach e faz com que o músico esteja ali presente, diante de formas de esquecê-lo¹, de jamais retomá-lo diretamente, a partir somente das reproduções artísticas que dialogam com sua obra. A voz do músico não está no livro, mas ele é evocado por sua viúva, pela biógrafa de sua viúva, pelos cineastas que produziram o filme baseado na biografia de sua viúva, por Leibniz, por Albert Schweitzer, por seus intérpretes, por Maria Gabriela Llansol, por Jesus e por Martinho Lutero. Cada capítulo é identificado por uma BWV (*Bach-Werke-Verzeichnis*, a sigla que se refere ao catálogo de obras de Bach) e localiza Bach em tempos e

1 O que escrever sobre Bach? Uma biografia? Musicologia? História? Filosofia da música? Não, nada disto. Eu tentei escrever sobre Bach exatamente para dizer maneiras de perder Bach, maneiras de não escrever sobre Bach e esse livro é um conjunto de 14 maneiras de não escrever sobre Bach e, de repente, escrever sobre tantos homens e mulheres em tantos tempos e lugares que estão em relação com Bach direta ou indiretamente ou até muito indiretamente, mas Bach nunca aparece realmente no livro (Eiras, 2022, s.p.).

espaços que não são o tempo de sua vida e nem os espaços em que viveu. Que Bach está na Alemanha do século XVII a meados do século XVIII, nós o sabemos. A literatura se incumba de localizá-lo, também, no Gabão, no Canadá, na França, em Jerusalém e em Portugal, no primeiro ano que marca a contagem ocidental do tempo (a.C/ d.C), nos séculos XVIII, XX e início do século XXI. O poema de Hirondina Joshua, “Fuga em ré menor”, localiza Bach em Moçambique no ano de 2016, dois anos após a publicação do livro de Eiras.

Em vista do que foi pensado acerca das relações entre música e literatura no contexto de produção literária de Pedro Eiras, torna-se possível elaborar uma extensão investigativa semelhante para a obra da autora moçambicana Hirondina Joshua. O diálogo interartístico, especificamente, no que tange à música, ainda se faz presente na poesia de Joshua. Cabe ressaltar que o texto da poeta também pode ser analisado pela clave musical de Bach. No entanto, este artigo pretende ser uma primeira análise, uma semente, para que se possa aprofundar a relação música e poesia na obra de Hirondina Joshua. Portanto, nas palavras da própria escritora:

Fuga em Ré Menor

Se eu te escrevesse uma carta hoje,
essa carta teria a cor da tristeza.
E não gosto que me leias assim tão
vazia das coisas, tão dentro do
mundo e distante do Ser.
Meu dedo escorrega agora nas teclas
inventadas desta máquina que mal
sei usar e as letras aqui voam
ardentemente, isto incomoda o
hábito em mim de ter as letras a
sorrirem como a lei delas manda.
Não faz mal.
Pensamentos não têm acentos nem
vírgulas nem pontos, sentimentos não
têm grafia e nem sequer fiam.
A moldura humana que me falaste ao
espiar do sol vi agora nesta paisagem
escura do meu quarto, na lua que me
foge dos olhos. Mais não sei dizer.
Desculpa não sei nada hoje

(Joshua, 2016, p. 42).

O título de seu poema remete à *Tocata e fuga em ré menor*, de Johann Sebastian Bach. Considera-se aqui a BWV 565 e não a BWV 538, mais conhecida como “Dórica”, para



diferenciá-la da primeira que foi, também, intitulada *Tocata e fuga em ré menor*. Os motivos para isso são, em primeiro lugar, a popularidade da *Tocata e fuga em ré menor* (BWV 565). Ela é comumente associada ao fantasmagórico, ao mistério, à magia, à falta de algo que está por vir ou que deveria, pelo menos, estar por vir.

Nesse sentido, o nome de Bach, apesar de não explicitado no poema, é evocado logo pelo título. O diálogo com a música é estabelecido já de antemão. Mais que mera evocação, a música é elemento crucial da estrutura poética, já que se entende a arte musical como:

[aquilo a que] entregamo-nos tão deliciosamente como às substâncias ‘precisas, poderosas e sutis’ que ostentava Thomas de Quincey. Como se relaciona diretamente com a mecânica afetiva, que ela toca e manipula livremente, ela é essencialmente universal; ela encanta, ela faz dançar sobre toda a terra; assim como a ciência, ela se tornou necessidade e mercadoria internacional (Valery, 2016, p. 342).

E a arte poética como:

[...] um caracol onde ressoa a música do mundo, e métricas e rimas são apenas correspondências, ecos, da harmonia universal. Ensino, moral, exemplo, revelação, dança, diálogo, monólogo. Voz do povo, língua dos escolhidos, palavra do solitário. Pura e impura, sagrada e maldita, popular e minoritária, coletiva e pessoal, nua e vestida, falada, pintada, escrita, ostenta todas as faces, embora exista quem afirme que não tem nenhuma: o poema é uma máscara que oculta o vazio, bela prova da supérflua grandeza de toda obra humana! (Paz, 1982, p. 15-16).

Sendo assim, música e poesia não são apenas obras criadas pelo ser humano, mas obras que põem o ser humano em movimento, que o fazem “dançar sobre toda a terra” e que são “correspondências da harmonia universal”. Poesia e música se encontram no encantamento, na combinação e transfiguração de formas e valores sensíveis, na harmonia, na dança, na voz, na língua, na escrita. Tensionando presença e ausência, posto que música é presença que tem capacidade de “encantar, combinar e transfigurar formas e valores sensíveis” e poema “é uma máscara que oculta o vazio”, ambos os gêneros artísticos podem tocar um ao outro em busca de preencher o que não é passível de preenchimento e de tentar dizer ou traduzir sensações e sentimentos humanos que não cabem no discurso comum. Quando a música se aproxima do poema, ela segue tocando e manipulando livremente a mecânica afetiva. Quando o poema diz a música, ele ainda é máscara que oculta o vazio. O diálogo entre um e outro não os pode tornar presença absoluta. Dessa forma, “Fuga em Ré Menor” é poema que diz, também, uma forma de não dizer Bach e essa ausência é o silêncio necessário a toda música: “Não há som

sem pausa. O tímpano auditivo entraria em espasmo. O som é presença e ausência, e está, por menos que isso apareça, permeado de silêncio” (Wisnik, 1989, p. 18).

A *Tocata e fuga em ré menor* se associa ao poema de Hirondina não só pelo título, mas porque ambos geram uma sensação de incompletude e conjugam poeticamente os influxos entre som e silêncio. Ao ler a partitura, pode-se observar que a tocata, que tem um bemol na linha correspondente à nota si, ou seja, em ré menor, inicia-se com duas colcheias, isto é, duas marcações de meio tempo, em lá (na clave de sol e uma oitava acima), marcadas por duas fermatas e seguidas por uma pausa de $\frac{1}{8}$ de tempo. As fermatas significam que as notas devem ser seguradas até que o maestro dê permissão para seguir adiante. Meio tempo de duas notas que se estendem até que se possa seguir para a tão breve pausa parece fazer o som engolir o silêncio. Ambos, entretanto, coexistem, mas de forma que dá ao ouvinte apenas um breve respiro antes de que se ouça dois quintuplos de semicolcheias em duas oitavas distintas concomitantemente, o que significa que, depois de um silêncio insuficiente para as notas anteriores, há uma espécie de explosão de som. Isso contribui para a sensação de incompletude aos nossos ouvidos. Em seguida, a fermata recai sobre a pausa, conferindo o tom de suspense que acompanha o início desse “grande apelo à energia humana” (Carpeaux, 2001, p. 113).

Figura 1 – BWV 565i².



Fonte: <https://www.mutopiaproject.org/ftp/BachJS/BWV565/ToccataFugue/Toccata-Fugue-a4.pdf>.

2 Disponível em: <https://www.mutopiaproject.org/ftp/BachJS/BWV565/ToccataFugue/Toccata-Fugue-a4.pdf>. Acesso em: 26 abr. 2026.

O ré menor, que dá um centro tonal para a música, pode ser interpretado de tal forma:

Os acordes menores têm características mais “fechadas” e “sombrias” vastamente associados a sentimentos melancólicos. Eles são frequentemente usados em músicas com letras tristes e/ou melancólicas, o que pode reforçar a associação entre acordes menores e emoções negativas. A melancolia é um estado emocional caracterizado por tristeza, desânimo, desesperança e falta de prazer em atividades que normalmente seriam agradáveis. ‘A melancolia é o luto sem um objeto, o vazio sem razão, o cansaço sem fim’. Essa associação ocorre pelo fato desses [*sic*] acordes causarem uma sensação de incompletude ou de uma má resolução no que é ouvido, o que significa que em uma música, estes acordes, quando usados com outros acordes, acabam causando uma quebra de expectativa, criando uma tensão num “ambiente musical” que possuía uma estabilidade, e assim, gera a sensação de ‘estranheza’ e queda de emoção, causando o reforço da tristeza e melancolia. (Oliveira; Leite; Florêncio, 2023, p. 2792).

Note-se os compassos a seguir:

Figura 2 – BWV 565ii³.



Fonte: <https://www.mutopiaproject.org/ftp/BachJS/BWV565/ToccatFugue/Toccat-Fugue-a4.pdf>.

Pode-se perceber, a partir deles, duas características da peça de Bach que são essenciais para esta leitura. Uma delas consiste na ideia de uma escala que, de forma abrupta, sai da clave de sol para a clave de fá, isto é, dos tons agudos aos graves, o que nos faz sentir a melancolia presente por essa sensação de queda e peso. A outra, na presença constante

3 Disponível em: <https://www.mutopiaproject.org/ftp/BachJS/BWV565/ToccatFugue/Toccat-Fugue-a4.pdf>. Acesso em: 26 abr. 2026.

do pedal, tocado sempre na clave de fá, confere tensão à harmonia. É, ainda, interessante relacionar a obra bachiana ao poema, posto que o órgão funciona como uma aparição sonora em outras interpretações da *Tocata e fuga em ré menor*. Szendy, ao comentar a reelaboração de Leopold Stokowski⁴, afirma:

Meu ouvido está continuamente aguçado, dividido entre a orquestração real e o órgão imaginário que se mantém sobreposto como uma sombra de uma memória. Eu ouço, inseparavelmente, tanto o órgão ocultado pela orquestra quanto a orquestra ocultada pelo órgão fantasma [...] Nós estamos ouvindo dobrado. (Szendy *apud* Santos, 2015, p. 90)

Essa noção se relaciona a uma espécie de aparição sonora, algo como uma “moldura humana que me falaste ao espiar do sol” na “paisagem escura do meu quarto”. Diante da orquestra entre violinos e oboés, é possível perceber um órgão inexistente, um instrumento ausente, é possível ouvir duas vezes, “ouvir dobrado”.

Levando isso em conta, neste trabalho, busca-se erguer uma leitura verso a verso do poema de Hirondina Joshua. A partir da análise cerrada do texto, pretende-se estabelecer pouco a pouco um diálogo com a BWV 565 e explicitar a possibilidade de leitura entre duas obras tão distintas e diversas em gênero, tempo e espaço e compreender que é exatamente nessa diversidade que Bach se faz presente. A memória da arte é passível de ser recobrada em diversas culturas e sistemas que não partilham necessariamente da mesma visão de mundo. As diferentes experiências que convocam Bach contribuem para a construção de uma leitura que se faz, potencialmente, diante da dessemelhança dos textos. As afinidades com as composições de Bach colocam o poema de Joshua no limiar entre literatura e música. Método similar é também utilizado por Pedro Eiras, que, na ausência, faz surgir o músico, essa breve memória que, como uma aparição, um fantasma, é central para a construção da obra.

Hirondina Joshua exclui a palavra “Tocata” do título do seu poema. Nas tocatas não há canto, não há palavras e tudo é movido pelo som dos instrumentos. Joshua constrói o revés, não há instrumentos, mas a incompletude e a melancolia são construídas pelas palavras presentes no poema. O título inicia-se com “Fuga”. A fuga, em termos musicais, é uma forma contrapontística caracterizada pela interpretação de temas entre diferentes “vozes”, em que eles parecem perseguir uns aos outros ou fugir, bem como no poema.

Gesto semelhante também realiza o texto de Joshua, que se abre com a hipótese de uma carta, que, ainda hipoteticamente, teria a cor da tristeza. Há um “te” que se refere a

4 Regente de orquestra responsável pela interpretação de *Tocata e fuga em ré menor* no filme *Fantasia* (1940), produzido pelos Estúdios Disney.

alguém que não está explícito no poema, mas que se direciona ao leitor, possivelmente, nós mesmos, em contato com o poema. A carta é uma hipótese, mas a palavra “carta” no verso traz à tona a existência da própria carta. “E não gosto que me leias assim tão / vazia das coisas, tão dentro do/ mundo e distante do Ser”. O sujeito poético escreve a carta que teria a cor da tristeza, todavia (há um “e”, que por norma é adicional, mas que pode configurar uma adversativa) o eu poético não gostaria de ser lido (por esse leitor que talvez sejamos nós) “vazi[o] das coisas”, “dentro do/ mundo e distante do Ser”. Abre-se, assim, uma questão em torno do gênero: a poesia, por não ser a carta, mas a possibilidade de uma carta, inverte a ideia de vazio das coisas e coloca o eu do poema num outro lugar mais perto do Ser e mais alheio ao mundo. De toda forma, a tristeza, o vazio, a distância conversam com a Tocata de Bach: misteriosa, desconfortável, melancólica, em ré menor, vazia da harmonia que ela mesma parece perseguir. Os *enjambements* presentes no poema são, também, uma fuga. Uma palavra que escorre para o verso seguinte, a leitura do verso anterior busca ou se encontra despretensiosamente no verso seguinte, como um susto.

Os versos “Meu dedo escorrega agora nas teclas/ inventadas desta máquina que mal/ sei usar e as letras aqui voam/ ardentemente, isto incomoda o hábito em mim de ter as letras a/ sorrirem como a lei delas manda.” criam uma similitude entre a poeta, aquela que hipoteticamente escreveria uma carta, e o músico, organista. Há “teclas/ inventadas desta máquina que mal/ sei usar e as letras aqui voam”. Os versos se referem ao órgão ou ao computador? Há aqui uma fusão dos tempos, uma confusão dos tempos bem como dos artistas: o que toca as teclas e o que escreve com as teclas.

O poema segue: “ardentemente, isto incomoda o/ hábito em mim de ter as letras a/ sorrirem como a lei delas manda./ Não faz mal./ Pensamentos não têm acentos nem/ vírgulas nem pontos, sentimentos não/ têm grafia e nem sequer fiam”. O poema, bem como uma carta, é o produto de um pensamento. Assim também é a música. No pensamento, não se vê o ponto ou a vírgula, as convenções da escrita. O pensamento não é escrito, mas gera uma infinidade de sentimentos. Diante da música, um ouvido menos atento não percebe as pausas breves, as fugas, a falta de compensação na harmonia da composição, mas percebe a melancolia, a angústia, a tristeza, o mistério, o fantasmagórico.

O poema se fecha com os seguintes versos: “A moldura humana que me falaste ao/ espiar do sol vi agora nesta paisagem/ escura do meu quarto, na lua que me/ foge dos olhos. Mais não sei dizer./ Desculpa não sei nada hoje”. Esta imagem antitética: o espiar do sol, a paisagem escura do quarto, a lua que foge aos olhos. A luminosidade da lua também não é apreensível. No entanto, o poema isola o verso “espiar do sol vi agora nesta paisagem”. Há uma memória dessa “moldura humana”, de um rosto que aparece no escuro. Sobre o que se ouviu “ao espiar do sol”, é possível observar no quarto escuro, sem a presença de qualquer luminosidade. O poema é concluído com “Mais não sei dizer./ Desculpa não sei nada hoje”. Essa aparição se perde, não tem explicação possível, o sujeito do poema se

coloca num lugar de quem não sabe nada hoje, daquele que não tem o que acrescentar. Uma moldura humana, entretanto, surgiu no escuro do quarto. Uma aparição.

Mais que isso: o diálogo interartístico se amplia e não se esgota com a música. Os versos finais também mostram a relação da escrita com a pintura. A presença dos sintagmas “moldura”, “paisagem” e “olhos” atestam o campo semântico das artes visuais. O que está em jogo é o gesto de dizer o mundo e como fazê-lo. O eu lírico, consciente da difícil tarefa do dizer, se debruça metapoeticamente sobre a arte da representação. O sentimento conflituoso diante do que se pretende dar a ver é embalado pela melodia melancólica de Bach. Tanto o compositor quanto a poeta, ao passo que tentam compor uma linguagem harmônica, o fazem diante do desconcerto e da desarmonia dos significados. Bach utiliza o ré menor como tema musical, e Hirondina Joshua, a imagem poética da falta.

Metaforicamente, Bach viaja no espaço e no tempo e vai parar em Moçambique. É um fantasma vivo a velejar, também, pelo Índico. Ele surge, como uma moldura humana no quarto escuro, pelas mãos de Hirondina Joshua. Sem ser mencionado diretamente, faz-se presente no poema. Sua *Tocata e fuga em ré menor* conversa com a tristeza, a distância do Ser, o estranhamento, a obscuridade.

Essa leitura permite que se encontre Bach em obras diversas. Não fosse o título do poema, seria pouco provável relacioná-la ao *Kantor*. Essa ausência de Bach permite o diálogo entre o poema e o livro *Bach*, de Pedro Eiras. As obras se relacionam por meio de seus métodos para fazer chegar a Bach, que sobrevive nas figuras que fizeram dele parte crucial de seus trabalhos de uma vida e em quem o evoca pelas composições que sobreviveram ao tempo. É possível, por isso, encontrá-lo nas diversas vozes do mundo ao longo dos séculos. Bach se torna, assim, uma chave de leitura possível em literaturas de sistemas literários distintos. É possível encontrá-lo em sua tocata, do século XVIII alemão, no livro de um português e no poema de uma moçambicana. A leitura pela dessemelhança, pela lacuna, por aquilo que não fica explícito nos textos ou na música torna-se, assim, uma possibilidade.

Sendo assim, conclui-se que a literatura propicia diferentes experiências a quem se debruça sobre as composições bachianas e sobre as obras que dialogam com elas, mesmo que as notas do músico sejam reverberadas nas entrelinhas. Sendo objeto, personagem, mistério, fantasma, sua figura permite diálogo entre obras distantes em tempo e espaço e dá a ver obras diversas, experiências várias. No texto de Pedro Eiras, a experiência de encontrar Bach está no acesso a cada uma das vozes que evocam o músico ao longo dos séculos. No poema de Hirondina Joshua, Bach não está na Alemanha do século XVII, mas na experiência de teclar, na falta da completude de um tom, na fuga.

Referências

BACH, Johann Sebastian. **Toccata e fuga em ré menor**, BWV 565. Intérprete: Hans-André Stamm. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ho9rZjlsyYY>. Acesso em: 2 jun. 2025.

BACH, Johann Sebastian. Toccata et Fuga: BWV 565. **Organo**. [S. l.]: Mutopia Project, 2004. 1 partitura. Disponível em: <https://www.mutopiaproject.org/ftp/BachJS/BWV565/ToccataFugue/ToccataFugue-a4.pdf>. Acesso em: 26 abr. 2026.

BILLER, Georg Christoph. Entrevista. **Folha de São Paulo**, Ilustrada, São Paulo, 23 out. 2010. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2310201011.htm>. Acesso em: 20 jan. 2026.

CARPEAUX, Otto Maria. **O livro de ouro da história da música**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

EIRAS, Pedro. **Bach**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2014.

EIRAS, Pedro. **Conversa com Pedro Eiras**. Entrevista cedida a Viviane Vasconcelos e Andreia Castro. Poesia, Ficção e crítica. Youtube. Transmitido 22 de março de 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/live/2FHaSkItx4k>. Acesso em: 20 jan. 2026.

FANTASIA. Direção: Samuel Armstrong *et al.* Produção: Walt Disney. Burbank, CA: Walt Disney Productions, 1940. 1 filme (126 min). Disponível em: Disney Plus. Acesso em: 26 abr. 2026.

JOSHUA, Hirondina. Fuga em Ré Menor. In: JOSHUA, Hirondina. **Os ângulos da casa**. Maputo: Fundação Fernando Leite Couto, 2016. p. 42.

OLIVEIRA, Ranieri Júnior Barbosa de; LEITE, Vlader Nobre; FLORENÇÃO, Roberto Remígio. **DÓ, RÉ, MI, FÁ: Sons e Sentidos – A Leitura Musical e uma Análise da Relação entre Letra, Música e Acordes Maiores e Menores**. **Scientific Society**, 1 dez. 2023. Disponível em: <https://show.scientificsociety.net/2023/12/do-re-mi-fa-sons-e-sentidos-a-leitura-musical-e-uma-analise-da-relacao-entre-letra-musica-e-acordes-maiores-e-menores/>. Acesso em: 2 jun. 2025.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

SANTOS, Diogo Maia. **A reelaboração e a relação com a obra musical**: uma reflexão sobre fidelidade, criatividade e crítica na prática de reelaboração musical. 2015. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-13012016-102541/publico/DiogoMaiaSantosVC.pdf>. Acesso em: 26 abr. 2026.



SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. As Índicas Águas da (na) Poesia Moçambicana. **Portal LiterÁfricas**. Disponível em: <https://www.lettras.ufmg.br/literafro/literafricas/literatura-cabo-verdiana-2/1655-carmen-lucia-tindo-secco-as-indicas-aguas-da-na-poesia-mocambicana>. Acesso em: 2 jun. 2025.

VALERY, Paul. A Conquista da Ubiquidade [tradução de Carolina Dittrich e Thiago Hermano Breunig]. In: n.t. **Revista Literária em Tradução**, n. 13. Disponível em: https://ia601901.us.archive.org/18/items/n.t._Revista_Literaria_em_Traducao_n_13/n.t._Revista_Literaria_em_Traducao_n_13.pdf. Acesso em: 20 jan. 2026.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.





POÉTICAS AFROFUTURISTAS: ENTRE UTOPIA, DISTOPIA E FICÇÃO CIENTÍFICA EM *O QUASE FIM DO MUNDO*, DE PEPETELA

*AFROFUTURIST POETICS: BETWEEN UTOPIA, DYSTOPIA AND SCIENCE
FICTION IN O QUASE FIM DO MUNDO, BY PEPETELA*

*POÉTIQUES AFROFUTURISTES: ENTRE UTOPIE, DYSTOPIE ET SCIENCE-
FICTION DANS O QUASE FIM DO MUNDO, DE PEPETELA*

Rodrigo Valverde Denubila

Professor Adjunto da Universidade Federal de Uberlândia (UFU)
Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG)
rodrigo.denubila@ufu.br
<https://orcid.org/0000-0002-4935-303X>

DOI

10.35520/mulemba.2026.v18n34e72690

Recebido: 15 fev. 2026

Aprovado: 1 abr. 2026



A Mulemba adota a licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC).

RESUMO

Este artigo propõe uma leitura do romance *O quase fim do mundo* (2008), do escritor angolano Pepetela, à luz do afrofuturismo e das categorias de utopia e distopia. Argumenta-se que a narrativa desloca o imaginário especulativo ocidental para o contexto africano, articulando catástrofe, tecnologia, política e ancestralidade. Para tanto, parte-se de uma síntese conceitual do afrofuturismo, com base em Mark Dery (1994) e Ytasha L. Womack (2013), seguida de breve contextualização interartes, com referências a Pantera Negra (2018) e produções da cultura pop. O eixo analítico central consiste no cotejo entre *O quase fim do mundo* e o conto “O cometa” (1920), de W. E. B. Du Bois, e na leitura do romance por meio dos eixos político, ambiental e tecnológico propostos por Gregory Claeys (2017), articulados à noção de utopianismo pós-colonial de Bill Ashcroft (2017). Conclui-se que o romance de Pepetela metaboliza a negatividade distópica em operação utopianista, propondo a África como lugar de arquitetura do futuro e confirmando a literatura africana em língua portuguesa como espaço de elaboração de futuros possíveis.

PALAVRAS-CHAVE: afrofuturismo, ficção científica, Pepetela, utopia e distopia, literaturas africanas em língua portuguesa.

ABSTRACT

*This article proposes a reading of the novel *O quase fim do mundo* (2008), by the Angolan writer Pepetela, in the light of Afrofuturism and the categories of utopia and dystopia. It argues that the narrative displaces the Western speculative imaginary into an African context, articulating catastrophe, technology, politics, and ancestry. The analysis departs from a conceptual synthesis of Afrofuturism, based on Mark Dery (1994) and Ytasha L. Womack (2013), followed by a brief interarts contextualization, with references to Black Panther (2018) and other pop culture productions. The central analytical axis consists of a comparison between *O quase fim do mundo* and the short story “The Comet” (1920) by W. E. B. Du Bois, and a reading of the novel through the political, environmental, and technological axes proposed by Gregory Claeys (2017), articulated with Bill Ashcroft’s (2017) notion of postcolonial utopianism. It concludes that Pepetela’s novel metabolizes dystopian negativity into a utopianist operation, proposing Africa as a place for the architecture of the future.*

KEYWORDS: Afrofuturism, science fiction, Pepetela, utopia and dystopia, African literatures in Portuguese.

RÉSUMÉ

*Cet article propose une lecture du roman *O quase fim do mundo* (2008), de l’écrivain angolais Pepetela, à la lumière de l’afrofuturisme et des catégories d’utopie et de dystopie. Il soutient que le récit déplace l’imaginaire spéculatif occidental vers le contexte africain, en articulant catastrophe, technologie, politique et ancestralité. L’axe analytique central consiste en une*

comparaison entre O quase fim do mundo et la nouvelle « The Comet » (1920) de W. E. B. Du Bois, ainsi qu'une lecture du roman à travers les axes politique, environnemental et technologique proposés par Gregory Claeys (2017), articulés à la notion d'utopianisme postcolonial de Bill Ashcroft (2017). Il conclut que le roman de Pepetela métabolise la négativité dystopique en une opération utopianiste, proposant l'Afrique comme lieu d'architecture du futur.

MOTS-CLÉ: afrofuturisme, science-fiction, Pepetela, utopie et dystopie, littératures africaines en langue portugaise.

Introdução

Nas últimas décadas, o afrofuturismo consolidou-se como campo de investigação recorrente nos estudos literários, culturais e artísticos, atravessando debates sobre temporalidade, tecnologia, memória, utopia e crítica racial. A formulação inicial do termo por Mark Dery (1994), no ensaio *Black to the Future*, publicado na coletânea *Flame Wars: The Discourse of Cyberculture*, inaugurou um vocabulário crítico destinado a pensar as intersecções entre cultura afro-diaspórica, ficção científica, tecnocultura e imaginação do futuro. Desde então, o conceito foi progressivamente ampliado, passando a designar não apenas uma estética literária, mas um conjunto heterogêneo de práticas narrativas, artísticas e críticas que interrogam, de modo sistemático, as formas de inscrição do passado colonial e de projeção de futuros possíveis a partir de experiências negras e diaspóricas.

O presente artigo parte de contribuição anterior (Denubila, 2024a; 2024b), na qual se apresentou um mapeamento conceitual e descritivo da poética afrofuturista, articulando ficção científica, ancestralidade, cultura africana tradicional e produções interartes contemporâneas. Aqui, o movimento é outro: deslocamos o foco da descrição do fenômeno para a análise de uma obra literária específica — *O quase fim do mundo* (2008), do escritor angolano Pepetela —, obra que reescreve o repertório utópico-distópico ao deslocar o centro de enunciação para a África e ao expor a coimplicação entre técnica, raça e teologia política. A escolha desse romance responde a uma lacuna no debate sobre afrofuturismo: a escassez de leituras dedicadas a obras de autores africanos de língua portuguesa, território que, como argumentaremos, constitui espaço privilegiado para a elaboração de futuros especulativos.

A hipótese central é a de que *O quase fim do mundo* opera como ficção científica pós-colonial e afrofuturista, na qual a catástrofe global — o “apagamento” da humanidade — funciona simultaneamente como diagnóstico do presente e como dispositivo de imaginação política, articulando o desastre à possibilidade de recomposição comunitária. Para sustentá-la, recorreremos a Fredric Jameson (2005), que compreende a distopia como momento interno do debate utópico; a Gregory Claeys (2017), que sistematiza a distopia por três eixos — político, ambiental e tecnológico —; e a Bill Ashcroft (2017), que desloca a questão utópica para o contexto pós-colonial ao propor o utopianismo como função crítica e antecipatória, isto é, a energia de imaginar o “ainda-não” que opera no interior da obra para transformar o presente.

Organiza-se, assim, a presente reflexão em quatro movimentos: primeiro, uma síntese do arcabouço conceitual afrofuturista, remetendo ao artigo anterior e avançando nas articulações teóricas necessárias; em seguida, uma breve contextualização interartes, examinando como as reivindicações afrofuturistas se materializam na cultura pop; depois, o cotejo entre “O cometa” (1920), de W. E. B. Du Bois, e *O quase fim do mundo*, destacando o papel da catástrofe como dispositivo crítico; por fim, a leitura do romance de Pepetela por meio dos três eixos propostos por Claeys (2017), articulados à função utopianista de Ashcroft (2017).

Poética afrofuturista: síntese conceitual e avanços teóricos

Em reflexão anterior (Denubila, 2024a; 2024b), apresentamos como o afrofuturismo se constitui enquanto fenômeno estético, cultural e político a partir da formulação de Mark Dery (1994) e de suas reapropriações críticas, notadamente em Ytasha L. Womack (2013). Por isso, retomamos aqui, de forma sintética, os eixos argumentativos centrais para avançarmos na discussão teórica que sustenta a análise do romance de Pepetela.

Mark Dery (1994) examina, em *Black to the Future*, as interseções da cultura afro-americana com narrativas de ficção científica, tecnologia e futurismo. O crítico compara a violenta e forçada diáspora das populações africanas à abdução alienígena — temas como captura, roubo, violência e mutilação, presentes nas narrativas de ficção científica, surgem análogos ao tráfico escravocrata¹ (p. 180). O termo afrofuturismo é cunhado para demarcar uma estética cultural emergente que aborda questões de identidade negra e herança cultural africana no contexto de futuros especulativos. A pergunta inaugural do ensaio permanece decisiva: “pode uma comunidade cujo passado foi deliberadamente apagado imaginar futuros possíveis?”² (p. 181).

Ytasha L. Womack (2013) amplia essa formulação ao frisar que tão grave quanto o apagamento dos negros e da cultura africana no discurso historiográfico ocidental é o mesmo apagamento nas projeções futuristas.³ A estudiosa apreende o afrofuturismo como movimento cultural significativo que surge como resposta ao silêncio — produtor das “presenças espectrais” (Vergès, 2023, p. 169) — imposto à representação de negros, da História e cultura de Áfricas, tanto na arte tradicional quanto na ficção científica convencional. A

1 “Isso é especialmente desconcertante à luz do fato de que os afro-americanos, em um sentido muito real, são descendentes dos abduzidos pelos alienígenas; habitam um pesadelo de ficção científica, em que campos de força invisíveis, mas não menos intransponíveis de intolerância frustram seus movimentos; histórias oficiais desfazem o que foi feito; e a tecnologia é muitas vezes aplicada aos corpos negros (marca, esterilização forçada, o experimento de Tuskegee e tasers vêm prontamente à mente). Além disso, o status sublegítimo da ficção científica como gênero pulp na literatura ocidental espelha a posição subalterna à qual os negros foram relegados ao longo da história americana” (Dery, 1994, p. 180, tradução nossa).

2 “A noção de afrofuturismo dá origem a uma antinomia preocupante: pode uma comunidade cujo passado foi deliberadamente apagado, cujas energias foram posteriormente consumidas pela busca de traços legíveis de sua história, imaginar futuros possíveis?” (Dery, 1994, p. 181, tradução nossa).

3 “Uma coisa é quando pessoas negras não são mencionadas na história mundial. Felizmente, equipes de historiadores dedicados e defensores da cultura [africana] têm combatido a propaganda que frequentemente funciona como história para os estudantes do mundo para erradicar esse erro gritante. Mas quando, até mesmo no futuro imaginário — um espaço onde a mente pode se estender além da Via Láctea para imaginar viagens espaciais rotineiras, animais espaciais fofos, macacos falantes e máquinas do tempo — as pessoas não conseguem imaginar uma pessoa de descendência não europeia cem anos no futuro, é preciso dar um basta cósmico” (Womack, 2013, p. 7, tradução nossa).

ficção científica especulativa torna-se, assim, o gênero literário de predileção de autores afrofuturistas para conectar passado e futuro, lançando luz ao presente.

Fredric Jameson (2005), em *Arqueologias do futuro*, oferece contribuição decisiva ao argumentar que utopia e distopia não são polos estanques, mas mediações dialéticas que historicizam o presente e desbloqueiam alternativas. O crítico entende que a ficção científica desempenha papel fundamental na formação da ideologia e na expansão da imaginação, pois, como adverte, “nossas imaginações são reféns do nosso modo de produção” (p. 16). Tal compreensão conecta-se diretamente ao argumento de Dery (1994) e Womack (2013) sobre os apagamentos na ficção científica tradicional: o que não se registra no aparato narrativo revela as ideologias que estruturam o campo do representável.

Gregory Claeys (2017), em *Dystopia: a Natural History*, sistematiza a distopia por três eixos: o político, que abrange governos autoritários, práticas de segregação e discursos de purificação; o ambiental, referente ao ecocídio e ao colapso da biodiversidade; e o tecnológico, relativo à produção de armas de destruição e às formas de controle e vigilância. Esses eixos serão centrais para a leitura do romance de Pepetela.

Bill Ashcroft (2017), em *Utopianism in Postcolonial Literatures*, desloca a questão utópica ao propor distinção entre utopia — produto, desenho social acabado — e utopianismo — método de crítica e abertura de possibilidades históricas. Interessa menos o “mundo ideal” e mais o trabalho do possível que a literatura aciona. Nessa perspectiva, a distopia deixa de ser antípoda da utopia e se torna seu “outro interno”, forma de diagnóstico que historiciza o presente. Além disso, a reflexão pós-colonial de Ashcroft propõe que, em contextos africanos, imaginar o futuro implica “lembrar o futuro”: rearticular memória e porvir de modo não linear, produzindo temporalidades espiraladas em que a ancestralidade funciona como memória profética.

Reivindicações interartes: da cultura pop ao continente africano

Antes de avançarmos para a análise central, cabe situar brevemente como as reivindicações afrofuturistas se materializam em produções interartes contemporâneas, evidenciando que o fenômeno não se restringe à literatura, mas atravessa cinema, música, artes visuais e moda. Esse trânsito interartes é, aliás, um dos dados constitutivos da poética afrofuturista, conforme argumentamos em trabalho anterior (Denubila, 2024a; 2024b).

Emblemática dessa argumentação entre ciência e tecnologia é a cena final do primeiro *Pantera Negra* (2018), quando o rei T’Challa pronuncia, no plenário da Organização das Nações Unidas, discurso no qual revela a decisão de compartilhar com o mundo parte da tecnologia ultramoderna de Wakanda, centrada no poder do fictício metal Vibranium. Enquanto T’Challa faz o anúncio, representantes reagem com ceticismo e zombaria, refletindo a estereotipia aplicada ao continente africano enquanto espaço alijado da ciência e

da tecnologia. Há, portanto, em um filme de super-herói pensado para as massas, a subversão da exclusão do continente africano como espaço capaz de produzir conhecimento e tecnologia. A película retoma, inclusive, elementos da cultura africana tradicional, como a importância do metal e dos ferreiros, conforme apresenta Amadou Hampâté Bâ (1982), em “A tradição viva”, hibridizando-os com cenários ultratecnológicos.

No âmbito musical, a performance de Beyoncé (2023) em “Cozy”, na *Renaissance World Tour*, dialoga com a obra *Art Is...*, de Lorraine O’Grady (1983), performance no *African American Day Parade*, no Harlem, na qual jovens negros desfilaram segurando porta-retratos dourados vazios, enquadrando espectadores como arte e questionando os regimes de visibilidade que estruturam museus e cânones. Françoise Vergès (2023) entende que o museu opera como espaço de construção da grandeza nacional, grandeza construída, por um lado, pela espoliação de patrimônios colonizados; por outro, pela demarcação valorativa do tipo de representação existente e do tipo excluído.

Esse panorama interartes confirma que o afrofuturismo transcendeu os EUA e se faz presente em outros territórios, especialmente ex-colônias como o Brasil, com Fábio Kabral, Ale Santos e Sandra Menezes (Fonseca; Denubila, 2024) e, como argumentaremos a seguir, em literaturas africanas de língua portuguesa. É precisamente nesse deslocamento — do contexto diaspórico estadunidense para o contexto pós-colonial africano — que a análise de *O quase fim do mundo*, de Pepetela, ganha pertinência e urgência.

“O cometa” e *O quase fim do mundo*: catástrofe como dispositivo crítico

Como primeiro movimento analítico, propomos breve diálogo intertextual entre “O cometa”, de W. E. B. Du Bois (2016), e *O quase fim do mundo*, de Pepetela (2008). Em ambos, a catástrofe opera como dispositivo que historiciza o presente: de um lado, a suspensão momentânea do mundo racializado; de outro, a inscrição tecnopolítica de um projeto eugenista.

No conto de Du Bois, Jim Davis, mensageiro negro em Nova Iorque, sobrevive a um evento cósmico que parece dizimar a cidade. No vazio urbano, encontra Julia, mulher branca, e emerge por instantes um horizonte de suspensão das hierarquias — um *nós* possível que a catástrofe autoriza. Contudo, quando os sobreviventes retornam, a ordem racial se recompõe: a chegada do noivo e do pai de Julia desfaz a fantasia de igualdade, reinscrevendo Jim como “crioulo” e relegando sua agência ao gesto de gratidão monetizado. O fechamento moral é contundente — e expõe que a catástrofe, por si, não emancipa: ela revela a estrutura.

À luz de Bill Ashcroft (2017, p. 67), interessa menos buscar um produto utópico já dado e mais identificar o trabalho do possível que emerge de situações limítrofes, visto que a utopia não é um lugar pronto, mas a energia que impele o presente na direção do seu ainda-não. Em Du Bois, tal energia lampeja e se fecha com a restauração da ordem;



em Pepetela, ao contrário, a escala planetária do desastre obriga os sobreviventes a inventarem procedimentos — regras, repartições, aprendizagens técnicas — que convertem a negatividade distópica em operação de recomposição.

O quase fim do mundo narra o “apagamento”, cataclismo biológico que volatiliza a vida humana em escala planetária, sem vestígios corpóreos. Simba Ukolo, médico africano, descobre-se sozinho em sua cidade de Calpe: ruas, casas, escolas e hospitais estão desabitados, restando apenas roupas e objetos espalhados, sem qualquer sinal de vida humana ou animal. Aos poucos, encontra outros sobreviventes — Geny, mulher devota, Kiari, homem perturbado que repete frases desconexas, e Jude, jovem de dezesseis anos. Esses personagens, reunidos em Calpe — espaço simbólico que funciona como microcosmo do mundo —, tornam-se sujeitos de uma história de refundação. O romance, portanto, não se detém apenas na descrição da catástrofe, mas investiga como esses indivíduos, desprovidos de referências coletivas, lidam com solidão, medo e a necessidade de reconstruir laços sociais e afetivos.

Em contraste com “O cometa”, o “apagamento” em Pepetela tem escala global e se liga a um projeto eugenista tecno-religioso que reivindica pureza racial. Os sobreviventes, reunidos numa cidade africana, negociam conflito e cooperação; a técnica aparece como ameaça (o Feixe Gama Alfa) e como possibilidade de reorganização (cartografia, pilotagem, reativação de infraestruturas). É precisamente nesse deslocamento — do “instante” à “organização” — que o romance radicaliza o problema: a tecnologia deixa de ser puro instrumento imperial e torna-se objeto de disputa e meio de recomposição do comum, aproximando-se do que Ashcroft (2017, p. 67-68) descreve como função antecipatória do utopianismo.

O cotejo permite sustentar três resultados: primeiro, um deslocamento cartográfico — a África não é “futuro dos outros”, mas lugar de arquitetura do futuro; segundo, uma crítica do tecnocentrismo — a retórica da “limpeza” tecnológica se alia à higiene racial e demanda contracondutas comunitárias; terceiro, uma imaginação institucional — o romance dramatiza formas do comum (normas, repartições, cuidados) em que a técnica é politizada e a memória colonial é trabalhada.

Tecnologia, política e ecologia: os eixos da distopia em Pepetela

O quase fim do mundo configura, conforme demarcado, cenário em que poucos sobreviventes se reúnem numa cidade africana que funciona, por metonímia, como laboratório pós-apocalíptico do mundo. Essa configuração permite observar, em chave analítica, três eixos que se imbricam: político, ambiental e tecnológico.

No eixo político, a narrativa expõe ideologia de purificação racial com lastro histórico (nazismo) e atualização contemporânea (nacionalismos, xenofobias), articulada a dispositivos de poder com retórica teológica. A peça central desse projeto aparece num “manuscrito/confissão” de um físico europeu, cuja voz revela a gramática eugenista e o nexos entre ciência, segurança e supremacismo:

O meu nome pouco interessa, apenas o fato de ser físico, cidadão dos Estados Unidos, de origem europeia. Trabalhei durante muito tempo no deserto do Nevada, num complexo de pesquisa ultrassecreto pertencente a um ramo da Agência Nacional de Segurança [...]. A nossa pesquisa girava em torno de armas novas e artefatos para espionagem. Desde sempre me dediquei às chamadas armas de destruição em massa. Sou pois um dos inventores do “Feixe Gama Alfa”, a mais limpa arma de todos os tempos. Tenho muito orgulho em insistir na limpeza da arma, pois o seu feixe não deixa vestígios nem sujeira de espécie alguma, volatilizando as moléculas animais e todos os seus componentes (Pepetela, 2008, p. 312-313).

Tal dispositivo articula a retórica da “higiene” — a arma “limpa” — à purificação étnica, atualizando gramáticas eugenistas que, como lembra Claeys (2017, p. 498), sustentam distopias por naturalização do inimigo e desumanização¹. À luz de Ashcroft (2017, p. 68), interessa notar menos a monstruosidade em si e mais o que ela faz: o manuscrito expõe o mecanismo ideológico que a comunidade sobrevivente terá de desativar.

No eixo ambiental, o romance apresenta imagens de empobrecimento radical da biodiversidade — “mares vazios” e “rios reduzidos ao elementar” — e a fragilidade das infraestruturas urbanas quando subtraídas do trabalho humano. A vida de uma bactéria passa a importar; as abelhas que aparecem causam alegria nos sobreviventes. O “apagamento” funciona como hipóbole crítica do colapso ecológico, convertendo o planeta em ruína administrável e, por isso mesmo, em cenário privilegiado para interrogar a ética do progresso. Conforme Claeys (2017), o eixo ambiental refere-se ao ecocídio e ao colapso da biodiversidade. Nesse registro, a paisagem não é cenário neutro: ela condensa uma pedagogia do limite e obriga a comunidade a repactuar usos, ritmos e interdependências. O ambiental, longe de decorativo, torna-se vetor utopianista: aquilo que revela o desastre também orienta uma ética de recomposição.

No campo tecnológico, Claeys (2017, p. 216) argumenta que a Segunda Guerra Mundial e a Guerra Fria intensificaram a ligação entre distopia e tecnologia, especialmente as armas nucleares, que condensaram o medo da aniquilação total em nome do progresso científico. O “Feixe Gama Alfa” encarna esse fantasma moderno da aniquilação “limpa”; porém, o romance insere a técnica num gradiente de apropriação: pilotar, cartografar, reativar infraestruturas são atos sem os quais o comum não se sustenta. Trata-se de reconhecer a ambivalência: a mesma tecnologia que mata também pode organizar quando deslocada de sua lógica de pureza para uma lógica de cuidado e partilha.

É precisamente esse trânsito — da tecnologia como instrumento imperial à tecnologia como meio de recomeço — que concretiza, no nível diegético, o utopianismo como prática. A narrativa confirma, portanto, a literatura como ensaio político do possível, em que

o desastre se transforma em ocasião de recomposição do comum. A obra ganha, assim, contornos alegóricos: o desaparecimento súbito da humanidade remete ao esgotamento de um modelo civilizacional, e o continente africano é apresentado como novo centro possível da reconstrução do mundo.

Pepetela articula, dessa forma, ficção científica e parábola social, ao mesmo tempo em que interroga os destinos históricos de África e do planeta. O “quase fim” converte-se em promessa de recomeço, em que a humanidade, forçada a encarar sua própria ruína, tem a chance de reinventar o sentido da vida e da convivência coletiva. Ao “lembrar o futuro” (Ashcroft, 2017), o texto testa instituintes — quem decide, com quem, com quais técnicas e em nome de quê — e confirma a literatura como ensaio político do possível, capaz de historicizar e reinventar o comum em chave pós-colonial.

Cabe, por fim, sublinhar a dimensão utópica que, longe de negar a distopia, a metaboliza: a cooperação entre sobreviventes, a valorização de saberes locais e a tentativa de recompor o comum sugerem a refundação do laço social. Em termos jamesonianos, utopia e distopia não são polos estanques, mas mediações dialéticas que historicizam o presente e desbloqueiam alternativas. Ao articular raça, tecnologia e futuro, *O quase fim do mundo* dialoga com o afrofuturismo na medida em que reinscreve a experiência africana no horizonte do porvir; contudo, afasta-se de eventuais tons celebratórios da técnica, preferindo tensionar a ambivalência entre ameaça e possibilidade — o que, argumentamos, constitui contribuição específica da literatura africana em língua portuguesa ao campo.

Considerações finais

Este artigo propôs uma leitura de *O quase fim do mundo*, de Pepetela (2008), à luz do afrofuturismo e das categorias de utopia e distopia, buscando demonstrar como a narrativa desloca o imaginário especulativo ocidental para o contexto africano. O percurso analítico permitiu sustentar três resultados centrais.

Em primeiro lugar, o cotejo com “O cometa”, de Du Bois, evidenciou duas operações críticas distintas: naquele, a catástrofe abre, mas logo fecha, a possibilidade de refundação — a ordem racial se recompõe; em Pepetela, a mesma catástrofe é tensionada como dispositivo de imaginação política, em que a reconstrução comunitária disputa o legado tecno-racial da destruição. O deslocamento cartográfico é decisivo: a África deixa de ser espaço marginal e se torna lugar de projeção de futuros possíveis.

Em segundo lugar, a leitura por meio dos eixos de Claeys (2017) - político, ambiental e tecnológico - revelou como o romance articula, numa mesma estrutura narrativa, a gramática eugenista, o colapso ecológico e a ambivalência da técnica. A retórica da “arma limpa” expõe a afinidade entre higiene tecnológica e purificação racial, convocando contracondutas comunitárias que o romance dramatiza pela cooperação entre sobreviventes, pela valorização de saberes locais e pela tentativa de recompor o comum.

Em terceiro lugar, à luz de Ashcroft (2017), o romance confirma a operação utopianista como função — não como produto. Ao “lembrar o futuro”, *O quase fim do mundo* testa formas instituintes: quem decide, com quem, com quais técnicas e em nome de quê. A negatividade distópica é metabolizada em ensaio político do possível, e a literatura se confirma como espaço de elaboração de futuros em chave pós-colonial.

Conclui-se, assim, que o romance de Pepetela demonstra a capacidade da literatura africana em língua portuguesa de elaborar futuros possíveis, articulando catástrofe, ancestralidade e tecnologia. Dialoga com o afrofuturismo ao reinscrever a experiência africana no horizonte do porvir; contudo, afasta-se de seu tom eventualmente celebratório da técnica, preferindo tensionar a ambivalência entre ameaça e possibilidade. O “quase fim” converte-se, assim, em convite ao recomeço — e a África, longe de figurar como espaço residual da modernidade, emerge como lugar de arquitetura do futuro.

Referências

ASHCROFT, Bill. **Utopianism in Postcolonial Literatures**. London; New York: Routledge, 2017.

BÂ, Amadou Hampâté. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (ed.). **História Geral da África**: metodologia e pré-história da África. Tradução de Beatriz Turqueti et al. São Paulo: Ática; Paris: UNESCO, 1982. v. 1. p. 181-218.

BEYONCÉ. **Cozy (Renaissance World Tour)**. YouTube, 2023. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=i2QQo-5K_W4. Acesso em: 8 fev. 2026.

CLAEYS, Gregory. **Dystopia: a Natural History**. Oxford: Oxford University Press, 2017.

DENUBILA, Rodrigo Valverde. Ficção científica afrofuturista: entre ancestralidade, marginalidade, ciência e pertencimento. **Itinerários**, Araraquara, n. 58, p. 223-240, jan./jun. 2024a. <https://doi.org/10.58943/irl.v1i58.18977>

DENUBILA, Rodrigo Valverde. Entre viagens intergalácticas e espaçotemporais: *Space Is the Place* e *Kindred*. **Outra Travessia**, Florianópolis, n. 37, p. 305-333, 1º sem. 2024b. <https://doi.org/10.5007/2176-8552.2024.e98775>

DERY, Mark. Black to the future: interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose. In: DERY, Mark. **Flame Wars: the discourse of cyberculture**. Durham; London: Duke University Press, 1994. p. 179-222.

DU BOIS, W. E. B. **Jesus Cristo no Texas e O cometa**: dois contos de ficção científica negra clássica. Tradução Francisco Araujo da Costa. Amazon, 2016.

FONSECA, Carlos Henrique; DENUBILA, Rodrigo Valverde. *O último ancestral na encruzilhada: uma proposta de leitura do afrofuturismo brasileiro*. **Nau Literária**, Porto Alegre, v. 20, n. 1, e-139350, fev./maio 2024. <https://doi.org/10.22456/1981-4526.139350>

JAMESON, Fredric. **Archaeologies of the Future: the Desire Called Utopia and Other Science Fictions**. London; New York: Verso, 2005.

PANTERA negra. Direção: Ryan Coogler. Produção: Kevin Feige. Estados Unidos: Marvel Studios; Walt Disney Studios Motion Pictures, 2018. Filme.

PEPETELA. **O quase fim do mundo**. Alfragide: Dom Quixote, 2008.

VERGÈS, Françoise. **Decolonizar o museu: programa de desordem absoluta**. Tradução Mariana Echalar. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

WOMACK, Ytasha L. **Afrofuturism: the world of black sci-fi and fantasy culture**. Chicago: Lawrence Hill Books, 2013.





OS MOTIVOS DO POEMA: POESIA E PENSAMENTO EM GLÓRIA DE SANT'ANNA, CECÍLIA MEIRELES E SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN*

*THE POEM'S MOTIVES: POETRY AND THOUGHT IN THE WORKS OF GLÓRIA
DE SANT'ANNA, CECÍLIA MEIRELES, AND SOPHIA DE MELLO BREYNER
ANDRESEN*

*LOS MOTIVOS DEL POEMA: POESÍA Y PENSAMIENTO EN GLÓRIA DE
SANT'ANNA, CECÍLIA MEIRELES Y SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN*

Dênis Augusto Sousa da Silva

Doutor em Estudos Africanos pela Universidade de Lisboa

denisaugusto@edu.ulisboa.pt

<https://orcid.org/0000-0003-2066-427X>

DOI

<https://doi.org/10.35520/mulemba.2026.v18n34e73647>

Recebido: 29 abr. 2026

Aprovado: 1 mai. 2026



A Mulemba adota a licença Creative Commons

Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC).

*O presente trabalho foi apoiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), Ministério da Educação, Ciência e Inovação, através da bolsa individual de investigação 2023.00209.BD.

RESUMO

A partir das reflexões de Eric Gontijo Costa em “Poema do pensamento: as ‘Artes poéticas’ de Sophia de Mello Breyner Andresen”, este artigo exercita reflexões sobre a relação entre poesia e pensamento nas obras da poeta portuguesa, de Cecília Meireles e Glória de Sant’Anna, comparativamente. Com base nos pensamentos de Jean Luc-Nancy em *Resistência da poesia* e de Jacques Derrida em “Che cos’è la poesia?”, objetiva-se investigar “os motivos da poesia” enquanto obra de arte autônoma que produz conhecimentos contidos em si. Ou seja, a poesia como expressão em arte de sua própria teoria.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia, Sophia de Mello Breyner Andresen, Cecília Meireles, Glória de Sant’Anna.

ABSTRACT

*Drawing on Eric Gontijo Costa’s thoughts in “Poema do Pensamento: as ‘Artes Poéticas’ by Sophia de Mello Breyner Andresen”, this article exercises, comparatively, reflections on the relationship between poetry and thinking in the works of the Portuguese poet, and Cecília Meireles and Glória de Sant’Anna. Based on the thoughts of Jean Luc-Nancy in *Resistência da poesia* and Jacques Derrida in “Che cos’è la poesia?”, the objective is to investigate “the motives of poetry” as an autonomous work of art that produces knowledge, contained in itself. In other words, poetry as an expression in art of its own theory.*

KEYWORDS: Poetry, Sophia de Mello Breyner Andresen, Cecília Meireles, Glória de Sant’Anna.

RESÚMEN

*Partiendo de las reflexiones de Eric Gontijo Costa en «Poema do Pensamento: as ‘Artes Poéticas’ by Sophia de Mello Breyner Andresen», este artículo examina, de forma comparativa, la relación entre poesía y pensamiento en las obras de la poeta portuguesa Cecília Meireles y Glória de Sant’Anna. A partir de las ideas de Jean Luc-Nancy en *Resistência da poesia* y Jacques Derrida en «Che cos’è la poesia?», el objetivo es investigar «los motivos de la poesía» como una obra de arte autónoma que produce conocimiento, contenido en sí misma. En otras palabras, la poesía como expresión artística de su propia teoría.*

PALABRAS CLAVE: Poesía, Sophia de Mello Breyner Andresen, Cecília Meireles, Glória de Sant’Anna.

Os motivos do poema

No artigo “Poema do pensamento: as ‘artes poéticas’ de Sophia de Mello Breyner Andresen”, Erick Gontijo Costa (2018, p. 26) investiga a articulação entre poesia e pensamento na obra da poeta portuguesa, a partir de reflexões acerca de cinco textos intitulados respectivamente *Arte poética I, II, III, IV e V* — publicados por Andresen em diferentes contextos, entre as décadas de 1960 e 1980, e mais recentemente reunidos em *Obra poética* (Andresen, 2015)¹. Nas cinco *Artes poéticas*, Sophia reflete muito diretamente, em prosa, sobre criação artística e os “motivos” de sua poesia. Tais textos constituem, de fato, um rico conjunto de reflexões que a poeta desenvolve acerca de seu próprio fazer literário. Costa ressalta que “os cinco textos reunidos ganham autonomia e um pensamento de extremo rigor e clareza se revela como síntese e matriz do pensamento da autora sobre o que está em jogo em sua poética” (2018, p. 28). O autor afirma que a poeta enquadra-se em uma vertente da poesia moderna e contemporânea portuguesa na qual pensamento e poesia são indissociáveis (p. 26) e defende que, ao refletir acerca de sua criação literária, Andresen prolonga o dizer do poema, desvelando o pensamento nele subjacente. Nesse sentido, o artigo de Costa propõe que a obra de Andresen e, principalmente, as cinco *Artes poéticas* inscrevem-se no limite entre poesia e pensamento: “como poema em que há sempre pensamento latente e estruturante. Poema do pensamento que não se reduz a pensamento sobre poesia ou poesia sobre o pensamento.” (p. 28). Sobre as cinco *Artes poéticas*, ele formula a seguinte hipótese:

Não sendo textos de filosofia estética, no sentido técnico de formulação metódica do pensamento, nem simples textos sobre poesia, as “Artes poéticas” virtualizam, segundo as leis da poesia, imagens em que o pensamento se amplifica. É possível ler esses textos como poemas no limiar do pensamento, ou pensamento assumindo a palavra poética como condição de sua existência. São pensamentos compactos, que se preservam na densidade do começo que contém em si os seus possíveis desdobramentos (Costa, 2018, p 26).

¹ “Arte poética I” foi publicada pela primeira vez na revista *Távola Redonda*, em dezembro de 1962; “Arte poética II” foi publicada na mesma revista, um mês depois, em janeiro de 1963 (e ambas, posteriormente, foram publicadas com alterações no livro *Geografia*, em 1967); “Arte poética III” foi publicada pela primeira vez como posfácio à 2ª edição de *Livro sexto*, em 1964; “Arte poética IV” surge na obra *Dual*, em 1972; e “Arte poética V” aparece primeiramente no livro *Ilhas*, de 1989.

Com base na hipótese que formula, o autor lê as cinco *Artes poéticas* de Andresen e aproxima-as dos pensamentos de Martin Heidegger (1969; 2013) e Friedrich Hölderlin (2000) para demonstrar que

Como prolongamento da poesia pensante, as “Artes poéticas” de Sophia são síntese e matriz de sua poesia, subjacentes em cada poema. Ou o contrário: cada um de seus poemas é uma matriz de formas de ver e ouvir, presentes em cada uma de suas “Artes poéticas”. Os poemas são, portanto, simultaneamente condição e consequência de que haja pensamento se prolongando na duração e no ritmo do poema imanente (Costa, 2018, p. 40).

Entretanto, seria possível identificar a mesma relação indissociável entre poesia e pensamento em textos que não se apresentam claramente como reflexões diretas sobre arte poética e criação literária? A partir das reflexões que Costa desenvolve no artigo citado, a questão que motiva o gesto de investigação presente neste artigo consiste em se refletir também acerca de como o poema pode se pensar em si, ainda que, porventura, assim não se anuncie. Assumindo como norte teórico os pensamentos de Jean Luc-Nancy em *Resistência da poesia* (2013) e de Jacques Derrida em “Che cos’è la poesia?” (1992), propõe-se uma leitura comparada entre alguns poemas de Sophia de Mello Breyner Andersen, Cecília Meireles e Glória de Sant’Anna, em busca de reflexões possíveis acerca da questão que se coloca: os motivos da poesia nas obras das três autoras de língua portuguesa, situadas respectivamente em Portugal, no Brasil e em Moçambique.

Diversos poetas escreveram exercícios de pensamentos teóricos sobre a sua própria criação. Foi o caso de Andresen, mas também o de Fernando Pessoa, Herberto Helder e Luís Quintais – para citar apenas alguns autores de Literatura Portuguesa destacados pelo artigo de Costa (2018, p. 26). Pensamento e poema são, portanto, algumas vezes, condição mútua de existência de um e de outro. Mas isso não significa que qualquer poema produza pensamento sobre arte poética. Pelo contrário. Jean Luc-Nancy, em “Fazer a poesia”, resalta que poesia pode designar um gênero, um tipo de discurso ou uma qualidade presente inclusive fora desse gênero (Luc-Nancy, 2013, p. 416). Em outras palavras, Luc-Nancy quer dizer que pode haver mais poesia em Platão, Derrida ou Adorno do que em textos versificados que se apresentam, visualmente, como o que se espera de um poema. Entretanto, e na contramão da mesma ideia, poderá haver mais pensamento em um poema do que em exercícios teóricos sobre poesia? Para responder a tal questão, em citação ao primeiro parágrafo de “Che cos’è la poesia?”, de Jacques Derrida, “pede-se que você saiba renunciar

ao saber” (1992, p. 113). Segundo o filósofo francês, o poema é um “ouriço”²: ser autônomo que desmobiliza a cultura. Tal afirmação invoca a noção de autonomia da obra de arte e, neste caso, a ideia de uma poesia só passível de leitura crítica enquanto palavra que inaugura o mundo (Costa, 2018, p. 27). Embora Meireles e Sant'Anna não tenham legado textos evidentemente sobre arte poética, como Andresen fizera, uma leitura de suas obras pode revelar que as três autoras pensaram poesia com /e em seus poemas.

Glória de Sant'Anna

Em *Música ausente* (1988 [1954]), Glória de Sant'Anna publicou o interessante poema “Recado”, cujos versos são retomados no livro seguinte, *Livro de água* (1961; 1988), em “Poema da chuva”. Os dois poemas lidos em conjunto configuram uma rica intratextualidade.

“Recado”:

Se eu morrer longe/ sepulta-me no mar/ dentro das algas ignorantes/ e lúcidas. // Cobre o meu rosto de palavras/ antigas/ e de música. // Deixa em meus dedos/ a memória mais recente/ de outras coisas inúmeras // e nos meus cabelos/ o incerto movimento/ do vento e da chuva. // Eu vogarei sob as estrelas/ com pálidas luzes entre os cílios/ e pequenos caramujos/ entrarão nos meus ouvidos. // Estarei assim idêntica/ a todos os motivos (Sant'Anna, 1988, p. 57, grifos nossos).

“Poema da chuva”:

Por dentro da chuva tranquila e inúmera/ as gotejantes acácias rubras,/ cheias de flores e poemas húmidos/ (dentro da chuva, bebendo a chuva). // Erguidas na água serena e rápida/ as cheias de beleza acácias rubras,/ mostrando antigas e álares músicas/ (de ignotos versos por sob a chuva). // **“Se eu morrer longe sepulta-me no mar/ dentro das algas ignorantes e lúcidas”**,/ mas guarda, envolve meu coração intacto/ junto à raiz das acácias rubras (Sant'Anna, 1988, p. 73, grifos nossos).

Último poema do livro, “Recado” é como um testamento: traz instruções para após a morte ou “silêncio” da voz na poesia, na “música”, que é “ausente”. Sua primeira estrofe é

2 Ana Mafalda Leite, sobre a metáfora de Jacques Derrida, afirmou, numa de suas aulas que originou este artigo, que, se o poema é um ouriço, Sophia, Cecília Meireles e Glória de Sant'Anna inventaram “ouriços-do-mar”. A afirmação de Leite refere-se à presença do “mar” nas três obras, e que se desdobra em signos como “viagem”, “vento”, “movimento”, “caminho”, “destino” e “horizonte”, por exemplo.

retomada na última estrofe de “Poema da chuva”, publicado sete anos depois, conforme os grifos nas citações anteriores destacam: “Se eu morrer longe, sepulta-me no mar/ dentro das algas ignorantes e lúcidas”. A repetição dos versos de “Recado” chama atenção para os dois poemas e estabelece uma relação bastante evidente entre eles. A leitura de ambos permite entrever elementos da natureza, tais como “chuva” e “vento”, presentes não apenas nos dois casos, mas em grande parte da obra de Sant’Anna.

Além disso, outros dois versos de “Recado” chamam atenção também para ainda outro diálogo interno que a obra de Sant’Anna configura: “Estarei assim idêntica/ a todos os motivos”. Que motivos? É relevante perceber que o título “Motivo” ocorre em quase todos os livros da autora.³ Em *Música ausente*, por exemplo, o título aparece em dois poemas que dialogam diretamente com “Recado” e “Poema da chuva”. Primeiro, em “Motivo”. Depois, em “Segundo motivo”:

“Motivo”:

Não era o teu rosto/ limitando o tempo.// Não era o teu lábio/ guardando memórias.// Havia somente/ um vago segredo/ por cima das horas (p. 52).

“Segundo motivo”:

Procura em meus dedos longos/ a raiz dos sonhos// e lança nas paisagens mortas/ todas as minhas horas.// Que importa/ seres meu irmão noutro país?// Para alguém do meu rosto/ há imagens tombadas.// E meu coração está morto/ dentro das tuas palavras (p. 56).

Os quatro poemas integralmente citados até aqui já seriam suficientes para destacar características de Sant’Anna que a colocam entre as mais importantes vozes da poesia em língua portuguesa. Porém, no que diz respeito ao objetivo deste artigo, cabe salientar principalmente que “Recado”, “Poema da chuva”, “Motivo” e “Segundo motivo”, embora não sejam expressamente textos sobre arte poética, oferecem janelas de leitura sobre pensamento e poesia, ou sobre uma poesia pensando a arte poética que a produz.

“Se eu morrer longe, sepulta-me no mar, dentro das algas ignorantes e lúcidas” sintetiza a noção de “mar” enquanto signo de remissão a uma viagem – que pode se dar para o interno e o externo ao poema, ao mesmo tempo: pensamento sobre o poema e sobre

3 A única exceção é *Distância*, de 1951, seu primeiro livro. Os títulos derivados de “Motivo” ocorrem duas vezes em *Música ausente*; três vezes em *Livro de água*; duas vezes em *Poemas do tempo agreste*; e uma vez em *Desde que o mundo e 32 poemas de intervalo*.

o mundo que (o) origina. Ou uma viagem da voz poética entre silêncio e palavra inaugural. Por isso, “Cobre o meu rosto de palavras/ antigas/ e de música”. Que palavras são estas? Que som? Com os versos, um pensamento reverbera... nos dedos, “a memória mais recente de outras coisas inúmeras”, ou o ato em si de escrita; nos cabelos, “o incerto movimento do vento e da chuva”, ou o corpo do poema tão natural quanto terra, água, ar, fogo. Impermanente, como vento, chuva e mar. Uma chuva sobre a terra. Ou uma tinta sobre o papel (hoje *pixel* sobre a tela). Ambas, chuva e tinta, instrumentos da fertilidade: do que faz nascer. E, porque nasce, termina. Ou se transforma. Como se fosse uma viagem da água entre seus estados físicos possíveis. Este é um recado que “Recado” parece anunciar.

Os elementos da natureza, na obra de Sant'Anna, acabam por remeter também à autonomia da sua própria poesia, tão natural e efêmera quanto a vida. Outro poema intitulado “Motivo” – este publicado em *Poemas do tempo agreste* (1988 [1964]) e mais claramente direcionado a um pensamento sobre arte poética – corrobora para a sugestão elaborada:

“Motivo”:

Um poema é sempre/ uma qualquer angústia que transborda.// (E eu posso cantá-lo de amor/ posso cantá-lo de ódio/ posso cantá-lo de roda...)// Um poema é sempre/ como um rebento novo que se desdobra.// (E eu posso cantá-lo ao sol/ posso cantá-lo de água/ posso cantá-lo de sombra...)// Um poema é sempre/ como uma lágrima que se solta.// (E eu posso cantá-lo como quiser:/ há sempre uma palavra que me esconda...) (Sant'Anna, 1988, p. 97).

O poema “transborda”. Ou seja, como “um rebento”. Ou “Uma lágrima”. Esses versos de “Motivo” estabelecem uma direta relação com a vida. “Uma qualquer angústia que transborda”: do poeta para o papel em tinta. E “Um rebento novo que se desdobra”, quando encontra o leitor – sua razão de ser: lido, ditado, cantado. Seja “De amor”. “De ódio”. Seja “Ao sol”. “De água”. Ou “De sombra”.

A poesia de Sant'Anna, ao incorporar paisagens, natureza e vida, cria vida, natureza e paisagens. E inventa seu próprio universo de mistérios e de investigação dos sentidos, reanalizados sob óticas diferentes no percurso de sua obra. Porque “há sempre uma palavra que me esconda”. Por isso, os títulos que se repetem, reinaugurando a palavra já escrita, e os mesmos temas revisitados: como um mar, que nunca é o mesmo mar em conteúdo ou forma. Horizonte inalcançável. Ou lanças nunca alcançadas, conforme o poema “Instante” ironicamente brinca:

“Instante”:

As minhas palavras são lanças/ que tu manejas/ e não alcanças.// Claros ferros, inadvertidamente/ entre o passado/ e o presente.// O alvo é perdido/ e meu rosto ausente (p. 91).

“As minhas palavras são lanças que tu manejas e não alcanças”. A ironia é pensar que as palavras em que se toca, ao segurar o livro, são lanças que Sant’Anna atira ao leitor, que as maneja, mas não as alcança. O poema no seu próprio tempo. Entre passado e presente, um agora só seu. Sem alvo ou rosto; sem objetivo definido ou poeta. Ou função utilitária. O poema existindo no instante de uma leitura, porque fora antes um instante de uma escuta. Resultado de atenção à vida e ao silêncio, em linguagem. “Instante” dialoga com os poemas de Glória de Sant’Anna, anteriormente citados, e com a obra de outra poeta, cujo pensamento também reflete sobre os motivos de sua poesia.

Cecília Meireles

“Eu canto porque o instante existe”, verso escrito por Cecília Meireles no célebre “Motivo”, poema publicado em sua obra mais conhecida, *Viagem*, de 1939. Como em Glória de Sant’Anna, o mesmo título, e os signos “Instante” e “Viagem”, presentes. As semelhanças entre ambas já foram muito bem observadas por Giulia Spinuzza na sua tese *Poéticas do mar e do amor na poesia moçambicana: Glória de Sant’Anna e Eduardo White*. No capítulo 2, Spinuzza observa que Glória de Sant’Anna e Cecília Meireles “partilham temáticas como a solidão, o silêncio, a musicalidade, a ausência de memória e a recorrência de elementos naturais como o mar, o céu, o vento e as estrelas” (2017, p. 100). Mas, como em Sant’Anna, o poema “Motivo” de Cecília Meireles também aponta para reflexões sobre a relação entre poesia e pensamento:

“Motivo”:

Eu canto porque o instante existe/ e a minha vida está completa./ Não sou alegre nem sou triste:/ sou poeta.// Irmão das coisas fugidias,/ não sinto gozo nem tormento./ Atravesso noites e dias/ no vento.// Se desmorono ou se edifico,/ se permaneço ou me desfaço,/ — não sei, não sei. Não sei se fico/ ou passo.// Sei que canto. E a canção é tudo./ Tem sangue eterno a asa ritmada./ E um dia sei que estarei mudo:/ — mais nada (Meireles, 2001, n. p.).

A voz que canta no poema existe, porque um instante é. Eis seu motivo de ser: cantar. “Irmão das coisas fugidias”, o poema passa simplesmente. Como o vento, esvai-se. Como a chuva, finda. E, mesmo assim, tem a duração da eternidade, porque “Tem sangue eterno a asa ritmada”. O verso. Como braços em voo, cada verso, com sua própria duração, a abrir e a fechar, no começo e no fim de cada linha. Conduzido pelo ritmo que cria, o ritmo dos versos, ou das ondas. A quebra em “Não sei se fico/ ou passo” exemplifica bem tal relação entre forma, conteúdo e ritmo. “Um dia sei que estarei mudo”: E o verso acaba. “mais

nada”. Somente um cantar de sentidos apreendidos. “Sou poeta”. O poema de Meireles fala sobre sua arte poética sem dizê-lo diretamente. Poesia e pensamento não são apenas indissociáveis: são, na verdade, um e outro ao mesmo tempo. Pensamento e energia poética se realizam mutuamente.

Outra sequência de cinco motivos publicados em *Mar absoluto*, de 1945, contribuem para as reflexões exercitadas:

“Primeiro motivo da rosa”:

Vejo-te em seda e nácar,/ e tão de orvalho trêmula,/ que penso ver, efêmera,/ toda a Beleza em lágrimas/ por ser bela e ser frágil.// Meus olhos te ofereço:/ espelho para a face/ que/ terás, no meu verso,/ quando, depois que passes,/ jamais ninguém te esqueça.// Então, de seda e nácar,/ toda de orvalho trêmula,/ serás eterna. E efêmero/ o rosto meu, nas lágrimas/ do teu orvalho... E frágil. (Meireles, 2001, n. p.).

“Segundo motivo da rosa” (a Mário de Andrade):

Por mais que te celebre, não me escutas,/ embora em forma e nácar te assemelhes/ à concha soante, à musical orelha/ que grava o mar nas íntimas volutas.// Deponho-te em cristal, defronte a espelho,/ sem eco de cisternas ou de grutas.../ Ausências e cegueiras absolutas/ ofereces às vespas e às abelhas.// e a quem te adora, ó surda e silenciosa,/ e cega e bela e interminável rosa,/ que em tempo e aroma e verso te transmutas!// Sem terra nem estrelas brilhas, presa/ a meu sonho, insensível à beleza/ que és e não sabes, porque não me escutas... (Meireles, 2001, n. p.).

“Terceiro motivo da rosa”:

Se Omar chegasse/ esta manhã,/ como veria a tua face,/ Omar Khayyam,/ tu, que és de vinho/ e de romã,/ e, por orvalho e por espinho,/ aço de espada e Aldebarã?/ Se Omar te visse/ esta manhã,/ talvez sorvesse com meiguice/ teu cheiro de mel e maçã./ Talvez em suas mãos morenas/ te tomasse, e dissesse apenas:/ “É curta a vida, minha irmã”./ Mas por onde anda a sombra antiga/ do amargo astrônomo do Irã?/ Por isso, deixo esta cantiga/ - tempo de mim, asa de abelha -/ na tua carne eterna e vã,/ rosa vermelha!/ Para que vivas, porque és linda,/ e contigo respire ainda/ Omar Khayyam (Meireles, 2001, n. p.).

“Quarto motivo da rosa”:

Não te aflijas com a pétala que voa:/ também é ser, deixar de ser assim./ Rosas verá, só de cinzas franzida,/ mortas, intactas pelo teu jardim./ Eu

deixo aroma até nos meus espinhos/ ao longe, o vento vai falando de mim./ E por perder-me é que vão me lembrando,/ por desfolhar-me é que não tenho fim (Meireles, 2001, n. p.).

“Quinto motivo da rosa”:

Antes do teu olhar, não era,/ nem será depois, - primavera./ Pois vivemos do que perdura,/ não do que fomos. Desse acaso/ do que foi visto e amado: - o prazo/ do Criador na criatura.../ Não sou eu, mas sim o perfume/ que em ti me conserva e resume/ o resto, que as horas consomem./ Mas não chores, que no meu dia,/ há mais sonho e sabedoria/ que nos vagos séculos do homem (Meireles, 2001, n. p.).

Que rosa é esta? O segundo poema da sequência é dedicado a Mário de Andrade, poeta modernista brasileiro.⁴ O terceiro dirige-se ao poeta persa Omar Khayyam, que viveu no atual Irã entre os séculos XI e XII e foi autor de *Rubayat*, obra na qual “rosa” é signo recorrente. Em Mário de Andrade, rosa também é signo frequente — e a cidade de São Paulo aparece muito vezes como sinônimo de “rosal”. Hugo Friedrich nota que, segundo Charles Baudelaire, “para se penetrar na alma de um poeta, tem-se de procurar aquelas palavras que aparecem mais amiúde em sua obra. A palavra delata qual a sua obsessão.” (Friedrich, 1978, p. 107). Que “obsessão”, no sentido empregado pelo poeta francês, pode-se apreender a partir da leitura dos cinco motivos da rosa, de Meireles? Seriam os cinco motivos correspondentes poéticos aos cinco sentidos orgânicos (visão, olfato, audição, tato e paladar) empregados para depuração de “rosa”: cor, olor e flor ao mesmo tempo? “Meus olhos te ofereço”, diz o poema em “Primeiro Motivo” à rosa. Desta atenção visual que lhe emprega, oferece um “espelho” para a “face” da rosa traduzida em linguagem, matéria onde a poesia se realiza. A rosa vista em “seda e nácar” e “de orvalho trêmula” fica assim eternizada. No fim do poema, um rosto refletido na rosa, nas “lágrimas do teu orvalho”, que humaniza a flor. Ao humanizar a planta, Meireles também humaniza o poema. Quando a eterniza, ainda que paradoxalmente efêmera, o poema transcende a vida. Frágeis, os dois, rosa e palavra “rosa” no poema (com o sentido inaugural que o poema lhe emprega) são agora o mesmo corpo: ou sentido esculpido em palavra. Neste caso, a visão da rosa (ainda que não vista à realidade imediata) cria a “rosa” no poema.

No poema seguinte, a atenção é sonora, conforme o primeiro verso de “Segundo motivo da rosa” sugere: “Por mais que te celebre, não me escutas”. A voz no poema busca

4 Cecília Meireles enviou os três primeiros “motivos” a Mário de Andrade e pediu-lhe que escolhesse um para si. Andrade escolheu o terceiro, que a poeta, por conseguinte, dedicou a ele.

a atenção auditiva de seu interlocutor, a rosa. Dessa procura, a energia poética do poema se realiza com a aproximação entre “rosa” e “concha”. A concha é “soante” e “grava o mar”, enquanto a rosa é “surda e silenciosa” e “cega e bela e interminável”. Mas, “em tempo e aroma e verso”, a rosa se transmuta no poema. “Sem terra nem estrela”, a “rosa” “brilha presa ao sonho” que o poema representa. Sua terra e sol agora (condições de sua existência) são as palavras: onde a rosa vive eternamente, quando lida.

Nos motivos seguintes, a leitura revela que os sentidos ainda continuam latentes. “Vinho e Romã”, em “Terceiro motivo da rosa”, remetem ao paladar. Como “mel”, “maçã” e “amargo” também o fazem. Mas há, ainda, referências ao olfato, à visão, ao tato e à audição simultaneamente. Todos os sentidos juntos confluem nos versos “Se Omar te **visse**/ esta manhã,/ talvez sorvesse com meiguice/ teu **cheiro de mel e maçã**./ Talvez em suas **mãos** morenas/ te tomasse, e **disse** apenas:/ ‘É curta a vida, minha irmã.’” E o mesmo jogo se repete no motivo seguinte, onde se lê “Eu deixo aroma até nos meus espinhos” (Meireles, 2001, n. p., grifos nossos), invocando odor no toque.

No último poema, a palavra poética acentua-se ao extremo. Já não é o poema que incorpora a rosa, mas a rosa que dita o poema. É a planta quem fala: “Antes do teu olhar, não era,/ nem será depois, primavera./ Pois vivemos do que perdura,/ não do que fomos.” E é a natureza quem aconselha a humanidade dos homens: “Mas não chores, que no meu dia,/ há mais sonho e sabedoria/ que nos vagos séculos do homem.”

Essa leitura aproximada dos cinco poemas (que não aparecem em sequência na obra em que foram publicados) revela um interessante pensamento latente à poesia de Cecília Meireles. Ao nível temático, a poeta brasileira filia-se a uma longa tradição poética que incorpora a “rosa” como símbolo equivalente à palavra poética.⁵ Ao nível estético, no sentido que fundamenta sua criação artística, a poesia da autora, quando incorpora “o mar, o céu, o vento e as estrelas” (2017, p. 100) cria mar, céu, vento e estrelas. Tal qual a hipótese sugerida acerca da obra de Sant’Anna, os motivos da rosa, de Meireles, remetem à autonomia da sua própria poesia, tão natural quanto a vida. “...no meu dia, há mais sonho e sabedoria que nos vagos séculos dos homens”, a rosa diz. E a palavra poética, porque é equivalente à rosa, diz ao leitor sobre si: “...no meu dia, há mais sonho e sabedoria que nos vagos séculos dos homens”. Esse jogo duplo configura um profundo pensamento sobre vida, mundo e humanidade. O poema diz sem dizer que diz. Ou deixa o “não dito por dito”, conforme Ferreira Gullar no primeiro poema de *Alguma parte alguma* (2010).

5 “Hugo Friedrich anota que a significação de ‘flor’, como equivalente de palavra poética, remonta a uma expressão da retórica antiga para uma figura da linguagem artística, ou seja, a *flos orationis*, como disse-
ta Cícero, em *De Oratore III*.” (Fonseca, 2008, p. 59)

Sophia de Mello Breyner Andresen

Diferentemente de Sant'Anna e Meireles, Sophia de Mello Breyner Andresen deixou, nas *Artes poéticas*, pensamentos evidentemente sobre criação literária. Porém, será possível encontrarmos, também na sua poesia, relações indissociáveis entre poesia e pensamento, como as que Eric Gontijo Costa identifica nas *Artes poéticas* da autora?

Sobre “Arte poética I”, o autor afirma que Andresen, ao escrever sobre uma loja de barros onde se visualiza o trabalho de modelagem do barro em ânforas, “formula um princípio a reger simultaneamente a composição das artes gregas e o fazer poético” (Costa, 2018, p. 29), porque o barro remeteria a uma das mais antigas compreensões do fazer humano: a *poiésis*. O homem modela o barro, tal qual o poeta a linguagem. Para Sophia, assim como para Hölderlin, Costa observa, “só a *poiésis* dá ao mundo uma medida humana autêntica”. (2018, p. 29) Porém, poeta moderna, Andresen se distancia do poeta alemão quanto ao entendimento do poeta enquanto função sacerdotal de unificação em torno de uma palavra sagrada. Na poeta portuguesa, “a poesia já não funda um mundo em comum, mas, de coisa em coisa nomeada como se pela primeira vez, sustenta a aliança ameaçada entre palavras e silêncio, entre imagens e luminosidade, entre pedras e densidade poética” (p. 30).

“Jardim perdido”, poema publicado em *Poesia*, de 1944, primeiro livro de Andresen, expressa uma prática poética que dialoga com as afirmações de Costa e com as reflexões exercitadas sobre Glória de Sant'Anna e Cecília Meireles anteriormente:

“Jardim perdido”:

Jardim perdido, a grande maravilha/ Pela qual eternamente em mim/ A tua face se ergue e brilha/ Foi esse teu poder de não ter fim,/ Nem tempo, nem lugar e não ter nome./ Sempre me abandonaste à beira duma fome./ As coisas nas tuas linhas oferecidas/ Sempre ao meu encontro vieram já perdidas./ Em cada um dos teus gestos sonhava/ Um caminho de estranhas perspectivas,/ E cada flor no vento desdobrava/ Um tumulto de danças fugitivas./ Os sons, os gestos, os motivos humanos/ Passaram em redor sem te tocar,/ E só os deuses vieram habitar/ No vazio infinito dos teus planos (Andresen, 2015, n. p.).

Que “jardim” é este? O tema é recorrente na obra da autora que viveu, em sua infância e juventude, no que hoje é o Jardim Botânico do Porto. Mas o “jardim” do poema é “perdido” e “não tem fim”, “nem tempo, nem lugar” e nome. Tais características elencadas no começo do poema distancia o jardim biográfico do “jardim” que é signo topológico no poema. O poema inaugura uma paisagem sentida e traduzida em linguagem. Nem por isso menos real.

O “jardim” que o poema constrói, e que só nele existe, é exemplo prático do que Costa observa sobre “Arte poética I”. Andresen não funda um mundo em comum, “Jardim Perdido” inaugura uma paisagem nomeada “como se pela primeira vez”, nascida de “palavra e silêncio, entre imagens e luminosidade, entre pedras e densidade poética” (Costa, 2018, p. 30). Por isso, “Os sons, os gestos, os motivos humanos/ Passaram em redor sem” tocar o “jardim”. Como o “mar” de Sant’Anna ou o “instante” de Meireles: energia poética onde a sensação se realiza.

Mas ainda outros poemas da autora portuguesa podem corroborar para as reflexões até aqui. Destacam-se três deles, sem título, publicados em sequência no livro *Coral*, de 1950:

Que poema, de entre todos os poemas,/ Página em branco?/ Um gesto
que se afaste e se desligue tanto/ Que atinja o golpe de sol nas janelas./
Nesta página só há angústia a destruir/ Um desejo de lisura e branco,/
Um arco que se curve — até que o pranto/ De todas as palavras me liberte (Andresen, 2015, n. p.).

Tudo é nu e as estátuas ressuscitam/ Silêncio na manhã sem tempo./ Extinção das vozes que se cruzam/ E se perdem na agonia como o vento./
Estátuas lisas, puras, cegas,/ Estátuas de gestos imprevisíveis/ No ar sem movimento (n. p.).

Poema de geometria e de silêncio/ Ângulos agudos e lisos/ Entre duas linhas vive o branco (n. p.).

A ausência de título nos três poemas em sequência estabelece uma clara relação entre eles, poemas independentes, mas como se três movimentos interligados ao mesmo gesto. “Página em branco?/ Um gesto que se afaste e se desligue tanto/ Que atinja o golpe de sol nas janelas”. Um golpe de “sol” invade a página e destrói a angústia da “página em branco”. “Desejo de lisura e branco”: vontade de verso. Porque “Entre duas linhas vive o branco”. Entre dois versos, vive o silêncio entre as palavras. “Poema de geometria e de silêncio”, portanto: palavra e nada. “até que o pranto/ De todas as palavras me liberte”. Quando escreve “nesta página”, Andresen evidencia a relação entre sua poesia e a materialidade do texto. Os três poemas estão ligados ao movimento das páginas que ocupam. E é por isso que o poema intermediário, “Tudo é nu e as estátuas ressuscitam”, é o mais abstrato entre os três. “No ar sem movimento”, o poema intermedeia dois gestos de reflexão sobre a matéria da poesia “nesta página”. As “estátuas”, matéria concreta moldada à medida humana, remetem às “palavras” inaugurais no poema: A “manhã”, que é todas as “manhãs”, porque é “sem tempo”, e por isso presente, passado e futuro ao mesmo tempo (como o verbo aoristo na língua grega), remete ao nascimento da poesia que edifica ali.

“O verso é denso, tenso como um arco, exatamente dito, porque os dias foram densos, tensos como arcos, exatamente vividos. O equilíbrio das palavras entre si é o equilíbrio dos momentos entre si”, Costa (2018, p. 33) cita Andresen em “Arte Poética II” e observa, sobre este trecho, que

Como uma “túnica sem costura” arrancada à vida, a linguagem poética autonomiza-se, destaca-se do circuito de trocas comunicativas, para dizer o que só o poema é capaz de dizer da vida concreta, sempre em descompasso com a palavra cotidiana da comunicação.

“Um arco que se curve – até que o pranto/ De todas as palavras me liberte”, lê-se no poema citado de *Coral*, que demonstra mais uma ocorrência ligada à relação entre poesia e pensamento observada por Costa em seu artigo. “Em descompasso com a palavra cotidiana da comunicação”, a poesia de Andresen pensa sem dizer que pensa, pensando apenas, porque é próprio da poesia “dizer da vida concreta” o que só ela é capaz: característica de sua autonomia, garantida pela forma de sua linguagem, inaugural, e por isso mesmo *incapturável*.

Por isso, escrever sobre Andresen, como sobre os “motivos” de Sant’Anna, Meireles ou de qualquer outro grande artista, só é possível a partir de uma postura crítica que garanta a autonomia de sua obra e renuncie aos saberes prévios, conforme a citação de Derrida expressa anteriormente neste trabalho, porque o poema é um “ouriço”. Ser fechado para si e para o mundo ao mesmo tempo: “Enrolado em bola, eriçado de espinhos, vulnerável e perigoso, calculista e inadaptado” (Derrida, 1992, p. 115). Ou, nas palavras de Andresen:

“Com fúria e raiva”:

Com fúria e raiva acuso o demagogo/ E o seu capitalismo das palavras/ Pois é preciso saber que a palavra é sagrada/ Que de longe muito longe um povo a trouxe/ E nela pôs sua alma confiada// De longe muito longe desde o início/ O homem soube de si pela palavra/ E nomeou a pedra a flor a água/ E tudo emergiu porque ele disse// Com fúria e raiva acuso o demagogo/ Que se promove à sombra da palavra/ E da palavra faz poder e jogo/ E transforma as palavras em moeda/ Como se fez com o trigo e com a terra. *Junho de 1974* (Andresen, 2015, n. p.).

“A palavra é sagrada”, é preciso saber: “Que de longe (...) um povo a trouxe”. E que, desde o início, o homem soube de si pela palavra e nomeou: “a pedra a flor a água”. “E tudo emergiu porque ele disse”. “Com fúria e raiva” é exemplo prático da relação entre poesia e pensamento observada a partir de “Arte Poética III”, na qual, segundo Costa, “a palavra poética engendra o mundo no poema integrado no tempo, permitindo que consciência e

pensamento se expandam” (2018, p. 35). “Palavra” não é “moeda”, portanto, mas engendramento, criação ou, antes, origem.

Por isso o poema “acusa o demagogo/ Que se promove à sombra da palavra/ E da palavra faz poder e jogo/ E transforma as palavras em moeda/ Como se fez com o trigo e com a terra”. Neste trecho, “a poesia propõe ao seu tempo e ao por vir questões fundamentais que sempre acompanharam o homem, porém revistas pelo olhar do pensamento poético (re) inaugural”. Ao provocar reflexões sobre a origem das palavras, revisitando a transformação de “terra” e “trigo” em “moeda”, pensamento profundo, o poema convida a uma refundação da vida, do mundo, da sociedade, como muito bem a sua data expressa (junho de 1974) indica, no contexto das transformações sociais que ocorriam em Portugal na época.

Os motivos deste artigo

Este breve artigo buscou refletir sobre a relação entre “poesia e pensamento” nas obras das três autoras de língua portuguesa selecionadas. Glória de Sant’Anna e Cecília Meireles guardam mais semelhanças entre si do que com Sophia de Mello Breyner Andresen, mas as três autoras parecem corroborar para as reflexões contidas no artigo de Eric Gontijo Costa. Embora seu artigo reflita especificamente sobre a poesia de Andresen, as reflexões de Costa colaboram para reflexões sobre arte poética também em outros poetas.

Em Sant’Anna e Meireles, as reflexões exercitadas neste artigo parecem sugerir a possibilidade de se investigar paisagens e natureza, em seus poemas, como símbolo da autonomia de sua própria poesia. Em Andresen, é interessante perceber que seus poemas refletem a teoria desenvolvida expressamente nos cinco textos intitulados “Arte Poética”. Nos três casos, pode-se concluir que a criação literária das três autoras corresponde aos paradigmas de Jean-Luc-Nancy e Jacques Derrida nos seus dois textos citados: criações literárias nas quais a qualidade intrínseca da poesia consiste em um trabalho de linguagem onde a expressão em arte é também, e ao mesmo tempo, reflexão teórica sobre si, ainda que afastada da noção comum de “metapoema”, no sentido de poemas que expressamente refletem sobre si. Não é o caso dos poemas das três autoras estudados aqui. A leitura imanente realizada revela que os poemas selecionados, ainda que não sejam propriamente metapoemas, pensam “arte poética” e, porque autônomos, inauguram não apenas “palavras”, mas também a sua própria teoria, em consonância com o pensamento a seguir de Derrida, com o qual se encerra o presente artigo:

De agora em diante, você chamará poema uma certa paixão da marca singular, da assinatura que repete sua dispersão, a cada vez, além do

logos, ahumana, dificilmente doméstica, nem mesmo reapropriável na família do sujeito: um animal convertido, enrolado em bola, voltado para o outro e para si, uma coisa em suma, modesta, discreta, próxima da terra, a humildade a que você dá um *sobrenome*, transportando-se com isso ao nome para além do nome, um ouriço catacrético, todas as flechas para fora, quando esse cego sem idade ouve mas não vê a morte vir (1992, p. 115).



Referências

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **Obra poética**. Porto: Assírio & Alvim, 2015. E-book.

COSTA, Eric Gontijo. Poema do pensamento: as 'Artes poéticas' de Sophia de Mello Breyner Andersen. **Revista do CESP**, Belo Horizonte, v. 38, n. 60, p. 25-41, 2018.

DERRIDA, Jacques. Che cos'è la poesia?. Tradução: Tatiana Rios e Marcos Siscar. **Inimigo Rumor**, Rio de Janeiro, n. 10, p. 113-116, maio 2001.

FONSECA, Aleilton. Mário de Andrade: "São Paulo é um rosal!". **Légua & Meia**: Revista de literatura e diversidade cultural, Feira de Santana, v. 6, n. 4, p. 59-72, 2008.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GULLAR, Ferreira. **Em alguma parte alguma**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

HEIDEGGER, Martin. **Da experiência do pensar**. Tradução Maria do Carmo Tavares de Miranda. Porto Alegre: Globo, 1969.

HEIDEGGER, Martin. **Explicações da poesia de Hölderlin**. Tradução Claudia Pellegrini Drucker. Brasília: Editora UNB, 2013.

HÖLDERLIN, Friedrich. **Hinos tardios**. Tradução Maria Teresa Dias Furtado. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

LEITE, Ana Mafalda. "Seminários em suas aulas". Lisboa: Universidade de Lisboa, 2023.

MEIRELES, Cecília. **Poesia completa**. Organização de Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. 2 v. E-book.

NANCY, Jean-Luc. Fazer, a poesia. **Alea**: Estudos Neolatinos, [s. l.], v. 15, p. 414-422, 2013.

POUND, Ezra. **ABC da literatura**. Edição revista e atualizada. São Paulo: Cultrix, 2015.

SANT'ANNA, Glória de. **Amaranto** (Poesia 1951-1983). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988.



HISTÓRIA, LITERATURA E VERDADE EM JOSÉ LUANDINO VIEIRA: OS CASOS DE NOSSO MUSSEQUE E O LIVRO DOS GUERRILHEIROS

*HISTORY, LITERATURE AND TRUTH IN JOSÉ LUANDINO VIEIRA: THE CASES
OF NOSSO MUSSEQUE AND O LIVRO DOS GUERRILHEIROS*

*HISTOIRE, LITTÉRATURE ET VÉRITÉ CHEZ JOSÉ LUANDINO VIEIRA: LES
AFFAIRES DE NOSSO MUSSEQUE ET O LIVRO DOS GUERRILHEIROS*

David Pereira Júnior

Doutorando na Universidade de São Paulo (Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa)

E-mail: davidpereirajunior@usp.br

<https://orcid.org/0000-0002-8449-4487>

DOI

<https://doi.org/10.35520/mulemba.2026.v18n34e72027>

Recebido: 5 jan. 2026

Aprovado: 6 fev 2026



A Mulemba adota a licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC).

RESUMO

Neste artigo, temos como proposta analisar as relações entre a História, a literatura e a verdade em duas obras de José Luandino Vieira: *Nosso musseque* e *O livro dos guerrilheiros*. Amparados inicialmente no contraste observado por Walter Benjamin entre o historicismo e o materialismo histórico, o intuito é analisar como o autor traz essa discussão para o campo da ficção, por meio da figura de seus narradores e de artifícios ligados à metaficção.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura angolana, José Luandino Vieira, Literatura e História, Literatura comparada.

ABSTRACT

*In this article, we aim to analyze the relationships between history, literature, and truth in two works by José Luandino Vieira: *Nosso musseque* and *O livro dos guerrilheiros*. Drawing initially on Walter Benjamin's contrast between historicism and historical materialism, the goal is to observe how the author brings this discussion into the realm of fiction through his narrators and devices associated with metafiction.*

KEYWORDS: Angolan literature, José Luandino Vieira, literature and history, comparative literature.

RESUMÉ

*Dans cet article, nous proposons d'analyser les rapports entre Histoire, Littérature et Vérité dans deux œuvres de José Luandino Vieira: *Nosso musseque* et *O livro dos guerrilheiros*. Partant du contraste établi par Walter Benjamin entre historicisme et matérialisme historique, l'objectif est d'observer comment l'auteur transpose cette réflexion dans le champ de la fiction, à travers la figure de ses narrateurs et des procédés relevant de la métafiction.*

MOTS-CLÉ: littérature angolaise, José Luandino Vieira, littérature et histoire, littérature comparée.

Escovar a história a contrapelo

Em “Sobre o conceito da história”, Walter Benjamin (1987) contrasta o discurso historicista com aquele que deve seguir o materialista histórico. Para o alemão, o primeiro analisa o passado como algo dado, em uma busca pelo que houve de fato, sem se dar conta de que os “fatos” só o são legitimados pelos discursos dominantes de determinada época, que os validam:

“A verdade nunca nos escapará” – essa frase de Gottfried Keller caracteriza o ponto exato em que o historicismo se separa do materialismo histórico. Pois irrecuperável é cada imagem do presente que se dirige ao presente, sem que esse presente se sinta visado por ela (p. 224).

Benjamin nota como este olhar pretensamente desinteressado desvela uma adesão à história dos vencedores e, portanto, à manutenção, no discurso histórico, da visão das classes dominantes que são aquelas herdeiras “de todos os que venceram antes” (p. 225).

De outro modo, o materialismo histórico deve, então, olhar para o passado compreendendo o presente e a si mesmo como sujeitos históricos, a fim de agir sobre este presente, evitando, justamente, que a história seja a repetição da vitória dos dominadores sobre os dominados de sempre. Portanto, caberia ao historiador comprometido com o materialismo histórico a tarefa de “escovar a história a contrapelo” para “despertar no passado as centelhas da esperança” (Benjamin, 1987, p. 224-225).

Neste artigo, nosso objetivo é o de analisar como o histórico aparece no discurso literário em duas obras do escritor angolano José Luandino Vieira. Assim, tentaremos comprovar de que modo a ficção do autor se vincula ao materialismo histórico abordado por Benjamin mesmo que se trate, declaradamente, de um discurso literário. Em outros termos, a ideia é compreender como ficção e discurso histórico dialogam em suas obras.

Abordando a relação entre o escrito histórico e a escrita literária, o historiador estadunidense Hayden White (2006) mostra como, ao menos desde os modernistas, a literatura passou a considerar:

a história não tanto como seu outro, mas como um complemento em sua tarefa de identificar e mapear um objeto de interesse dividido, um mundo real que se apresenta a si mesmo para a reflexão sob tantos aspectos diferentes que todos os recursos da linguagem – retóricos, poéticos, e simbólicos – devem ser utilizados para lhe fazer justiça (p. 25, nossa tradução).¹

1 [...] history not so much as its other as, rather, its complement in the work of identifying and

Tal visão se articula à ideia de que a própria linguagem não pode ser considerada como um instrumento “neutro” na representação da realidade, mas sim como parte deste mesmo mundo que se pretende abordar. Deste modo, mesmo a linguagem que mais se afasta dos parâmetros ditos objetivos ou racionais é capaz de abordar o “real”, embora a realidade, por si mesma, jamais seja, de fato, apreendida, por mais objetiva que a linguagem se pretenda.

Também é de grande valia para a discussão sobre a influência da realidade sobre a escrita (e vice-versa) a famosa abordagem de Antonio Candido sobre a intersecção entre os elementos extra e intraliterários na obra de ficção. Em *Literatura e sociedade* (2006), Candido advoga pela análise da obra literária a partir de uma visão dialética entre duas perspectivas adotadas ao longo da história, mas que se mostram insuficientes. Assim:

tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteador pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno (p. 14).

Deste modo, mais do que uma ruptura entre os discursos – o histórico entre eles – a visão à que nos articulamos é a da compreensão da obra artística, no caso em questão, da obra literária, como em constante diálogo com o mundo que a cerca, mundo este que, em certo aspecto, ajuda a lhe gerar, sendo ela, também, fruto de determinado processo histórico.

Este debate entre a realidade e a possibilidade de se escrever o real é, por vezes, ficcionalizado nas obras de José Luandino Vieira. Para este trabalho, analisaremos duas de suas obras: *Nosso musseque*, escrito entre 1961 e 1962 mas somente publicada em 2003; e *O livro dos guerrilheiros*, de 2009, segundo volume da trilogia “De rios velhos e guerrilheiros”.

O caso de *Nosso musseque*

Nosso musseque é um romance narrado por um narrador-personagem, um menino morador de um musseque não nomeado na obra. A construção desta narração é, também ela, interessante, pois, em determinado momento da narrativa, descobrimos que as

mapping a shared object of interest, a real world which presents itself to reflection under so many different aspects that all of the resources of language - rhetorical, poetical, and symbolic - must be utilized to do it justice.

estórias ali narradas são fruto de um jornal feito pelo narrador e outros colegas do musseque em suas adolescências.

Duas características sobre o jornal dos meninos devem ser ressaltadas. Para eles, a busca pela “verdade” era um princípio inegociável: “como jurámos no nosso jornal só íamos falar a verdade, e é por isso sô Antunes proibiu o Antoninho de lhe ler, continuámos perguntar, queríamos saber” (Vieira, 2003, p. 130). Porém, eles ganham a noção da dificuldade da tarefa justamente nesta busca pela verdade, que se apresenta como diversa para cada pessoa envolvida na estória:

Don’Ana é que me contou porque eu não sabia. E os outros meninos eram, nesse tempo, ainda monandengues. Só lembram que a mulher berrava e mais nada. Mas sá Domingas não conta igual, não. As diferenças não são muitas. Mas mais-velho capitão mete na conversa para nos avisar: se queremos pôr tudo bem no nosso jornal, então o melhor é mesmo ouvir a parte dele (p. 129).

Interessante notar que estas “advertências” sobre a origem das estórias a serem narradas são uma tônica no livro. No início de cada capítulo há um introito apresentando a abordagem dada àquilo que se vai narrar: como se chegou à estória; a fonte usada; quem lhes contou o fato etc. Nestes momentos, fica evidente como a verdade não é tão simples de achar: “Não é bem como ele fala, que sucedeu: o Zeca, cada vez que conta, mete sempre as partes dele e, quando a gente vai ver, ninguém sabe mais onde está a verdade e onde está a mentira” (p. 31).

Como podemos notar, não se trata de um texto “frio”, objetivo. Pelo contrário, a perspectiva pessoal e interessada do narrador se faz presente, mesmo que o objetivo primeiro seja o da busca pela verdade. Ou seja, o narrador entende que, narradas, tais estórias não são a exatidão daquilo que se passou, como fica claro no introito do primeiro capítulo:

Talvez agora com as coisas que os anos e a vida mostraram, vindas de muitas pessoas diferentes, eu possa pôr bem a história do Xoxombo. Se não conseguir, a culpa não é dele nem da confusão que lhe pôs a alcuha. É minha, que meti literatura aí onde tinha vida e substituí calor humano por anedota. Mas vou contar na mesma (p. 17).

Ora, neste momento, o ofício jornalístico a que se propõe o narrador é igualado àquele do escritor de literatura. Além disso, a vida, o real, se sobrepõe ao discurso, seja ele jornalístico ou literário. Também resta evidente que, para se “pôr bem” a história, foi preciso ouvir de muita gente, entender várias perspectivas, mesmo que em contradição.

De todo modo, a narração é feita. Então nos perguntamos: *o que* narram os meninos, e *por que* narram os meninos?

No romance, são narrados casos que, em sua aparente banalidade, se conectam a uma problemática com claro paralelo na história da Luanda “real”: a “empurrada” da população mais pobre para as franjas da cidade no decorrer do século XX, no bojo da intensificação das políticas coloniais portuguesas de ocupação e segregação do espaço:

Com o advento de uma posse efetiva do solo africano [...] as cidades africanas europeizadas começam a surgir, constituindo-se em um duplo perverso das urbes européias. Nelas os colonos procuraram refletir o *modus vivendi* da Europa, copiando-lhe a arquitetura e o traçado, mas tendo para isso de tentar, inutilmente, abstrair a população nativa ou, no mínimo, efetuar uma brutal segregação para tentar seu apagamento. Surgem, dessa forma, os “bairros indígenas”, a “cidade” do colonizado, que se contrapõe à cidade do colono. (Macêdo, 2008 p. 87)

No caso angolano, ganham destaque os musseques:

Originalmente [musseque] quer dizer em kimbundo a areia vermelha, formação geológica mais comum na zona, e como tal é referido em documentos do século XVII. Mas à medida que se intensifica a segregação espacial da população negra, sobretudo a partir do fim do tráfico, passará a designar os bairros de cubatas para onde é escorraçada a população africana, na periferia da cidade, ficando o centro cada vez mais zona reservada às classes dominantes. (Pepetela, 1990, p. 68-69)

Espaço do colonizado, os musseques passam a figurar na literatura de caráter nacionalista no decorrer do século XX, sobretudo a partir dos escritores pertencentes aos *Novos Intelectuais de Angola* e àqueles que dessa geração são “herdeiros”, caso de Luandino:

Não causa espanto, portanto, que os autores angolanos, ao forjarem um modelo histórico e nacional-lingüístico para a nascente literatura de seus país, escolhessem Luanda como emblema da luta pela liberdade e dignidade do homem colonizado, tornando os musseques a base sobre a qual as imagens de resistência e identidade nacional seriam geradas. Essa cidade revela-se, por conseguinte, signo altamente expressivo, ideologicamente marcado na ficção angolana do período da guerra de libertação (Macêdo, 2008, p. 113)



Cabe notarmos como este espaço “real” na história angolana é apreendido na literatura de Luandino Vieira. No caso de *Nosso musseque*, o musseque é narrado a partir das histórias de seus moradores. Assim, o romance não apresenta um protagonista evidente. Diríamos que é o próprio musseque, e sobretudo sua gente, quem ganha relevo na narração. Embora não tenhamos uma trama linear, fica evidente com a leitura do romance que o que nos é narrado, a partir de histórias de caráter aparentemente pessoal, é justamente a história do fim deste espaço de, até então, convivência entre brancos, mestiços e negros, com a exclusão de mestiços e negros para áreas ainda mais periféricas. Não nos enganemos: Luandino não nos traz um espaço sem conflitos. Ao contrário, as divergências daquele espaço são ressaltadas a todo o tempo. É como se Luandino mostrasse um momento em que esta convivência começa a se abalar até não mais existir. Notável é o caso da chegada da família do policial Luís, com sua esposa Eva e o menino Nanito. A primeira atitude do policial é a de cercar o terreno de sua residência, antes considerado área de todos por haver ali paus de manga e goiaba, de que todos os vizinhos se serviam. Após isso, o clima do musseque muda, demonstrando a cisão mais clara entre seus moradores:

As semanas passaram com dona Eva [esposa de Luís e mãe de Nanito] sempre arreganhando suas vizinhas, fazendo pouco, e as mães e os miúdos entregando ao desprezo e aos ditos do musseque aquela gente. Só Xoxombo, como a escola era a mesma, falava com Nanito quando ele aparecia, vestindo quedes, de espingarda de chumbo, com a mania que matava mais gungos que todos. Mas ninguém que lhe ligava e o miúdo ia embora outra vez, ouvia-se o pai a ralhar da mania de ir brincar com aqueles vadios pretos e mulatos.

Com as pessoas assim no musseque, um lado a família do capitão e os amigos, o outro sô Luís e o pai do Antoninho, e dona Branca no meio [...] (Vieira, 2003, p. 38-39).

E qual seria, então, o objetivo do jornal dos meninos dentro da trama? A ideia é dada pelo personagem Capitão Bento Abano, mestiço e um dos mais velhos moradores do musseque. Inspirando-se em jornais dos quais fez parte quando novo – entre eles são citados *O Cruzeiro do Sul* e *O angolense*, denotando sua filiação aos antigos “angolenses”, aquela população nativa de Angola, fruto de mestiçagem cultural e que, como aponta Mário Pinto de Andrade (2025), têm grande relevância até o século XIX ao ocupar postos intermediários na administração colonial e que, à época da imprensa livre, engaja-se em um jornalismo de opinião “no estilo característico da prosa polêmica”, discorrendo “sobre a conflitualidade social que enfrenta e as formas de identidade cultural que busca” (p. 89), mas que perde poder político, econômico e cultural com as mudanças na política de colonização no século

XX, sendo, ela também, deslocada espacialmente para mais longe dos bairros “brancos” –, Abano sugere aos meninos, aos poucos que ainda não tiveram que se mudar do musseque, a produção de um jornal artesanal:

Mas capitão Abano não queria nos largar. Voltou para falar connosco, continuou dizer que, agora sozinhos, **o melhor mesmo era fazer um jornal, contar os casos do nosso musseque** e o Zeca, assim, podia publicar os versos que fazia. E prometeu, quando a gente chegasse em casa, ia nos deixar ver mesmo o **Cruzeiro do Sul, O Angolense e outros jornais antigos**, até ele tinha escrito lá (p. 166, grifos nossos).

Abano cumpre ainda o papel de tutor em duas instâncias: aquela da produção efetiva do jornal mas também outra, de caráter mais ideológico, a de cultivo de uma perspectiva de amor pela terra. Conta o narrador que Abano ficava “[...] a falar com devagar, a ensinar como se faz um jornal, a discutir com Carmindinha ou a nos ensinar o amor da nossa terra” (p. 161). Esta influência se reflete, obviamente, na produção dos meninos:

E na hora que chegámos no nosso musseque, toda a gente dizia eu e o Zeca estávamos tristes, perguntavam saber se não tínhamos gostado a viagem, se era bom, se era bonito, mas só o capitão sabia, **nosso coração sofria de alegria porque queríamos começar fazer o jornal e queríamos pôr lá, para toda a gente aprender, aquele amor que a gente sente quando ouve-se o vento fazer dicanza nos coqueiros das ilhas do mar da nossa terra** (p. 168, grifos nossos).

É, assim, portanto, que a função do jornal dos meninos é desvelada: guardar a memória do local, dos seus moradores. Para Loureiro (2015), é justamente este caráter que a faz comparar a figura deste narrador do romance àquela do griot africano:

É ainda na incorporação desta figura do griot que o narrador de *Nosso Musseque* transforma-se no momento em que ouve histórias dos mais velhos, acopla-as às de sua geração (algumas que viu, outras que lhe foram contadas) e repassa-as a nós, leitores/ouvintes das narrativas presentes em seu – fictício – jornal, criado com Zeca Bunéu ainda enquanto miúdos, como uma brincadeira, mas que toma o estatuto de guardar as memórias do musseque, de sua infância, e daqueles que não fazem mais parte de suas vidas (p. 174).



Se, para Walter Benjamin, o discurso historicista atrela-se à história dos vencedores, aqui, o jornal dos meninos cumpre justamente a função que o teórico alemão destina ao materialista histórico, a de passar a história a contrapelo, incorporando, pelo contrário, a história (as histórias) dos “vencidos”, aqueles que perderam suas casas pelas políticas coloniais, uma vez que, na trama, os meninos brancos ficam “sozinhos, no nosso musseque vazio” (Vieira, 2003, p. 155).

Podemos, portanto, depreender um duplo movimento ideológico nesta obra de Luandino no que diz respeito à relação entre a literatura, a história e a realidade: ao mesmo tempo em que a escrita – no caso em questão pensamos no jornal da trama – é capaz de guardar as memórias de um local que não mais existe, o autor evidencia, pela própria perspectiva dos personagens ao coletarem suas “estórias”, a impossibilidade de uma verdade absoluta, sem contradições. Já no plano da enunciação, notamos como José Luandino Vieira cria um romance, que ficcionaliza um jornal, para discutir um tema histórico da Luanda de meados do século XX: a mudança na geografia local, que evidenciava a segregação social perpetuada pelo colonialismo português.

O caso de *O livro dos guerrilheiros*

No bojo da análise anterior, interessante notarmos como, em *O livro dos guerrilheiros*, de 2009, José Luandino Vieira volta a discutir e ficcionalizar o impasse entre o histórico, o real e o literário.

Nesta obra, parte de uma trilogia ainda não acabada mas que tem como predecessor *O livro dos rios*, o narrador é o guerrilheiro Kene Vua. Dividido em 7 seções – um prólogo, 5 narrativas e um epílogo –, a primeira delas nos é essencial para a presente análise. Em “Eu, os guerrilheiros”, Kene Vua nos conta que o que se tem ali, “CONFORME NOTÍCIAS, MUJIMBOSE MUCANDASE AINDA AS LEMBRANÇAS DE QUEMLHES ESCREVEU²” (Vieira, 2009, p. 9), são as histórias sobre alguns guerrilheiros que fizeram parte de uma missão sob o comando de Ndiki Ndia (Andiki), durante a luta de libertação angolana, na região do Kalongololo, em 1971. Assim como o narrador de *Nosso musseque*, Kene Vua explicita que, mesmo que objetive a verdade, e ele o faz ao afirmar “não reivindico licença de mentir” (p. 11), a palavra jamais dará conta da realidade: “E mesmo que não fosse [a palavra de Kene Vua muito duvidosa], mesmo assim nunca ia bastar pra ordenar a verdade”. Há aqui, porém, uma afronta mais evidente à pretensa historicista e mesmo literária que se fia numa possível verdade histórica. Ainda neste preâmbulo, anuncia Kene Vua:

2 O trecho citado encontra-se em caixa alta no original, pelo que optamos pela manutenção no presente artigo.

Se os verdadeiros escritores da nossa terra exigirem a certidão da história na pauta destas mortes, sempre lhes dou aviso que a verdade não dá se encontro em balcão de cartório notarial ou decreto de governo, cada vez apenas nas estórias que contamos uns nos outros, enquanto esperamos nossa vez na fila de dar baixa de nossas pequeninas vidas (p. 12, grifos nossos).

Ou seja, se a verdade absoluta é impossível de ser “ordenada”, ela está mais próxima de ser achada nas “estórias que contamos uns nos outros” do que nos documentos. Outro aspecto interessante de ser notado é que, a partir desta perspectiva de a verdade estar mais próxima das estórias contadas, o próprio narrador se coloca como “peneirador” de boatos. Ao iniciar a narrativa sobre Kibiaka, diz Kene Vua:

Ora, assim é que nossa intenção vai ser de muito curtamente falar, **não como contador de verdades por nossa própria invenção achadas, mas como peneirador de mujimbos**, que outros alheios deixaram na memória de nossos dias luta. Queria oferecer limpa fubá de bombó sem outra qualquer mistura, quindele ou candumba, já que **a verdade é o que pode sair de tanto peneirar a vida no mussalo da experiência** (p. 41-42, grifos nossos).

Aqui podemos atrelar às narrativas deste romance o caráter do testemunho, destacando seu valor em certas culturas:

O que se encontra por detrás do testemunho, portanto, é o próprio valor do homem que faz o testemunho, o valor da cadeia de transmissão da qual ele faz parte, a fidedignidade das memórias individual e coletiva e o valor atribuído à verdade em uma determinada sociedade. Em suma: a ligação entre o homem e a palavra (Hampaté Bâ, 2010, p. 168).

Kene Vua ressalta este valor ao se explicitar como narrador: “[e]ntanto que ex-guerrilheiro [...] ainda com a autorização que sempre a amizade e camaradagem aceitam, sendo quissoco nosso o da luta de libertação” (Vieira, 2009, p. 11). Em outras palavras, o valor de sua palavra advém da sua luta, da sua irmandade com aqueles que lutaram pela independência angolana.

Linhas adiante, diz o mesmo Kene Vua, ao afirmar que a história narrada a seguir tem como base dois textos, que “se num documento podemos duvidar (se era para filme, tem

truque de cinema), já o outro é fidedigno, sagrado: uma poesia, letra de absoluta verdade” (p. 13). Assim, o texto poético se lhe afigura mais confiável que o documental, mesmo que aquele se valha de exageros: “Porque águas profundas são as palavras dos poetas; e mesmo se dão de transbordar, é para fazer capopas onde que pode se beber a sabedoria” (p. 13). Aqui, por fim, a literatura, desde que não aquela que se pretende histórica em um historicismo documental, volta a ganhar valor na abordagem do “real”.

Ao longo das narrativas dos guerrilheiros camaradas seus, Kene Vua não se exime de trazer a contradição, a dúvida, a incerteza para o testemunho. Citemos um exemplo: na segunda narrativa, “Eme Makongo, Mau Pássaro, o Mau-dos-Maus”, após narrar a última vez que encontrou o companheiro, Kene Vua diz: “Escreveram que morreu em combate, na Frente Leste, em 1972, sem deixar cadáver” (p. 37). Em seguida, a dúvida:

Muitos anos mais tarde vi, em jornal impresso, uma notícia assim: um antigo combatente tentou se matar, não juro mais se era no Lubango. Que no meio de uma farra-de-terraço saiu a voar como pássaro grande, gritando seu nome de Kinjila Kadimbula, o que ninguém que percebeu logo, fala de forasteiro em terra alheia. Que não chegou de voar muito, Caiu na confusão de uma sucata de lixeira de quintal mas não morreu [...]. [...] poderá não ser meu camarada, o Makongo, o mau-dos-maus? (p. 38-39).

Tentando articular a contradição, Kene Vua questiona o que os seus mais-velhos diriam. O avô, Kinhoka Nzaji, concordaria: “Kiene muene! Mutu, njila; njila, mutu... [Claro que sim. A pessoa é pássaro, o pássaro é pessoa]”; o pai, porém, discordaria: “Kana, ngana [Não senhor]: não pode. Um homem honesto não voa...” (p. 39). No impasse, Kene Vua, e aqui o impasse é aquele entre duas tradições diferentes, representadas pelas gerações de seu pai e aquela do seu avô, ambas respeitadas, assume a dúvida:

E eu que lhe conheci? Vejo rio e chuva, a vida dele escorrendo dentro dessas águas; ouço o eco de sua tosse nas matas da minha vida. Murmuro só: — Aba!... [Quem sabe!...] Respeito meus mais-velhos: as lições da infância que têm de estar sempre bem sabidas, agora e na hora da nossa morte (p. 40).

Interessante notar como esta dialética entre versões por vezes contraditórias aparece explicitada não somente nas obras de José Luandino Vieira, mas também em algumas de suas entrevistas. Em diálogo com Michel Laban, afirma o escritor angolano:

Uma coisa que noto, que não é sempre fácil aceitar, a dialética. **A questão de as coisas não serem sempre um sim nem um não, as coisas não serem sempre o que são, mas serem também o que não são.** E essa talvez demasiada compreensão para todos os factos da vida, isso foi-nos ensinado praticamente enquanto vivíamos a nossa experiência de criança (Vieira, 1980, p. 14, grifos nossos).

Creemos que, assim como o narrador de *Nosso musseque*, Kene Vua, em *O livro dos guerrilheiros*, assume para si esse papel: o de contar as histórias que se pretende, mas tendo em vista a dificuldade da exata compreensão do “real”. Assumindo, portanto, a difícil dialética de que fala Luandino em aceitar a contradição, o impasse.

De outro modo, a realidade “empírica” aparece não somente na trama que figura a luta de libertação angolana nas matas, mas também a partir de pequenos “jogos” meta-linguísticos. Aqui nos referimos ao uso das notas de rodapé como elementos usados para “misturar” as instâncias do enunciado e da enunciação.

Na narrativa já mencionada de “Eme Makongo, Mau Pássaro, o Mau-dos-Maus”, aparece a primeira nota de rodapé. Assinalada como “Nota do autor”, nela lemos: “[...] Não lhe conheci pessoalmente [Makongo]; e a única vez que lhe vi foi em Luanda, em Agosto de 1975, ao pôr do Sol. [...]” (Vieira, 2009, p. 24). Ora, Luandino, o autor em questão, traz o personagem narrado, o guerrilheiro Makongo, para a realidade “empírica”, do enunciado para a enunciação, ao se colocar, em um jogo metaficcional usando o elemento paratextual da nota de rodapé, justamente na posição contrária: autor empírico como personagem enunciado.

Essa “brincadeira” com a realidade e a ficção é ainda mais interessante em outra nota de rodapé, desta vez na narrativa de Kibiaka, personagem que figura também em *O livro dos rios* e em *Nós, os do Makulusu*, outras obras de Luandino Vieira. Diz a referida nota:

Quando ouvi, pelo ex-guerrilheiro Kene Nvua – o meu amigo Diamantino Kinhoka, o Kapapa – esta biografia, apresentei-me a ler-lhe, do meu livro *Nós, os do Makulusu* umas passagens referentes a uma personagem. Chamava-se igualmente Kibiaka. Tinha-me surgido, em sonhos, no Tarrafal de Santiago, Cabo Verde, naquela semana do ano de 1967 em que todas as noites me apareciam os factos ou as palavras que davam origem, no dia seguinte, à escrita. Sentado numa pedra, encostado ao tronco de uma velha acácia, frente à capela-biblioteca do campo de concentração, escrevia sem poder mudar de sítio: só debaixo daquela árvore adquiria o estado meio sonâmbulo que ditou o romance.

Contei tudo isto ao Kapapa. Ele me olhou, assanhado, com a minha dúvida e ripostou sem pestanejar: <<E qual é, ò branco?! O quilulo do avô

dele t'avisou nos sonhos. Te confiou entanto que escritor...>> – e acabou de beber sua cervejinha, sem nunca mais. Sempre achei questão de preguiça mental aceitar coincidência ou intervenção sobrenatural para explicar factos reais. Para tudo tem que ter uma explicação cabal, mesmo que ninguém a saiba. É só questão de paciência e tempo. Paciência, vou tendo, tempo é que a cada dia que passa, fica mais curto. Terei de aceitar a coincidência? (p. 53).

Mais evidente do que na outra nota antes referida, aqui Luandino aparece como o autor de *Nós, os do Makulusu*, livro que sabemos, nós leitores, existente na realidade empírica, escrito por José Luandino Vieira. Além disso, dá estatuto de “real” para os personagens narrados em *O livro dos guerrilheiros*, ao trazer Kene Vua como amigo seu, autor empírico, como a legitimar o que ali se conta ao, por outra via, comparar o Kibiaka de *O livro dos guerrilheiros* com aquele seu Kibiaka, de uma narrativa “fictícia” escrita no Tarrafal. Por fim, mesmo neste jogo entre realidade e ficção, permanece o impasse, a dúvida para o Luandino autor-personagem da nota de rodapé. cremos que, com isso, Luandino, escritor empírico, questiona o próprio paradigma da ficção “realista” como mais “fiel” no trato da realidade. Linda Hutcheon (2010), ao se debruçar sobre os procedimentos metaficcionais na literatura moderna, afirma que:

Como muitos metaficcionistas têm garantido a seus leitores, criações fictícias são tão reais, tão válidas, tão “verdadeiras” como os objetos empíricos de nosso mundo físico. A essência da linguagem literária não reside em sua conformidade com afirmações encontradas em estudos factuais, mas sim em sua habilidade de criar algo novo – um “heterocosmo” coerente, motivado, ou outro mundo. A literatura mimética sempre criou ilusões, não verdades literais; sempre utilizou convenções, não importa o que ela escolheu imitar, isso é, criar (p. 42, nossa tradução).³

Além de destacar a literatura “não mimética” como tão válida na abordagem do real como aquela mais próxima dos padrões “realistas”, compreendemos que Luandino, ao

3 As many metafictionists have assured their readers, fictional creations are as real, as valid, as “truthful,” as the empirical objects of our physical world. The essence of literary language lies not in its conforming to the kind of statement found in factual studies, but in its ability to create something new- a coherent, motivated “heterocosm”, or other world. Mimetic literature has always created illusions, not literal truths; it has always utilized conventions, no matter what it might choose to imitate, that is, to create.

exercitar a metalinguagem nesta obra, chama o leitor para o texto, pede que este engaje com a obra, outra característica destacada por Hutcheon nos procedimentos metalinguísticos: “O ato de ler [em obras metalinguísticas] não é mais seguro, confortável, não problemático” (p. 99, nossa tradução)⁴ e, ainda: “De um lado, ele [o leitor da obra de metaficção] é forçado a reconhecer o artifício, a ‘arte’, do que está lendo; de outro, demandas explícitas são feitas a ele, como um co-criador [...]” (p. 5, nossa tradução).⁵ No caso em análise, é como se Luandino colocasse o leitor em uma posição em que ele precisa tomar decisões: tomar partido nas histórias ou aceitar a contradição na busca pela realidade, aceitando, como disse Luandino na entrevista já mencionada, que “as coisas não s[ão] sempre o que são, mas s[ão] também o que não são” (Vieira, 1980, p. 14).

Considerações finais

Se Walter Benjamin utiliza a frase de Gottfried Keller, “a verdade nunca nos escapará”, para definir a abordagem historicista da realidade, José Luandino Vieira, pelas palavras de seus narradores, se distancia desta percepção, assumindo a impossibilidade da tarefa, embora não se eximindo dela, mesmo que pela ficção: “Mas só quando secarem os rios, vamos saber a verdade” (Vieira, 2009, p. 25), diz Kene Vua, no que responderia o narrador de *Nosso musseque*: “Mas vou contar na mesma” (Vieira, 2003, p. 17).

É por meio deste trabalho de narrar o passado, seja o passado de um local que deixou de existir ou aquele da guerrilha, que Luandino discute a realidade, mesmo que exibindo ao leitor o intrincado jogo da ficção, pois compreende que a linguagem é, ela mesma, simbólica, histórica, material. Assim, unem-se ao seu texto a História, as histórias, os mujimbos, as mucandas, as dúvidas, as contradições porque “a verdade de suas vidas sempre não é possível de escrever, ainda que desejada; mas, menos ainda, desejada se possível” (Vieira, 2009, p. 12). Gagnebin (2006) afirma que “somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente” (p. 57). Compreendemos, por fim, que este é o objetivo a que se coloca o escritor José Luandino Vieira: ao narrar a história daqueles que foram vencidos, “ossos dispersos”, como afirma Kene Vua, Luandino mira o presente para guiar o futuro.

4 The act of reading is no longer safe, comfortable, unproblematic [...]

5 On the one hand, he is forced to acknowledge the artifice, the “art,” of what he is reading; on the other, explicit demands are made upon him, as a co-creator [...]

Referências

- ANDRADE, Mário Pinto de. **Origens do nacionalismo africano**: continuidade e ruptura nos movimentos unitários emergentes da luta contra a dominação colonial portuguesa: 1911-1961. Lisboa: Letra Livre, 2025.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. *In*: **Magia e técnica, arte e política**: obras escolhidas. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 222-232.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- HAMPATÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. *In*: KI-ZERBO, Joseph (Coord.). **História Geral da África I**: metodologia e pré-história da África. Brasília: UNESCO, 2010. p. 167-212.
- HUTCHEON, Linda. **Narcissistic narrative**. Ontario, Canada: Wilfrid Laurier University Press, 2010.
- LOUREIRO, Diana Gonçalves. Nosso musseque: uma abordagem pelo viés das estórias. *In*: TOPA, Francisco; PEREIRA, Elsa (coord.). **De Luanda a Luandino**: veredas. Porto, Portugal: Edições Afrontamento, 2015. p. 173-181.
- MACÊDO, Tania. **Luanda, cidade e literatura**. São Paulo: Editora UNESP, 2008.
- PEPETELA. **Luandando**. Angola: Elf Aquitaine Angola, 1990.
- VIEIRA, José Luandino. Encontros com Luandino Vieira, em Luanda. Entrevistador: Michel Laban. *In*: LABAN, Michel et al. *In*: **Luandino**: José Luandino Vieira e a sua obra. Lisboa: Edições 70, 1980. p. 9-82.
- VIEIRA, José Luandino. **Nosso musseque**. Lisboa: Caminho, 2003.
- VIEIRA, José Luandino. **O livro dos guerrilheiros**: narrativas. Lisboa: Caminho, 2009.
- WHITE, Hayden. Historical discourse and literary writing. *In*: KORHONEN, Kuisma (Ed.). **Topes for the past**: Hayden White and the History/Literature Debate. Amsterdã, Nova York: Rodopi, 2006, p. 25-33.