

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS DE
LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA**

ALINE DA SILVA LOPES

O corpo na escrita de mulheres em Moçambique:
A poesia de Noémia de Sousa e a prosa de Paulina Chiziane.
versão corrigida

São Paulo

2022

ALINE DA SILVA LOPES

O corpo na escrita de mulheres em Moçambique:
A poesia de Noémia de Sousa e a prosa de Paulina Chiziane.

versão corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como parte dos requisitos para obtenção do título de mestre em Letras.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Rita de Cássia Natal Chaves

São Paulo

2022

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

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

d864c da Silva Lopes, Aline
O corpo na escrita de mulheres em Moçambique: A poesia de Noémia de Sousa e a prosa de Paulina Chiziane. / Aline da Silva Lopes; orientadora Rita de Cássia Natal Chaves - São Paulo, 2022.
123 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

1. Literatura Africana. 2. Literatura Moçambicana. 3. Representações do Corpo. 4. Noémia de Sousa. 5. Paulina Chiziane. I. Natal Chaves, Rita de Cássia, orient. II. Título.

LOPES, Aline da Silva. **O corpo na escrita de mulheres em Moçambique: A poesia de Noémia de Sousa e a prosa de Paulina Chiziane.** Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção de título de mestre em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____

Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____

Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____

Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____

Assinatura _____

DEDICATÓRIA

No fechamento deste ciclo, gostaria que todas as pessoas que, de alguma forma, contribuíram para que hoje eu estivesse concluindo este trabalho, pudessem se sentir contempladas por estas breves palavras de agradecimento, embora elas não sejam capazes de exprimir a real dimensão da minha gratidão. Entretanto, é preciso elencar alguns nomes daqueles sem os quais nada disso teria sido possível.

Em primeiro lugar, agradeço à minha orientadora Rita Chaves por acolher minhas ideias, acreditando que eu seria capaz concretizar este projeto.

Aos professores Emerson Inácio, Mário Lugarinho, Rejane Vecchia e Tânia Macedo com os quais tive o prazer e o privilégio de cursar as disciplinas de pós-graduação, que contribuíram de diferentes formas para minhas reflexões. E a todos os demais professores que fizeram parte da minha formação básica e universitária por me inspirarem o afeto pelo saber e pelo exercício do magistério.

Aos colegas que contribuíram para a construção inicial de um pertencimento com o cotidiano acadêmico através de dicas valiosas, parcerias de trabalho ou cafezinhos compartilhados. Em especial Bruna, Jacqueline, Oluwá e Matheus.

À Secretaria de Pós-Graduação e a todos os funcionários da Universidade que sempre me auxiliaram na resolução de minhas demandas e inabilidades burocráticas.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pela concessão da bolsa de estudos, apoio financeiro que viabilizou a realização desta pesquisa.

Às amigas com quem aprendo todos os dias o sentido da palavra “sororidade” e à minha família a quem devo, amorosamente, base, estrutura e sustentação.

Ao Walney, o melhor companheiro.

RESUMO

LOPES, Aline da Silva. **O corpo na escrita de mulheres em Moçambique: A poesia de Noémia de Sousa e a prosa de Paulina Chiziane.** 2022. 125 f. Dissertação (mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

Pretende-se analisar as representações dos corpos, sobretudo os femininos, na escrita literária, refletindo sobre os caminhos percorridos pela escrita de mulheres, em Noémia de Sousa e Paulina Chiziane - duas autoras de grande representatividade no cânone moçambicano -, para a constituição de representações do corpo. Realizar-se-á tal estudo a partir de alguns dos poemas de Noémia de Sousa presentes no livro *Sangue Negro* e do romance *Balada de Amor ao Vento*, de Paulina Chiziane, atentando-se para os possíveis diálogos entre suas obras e para algumas convergências que se podem surpreender com outros autores moçambicanos e de outros países do continente africano.

Palavras-Chave: Corpo, Literatura, Moçambique, Noémia de Sousa e Paulina Chiziane.

ABSTRACT

LOPES, Aline da Silva. **The body in the writing of women in Mozambique: Noémia de Sousa's poetry and Paulina Chiziane's prose.** 2022. 125 f. Dissertação (mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

It is intended to analyze the representations of bodies, especially feminine, in literary writing, reflecting about the paths traveled by the writing of women, in Noémia de Sousa and Paulina Chiziane - two authors of great representation in the canon Mozambican - for the constitution of representations of body. Such study will be carried out based on some of the poems by Noémia de Sousa present in the book *Sangue Negro* and in the novel *Balada de Amor ao Vento*, by Paulina Chiziane, paying attention to the possible dialogues between her works and to some convergences that may be surprised by other authors from Mozambique and other countries on the African continent.

Key words: Body, Literature, Mozambique, Noémia de Sousa and Paulina Chiziane.

SUMÁRIO

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS 7
2. OS CORPOS REPRESENTADOS NA LITERATURA MOÇAMBICANA 10
 - 2.1. A CORPOREIDADE SOB O VIÉS AFRICANO 10
 - 2.2. A REINSCRIÇÃO DOS CORPOS NEGROS NA LITERATURA NACIONAL 22
 - 2.3. OS CORPOS FEMININOS NA ESCRITA DAS MULHERES MOÇAMBICANAS 41
3. A ESCRITA DE MULHERES EM MOÇAMBIQUE:
REPRESENTAÇÕES DO CORPO 54
 - 3.1. SANGUE NEGRO, DE NOÉMIA DE SOUSA: A VOZ DE UM CORPO COLETIVO 54
 - 3.2. BALADA DE AMOR AO VENTO, DE PAULINA CHIZIANE:
A VOZ POLÍTICA DE UM CORPO SUBJETIVO 82
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS 113
5. REFERÊNCIAS 117

1. Considerações iniciais

O corpo é um repositório de representações, na medida em que recaem sobre ele as expectativas correspondentes aos imaginários construídos acerca de categorias como raça e gênero. Categorias determinadas pela presença (ou ausência) de certos traços distintivos que abarcam desde aspectos como a cor da pele, a espessura dos lábios e a largura do nariz até órgãos sexuais e aparelhos reprodutivos. Características que pouco ou nada diriam, de fato, a respeito da interioridade de qualquer pessoa, não fossem os danos psíquicos causados pela internalização de preconceitos determinantes de toda espécie de violências e discriminações. Prejuízos que acarretam efeitos e provocam reações capazes de interferir na constituição da personalidade daqueles que os sofrem, conforme já concluído pelo psiquiatra martinicano Frantz Fanon (1980).

Entre os princípios simbólicos da lógica da dominação, o mais eficiente é o da propriedade distintiva corporal (Bourdieu, 2010), o que explica a importância que o corpo ganha a partir da colonização (Oyewumi, 2021), cuja tônica ideológica é a “negação da presença” (ACHEBE, 2012:116) e que tem no apagamento dos corpos negros sua realização mais concreta. Chamamos a atenção para a influência do racismo sobre as formas de ocultamento dos corpos negros forjadas por sistemáticos procedimentos que foram de suma importância para o estabelecimento das sociedades coloniais. Entretanto, devemos levar em conta que muito da constelação de imagens racistas até hoje disponíveis se produziu no âmbito dos relatos escritos pelos colonos na consagração da empreitada imperialista, nos quais observamos ora uma invisibilização desses corpos africanos, ora a sua depreciação, por vezes realizada, justamente, pela exacerbação depreciativa dos traços distintivos corporais.

Na literatura colonial - quando chega a ser representado - o africano é retratado como subserviente, mero contribuinte para a realização das aspirações do colono, simplesmente relegado ao papel de “sujeito auxiliar” (NOA, 2015: 136-140). Contraposta ao “patrão branco, identificado e individualizado” - “fundador de toda a dinâmica transformacional” (NOA, 2015: 109) - há somente a “massa indistinta dos trabalhadores negros” (NOA, 2015: 136). Essas representações aviltantes - propagadas por europeus e para europeus num esforço de justificar a própria barbárie - provocam como resposta o surgimento de produções que a elas se opuseram, e sobre as quais, aqui, nos debruçamos. Uma “escrita reativa que se reconhece nas literaturas nacionais”, insurgindo-se contra uma portugalidade de matriz hegemônica” (NOA, 2015: 21) e que,

além de denunciar a violência colonial, aponta as contradições do discurso imperialista, reinscrevendo os corpos negros nas linhas da humanidade.

Quando falamos na temática do corpo é esperado que tratemos das questões de gênero, isso porque a representação hegemônica reduz as mulheres aos seus corpos, o que nos possibilita refletir sobre a cristalização de categorias que legitimam opressões e injustiças por meio de noções naturalizadas. É verdade que a colonização não importou práticas como a prostituição, mas as modelou consideravelmente (PERROT, 2017), acentuando a subalternidade de mulheres que acabaram, muitas vezes, forçadas a fazer de seus corpos fontes de subsistência. Nas colônias portuguesas, o imposto de captação - cobrado na década de 1940 em Moçambique - “aplicava-se a todas as mulheres com mais de 18 anos, viúvas e casadas, quando não se tratasse da primeira mulher de um polígamo, caso em que havia isenção” (HONWANA, 2010: 114): isso fazia com que muitas dessas mulheres fossem “vendidas” por seus pais, ou mesmo empurradas para a prostituição. Essas condições contribuíram para que a mulher africana vivesse o exílio na própria terra e, sobretudo, no próprio corpo, o que está representado tanto em produções como “Moças das docas”, poema de Noémia de Sousa, quanto no romance *Balada de amor ao vento*, de Paulina Chiziane.

O presente trabalho tem como interesse investigar como as representações literárias de tais produções opuseram (e ainda opõem) resistência aos padrões de subalternidade e inferiorização impostos aos povos africanos a partir do advento da colonização. Propomos, assim, a leitura selecionada de alguns autores moçambicanos a fim de analisarmos as representações do corpo, dedicando especial atenção à escrita feminina, assumindo que foram as mulheres que ocuparam a extremidade mais vulnerabilizada desse sistema polarizado que constituiu o colonialismo. Interessa-nos, sobretudo, investigar como esses corpos são reinscritos por elas em Moçambique, onde continuam sendo minoria nesse sistema literário. Nosso principal intuito foi, assim, o de identificar as estratégias mobilizadas na representação dos corpos como forma de resistência.

Iniciamos nosso percurso por alguns recortes exemplares e significativos de autores anticoloniais, como João Dias, José Craveirinha e Luís Bernardo Honwana, entre outros. Neles, é flagrante a denúncia do uso exploratório dos corpos para o acúmulo de riquezas e, sobretudo, de que as consequências de tal reificação são, indubitavelmente, a miséria, a doença e a morte. Apesar do quão debilitante tenha sido esse processo de desumanização, tais textos constituem o testemunho da revolta, da

insubmissão e da luta empreendida por essas populações autóctones contra a dominação europeia.

Nessas primeiras produções já estão colocadas as particularidades opressivas que pesam sobre as colonizadas, e embora não representem as produções femininas em Moçambique, optamos por visitá-las, entendendo que poderiam constituir um interessante contraponto a ser tensionado. É notável, assim, que apesar de estarem ali representadas, pouco se ouve as suas vozes, cuja interioridade não chega a ser satisfatoriamente explorada, incorrendo-se, muitas vezes, em determinados estereótipos sem questioná-los, nem apontar as contradições que neles se encerram. É desse modo que iniciamos a discussão de como os corpos femininos estão representados na escrita de mulheres, levantando algumas questões a respeito da especificidade dessas representações - por meio de exemplos como o conto “Ninguém matou Suhura”, de Lília Momplé - bem como apresentando algumas das características gerais da obra das autoras que integram o corpus deste trabalho.

Por meio da análise comparativa do livro de poemas *Sangue Negro*, de Noémia de Sousa, e do romance *Balada de amor ao vento*, de Paulina Chiziane, objetivamos analisar as estratégias de que se valem as autoras para representar, em seus escritos, os corpos femininos. Nesse processo, entre nossos objetivos específicos visamos a examinar de que maneira tais representações revelam o seu posicionamento crítico em relação à condição das mulheres moçambicanas; observar em que medida as evocações do sujeito poético de Noémia de Sousa, tanto quanto do foco narrativo do romance de Paulina Chiziane, contribuem para representar a voz feminina, enquanto manifestação de um corpo; e investigar quais possíveis relações se podem estabelecer entre a formação da poesia nacionalista de Noémia de Sousa e a consolidação da prosa contemporânea de Paulina Chiziane.

Convém observar que tanto os versos de *Sangue Negro* como a prosa poética de *Balada de amor ao vento* versam sobre um mesmo contexto colonial, embora os poemas sejam frutos da experiência histórica da autora que viveu no mesmo período, enquanto o romance é um resgate memorialístico escrito no pós independência. Podemos concluir, desse modo, que as duas produções sofreram influências e herdaram tensões externas distintas. A título de exemplo, podemos citar o aumento da opressão colonial durante a vigência do regime salazarista vivido por Noémia de Sousa e a ocorrência trágica de uma prolongada e dilaceradora guerra civil testemunhada por Paulina Chiziane. Enquanto Noémia expandia sua voz para além do continente africano, é a partir de um recorte da realidade das mulheres no sul de Moçambique que Paulina

Chiziane estabelece um diálogo com os aspectos mais comuns da condição feminina. Ao mesmo tempo em que a poeta não deixou de olhar para as especificidades da opressão colonial sobre as mulheres, abordando como pôde as questões que envolviam o gênero dadas as limitações sócio-políticas da época; tampouco a prosadora contemporânea poderia abandonar os temas referentes a uma colonialidade que segue vigente. A poeta sabia que da luta anticolonial dependia a sobrevivência do povo moçambicano, e era preciso que homens e mulheres fossem companheiros na mesma barricada para que no futuro pudessem, enfim, gozar da equanimidade gerada por uma luta compartilhada. Paulina, por sua vez, sabe que após a independência essa promessa não foi cumprida e que é preciso debater um presente em que o passado ainda vigora, ameaçando o futuro dessas mulheres.

2. Os corpos representados na literatura moçambicana

2.1. A corporeidade sob o viés africano

Ao determos nosso olhar sobre os corpos representados - incluindo-se, aqui, as representações que fazem parte do campo artístico, e destacando, em particular, o literário -, não tardamos a perceber que é muitas vezes o outro quem os veste com seu olhar ou, melhor dizendo: há, em geral, um EU que escreve o OUTRO a partir do modo como o enxerga, ou mesmo a partir do modo como não é capaz de enxergá-lo. A despeito disso, essas representações não deixam de influenciar a visão que cada um constrói de si mesmo. Isso acontece por serem elas socialmente inscritas pela letra daqueles que possuem autoridade (e licença) para fazê-lo, inscrevendo uma visão particular - ou de determinado grupo ao qual pertence - no imaginário coletivo, repositório das representações. Essa escritura, então, prescreve o destino daqueles que, por diversas razões, podem não chegar a possuir, de fato, o próprio corpo, tendo-o já recebido vestido com as expectativas que “naturalmente” lhe couberam, de acordo com seu gênero, sua raça, sua classe. Além dessas categorias, aspectos históricos, geográficos e socioculturais servem-lhes igualmente como vestimentas.

Nos países africanos, uma literatura colonial antecedente à década de 40, quando chegava a representar as populações autóctones - pois, em geral, o mais comum era a sua ocultação - o fazia como meros esboços, praticamente sem rostos ou densidade psicológica, mais semelhantes a coisas, cujo único toque de diferença, no discurso

colonial, era atribuído por palavras como “indígena”, “mestiça/o”, “mulata/o”, “negra/o” (LARANJEIRA, 1995: 337).

Em contrapartida, na literatura de viés nacionalista produzida em Moçambique, a partir da década de 1940, em lugar de tais esboços o que se tem é a representação de corpos cuja presença é evocada de forma celebratória e, portanto, contundente, utilizando-se, aqui, o celebratório no sentido evocado por Chinua Achebe (2012) como o de representar existências até então negadas.

O escritor nigeriano - autor da obra *O mundo se despedaça* - em seu livro de ensaios intitulado *A educação de uma criança sob o protetorado britânico*, discorre a respeito da literatura como forma de celebração. O autor explica que para o povo igbo - etnia à qual pertence - celebrar assumia o sentido de “reconhecer uma presença”, ainda que essa presença fosse a do próprio colonizador, já que a arte atuaria, assim, como “celebração da realidade” fosse ela agradável ou não (ACHEBE, 2012: 115).

Agindo dessa forma, a literatura produzida pelos povos africanos desempenha uma atitude contrária ao gênero colonial, cuja motivação era construir “desculpas elaboradas” para justificar atos como o de tomar posse “da terra, da pessoa e da história do outro” (idem). A elaboração dessas desculpas envolvia “desde negar a presença de um homem postado à sua frente até questionar se ele é realmente humano”, uma vez que a negação da presença foi “a tônica da ideologia colonialista”, como ressalta Achebe (2012:116). A esse respeito, podemos acrescentar que o corpo, justamente por constituir o mais inegável indício de uma presença, acaba sendo, assim, evidenciado na escrita nacionalista de países africanos, reagindo, então, contra os esforços colonialistas que buscavam promover o seu ocultamento.

Estabelecendo como contraponto a sociedade colonial, podemos observar que, segundo essas representações endógenas, a corporeidade africana se afasta, ainda, de uma outra aura de invisibilidade: a que parece pairar sobre os corpos numa espécie de “apagamento ritualizado” que costuma ocorrer no interior das interações sociais em países europeus, ou mesmo em nações que buscam identificar-se com suas práticas culturais e visões de mundo. O antropólogo francês Le Breton exemplifica como se dá esse apagamento, referindo como “ator” cada um dos sujeitos que participa das interações sociais descritas:

A existência do corpo parece estar sujeita a um peso assustador que os rituais devem conjurar, tornar imperceptível sob a familiaridade das ações. Prova disso é a discrição normal nos elevadores, nos transportes em comum ou nas

salas de espera, quando os atores, face a face, esforçam-se para, mutuamente e com um certo desconforto, tornar-se transparentes uns para os outros. Da mesma forma acontece com o tocar ou o ser tocado por um desconhecido, numa rua ou num corredor, o que provoca inevitáveis desculpas. O mesmo ocorre quando um ator é surpreendido pelo outro numa atitude incongruente ou íntima ou quando escapa um arrote, uma flatulência, um ronco do estômago (LE BRETON, 2006: 49).

Nesse ritual de apagamento,

o corpo deve passar despercebido, fundir-se nos códigos e cada ator deve poder encontrar no outro, como num espelho, as próprias atitudes e a imagem que não o surpreende nem o atemoriza (LE BRETON, 2006: 74).

Ao deslocarmos essa discussão para uma sociedade colonialista e, portanto polarizada, levando-se em conta a coexistência dessas duas antagônicas formas de interação corporal, e ressaltando-se, ainda, que a diferença na pigmentação da pele é o marcador utilizado para justificar a polarização dessas sociedades, a problematização, sem dúvida, ganha novos matizes. Bourdieu (2010) defende que, dentre os princípios simbólicos da lógica da dominação, o mais eficaz é o da propriedade distintiva corporal: o estigma totalmente arbitrário da cor da pele.

A respeito do destaque dado às propriedades corporais, a socióloga nigeriana Oyeronke Oyewumi, logo no prefácio de seu livro *A invenção das mulheres: Construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero*, ressalta a importância que o corpo passou a ter após o advento da colonização. Enunciando-se a partir de sua comunidade étnica, a autora coloca que

o corpo foi (e ainda é) bastante material em comunidades iorubás. Mas, antes da instalação de noções ocidentais na cultura iorubá, o corpo não era a base de papéis sociais, inclusões ou exclusões; não foi o fundamento do pensamento e da identidade sociais (OYEWUMI, 2021: 16)

Segundo a autora, os atributos físicos do corpo somente passaram a determinar a posição social de um sujeito, ditando a sua inclusão ou exclusão social, na medida em que essas ideias estrangeiras foram se introduzindo nas comunidades autóctones. Podemos depreender, facilmente, que tais noções ocidentais se alastraram por outras terras africanas igualmente invadidas e dominadas por impérios europeus, que estabeleceram a difamação dos povos africanos como uma estratégia de conquista, conforme expõe Achebe (2012).

A “situação colonial” é, então, caracterizada por uma minoria estrangeira que, em nome de uma suposta superioridade racial - estabelecida pela via da difamação - se impõe a uma maioria autóctone, reduzida a meros instrumentos para a obtenção de matéria-prima a baixos custos - possíveis graças ao trabalho forçado -, e disposição de mercado para os produtos (FERRO, 2004).

Assim, fatos políticos e econômicos assumem uma coloração racial no quadro da situação colonial, explica o estudioso francês Balandier, no artigo “A noção da situação colonial” (1993). Corrobora essa afirmação o testemunho do moçambicano Raul Bernardo Honwana, em seu livro de *Memórias*, obra realizada no intuito de “transmitir aos mais novos as suas experiências” (HONWANA, 2010: 11), dever que se atribui aos mais velhos nas sociedades tradicionais.

Afirma o memorialista que “o racismo determinava o dia-a-dia dos não-europeus, independente da classe a que pertencessem” (2010: 21), declaração que nos permite perceber que os fatos sociais estavam amalgamados a uma noção de racialidade que se sobrepunha aos fatores econômicos, quando não os determinava, conforme defendido pelo psiquiatra martinicano Frantz Fanon (1980).

Se o desenvolvimento técnico mais avançado é o que estabelece a dominação de um povo sobre outro, é pela inferiorização desse outro que a dominação se mantém, e aqui, entra em cena o racismo como elemento justificador. Ainda que não constitua o todo de uma estrutura cultural, é, segundo Fanon (1980) o seu elemento mais visível. Enquanto “opressão sistematizada de um povo” (FANON, 1980: 37), o racismo promove a destruição de valores como vestuário, linguagens, religiosidade, provérbios, costumes, entre outros: ataca-se a forma de existir e não mais a pessoa. Com o advento da industrialização e camuflagem das técnicas de exploração renovam-se as formas de racismo, antes fundamentado nas escrituras, depois na biologia e, posteriormente, na cultura, ou na “desculturação”, termo empregado pelo autor.

Entre outros aspectos, Fanon (1980) aborda a repercussão do racismo sobre o comportamento de quem o sofre: a raça “inferior” nega-se como raça, esforçando-se por imitar quem o oprime, com o objetivo de desracializar-se, sofrendo a imposição de nova visão de mundo desqualificadora de suas formas originais de existência:

Não custa nada eliminar a tua raça para ganhar a liberdade. Temos que resistir, Delfina, temos que resistir. Temos que nos submeter à vida que nos impõem, acreditar no Deus deles, esse ser invisível e sem forma concreta. (CHIZIANE, 2008: 108-109).

Esse comportamento, que segundo o autor consta nos livros oficiais como assimilação, Fanon chama de alienação. Temos no excerto acima - extraído do romance *O alegre canto da perdiz* (2008), de Paulina Chiziane -, o diálogo exemplar entre as personagens da mãe, Serafina, com sua filha, Delfina, em que a primeira propõe à mais jovem a negação da própria raça, ou seja, a desracialização, como uma atitude de resistência e estratégia para sobreviver.

O que o racismo empreende forjar é o apagamento de corpos negros, bem como das práticas culturais identitárias desses grupos étnicos. A partir desses aspectos podemos pensar, então, a respeito de uma exacerbação dos mecanismos de apagamento da corporeidade quando se trata de um elemento “diferente”, capaz de surpreender ou atemorizar, em lugar de oferecer o seu próprio reflexo como no mito de Narciso. Invisibilizar ou mesmo ocultar é a prerrogativa do apagamento ritual tão caro aos moldes ocidentais de interação social.

Nesse sentido, podemos refletir sobre a importância de estratégias literárias que visem a exaltar a presença desses corpos como resposta ao caráter opressivo que tal apagamento assume depois de acrescentado o aspecto racial. Entre essas estratégias destacamos uma espécie de diluição entre fronteiras, que aproxima o humano do espaço geográfico sem que seu corpo seja diluído, de fato, na paisagem, mas destacando um e outro ao evidenciar uma sinergia que se estabelece entre ambos.

Para a obtenção desse efeito salientamos o uso recorrente de figuras de estilo como a personificação, escolha flagrante na obra das duas autoras analisadas - bem como em trabalhos de outros autores - e que se pode observar em diversas composições de Noémia de Sousa, como no poema “Nossa irmã a lua”, cujos versos atribuem feições humanas e dotam de espiritualidade o astro lunar a quem o eu poético se irmana afetuosamente:

Sim. Nós cantamos amorosamente
a lua amiga que é nossa irmã.
- Embora nos repitam que não,
nós o sentimos, fundo, no coração...
(que bem vemos
que no seu largo rosto de leite há sorrisos brandos de doçura
para nós, seus irmãos...)
Só não compreendemos
como é que, sendo tão branca a lua nossa irmã,
nos possa ser tão completamente cristã,
se nós somos tão negros, tão negros,

como a noite mais solitária e mais desoladamente escura...
(SOUSA, 2016: 28-29)

Além da personificação da lua, temos, nesse excerto, a comparação da pigmentação da pele negra com a noite, e a antítese entre essa cor negra e a cor branca da lua. Essas comparações contribuem, junto com a personificação, para o esgarçamento entre as fronteiras dos corpos e o espaço que os acolhe.

Em “Zampungana”, a mesma irmã lua surge a constranger os humilhados empregados negros que recolhiam os baldes com o excremento dos colonos brancos. A esses desvalidos dava-se o nome de *zampungana*. Além da lua, a noite surge, aqui, igualmente personificada pela compaixão maternal que nela projeta o eu poético:

Ó noite, minha mãe carinhosa
com tua quente capulana negra!
Ai embrulha-me bem, noite,
ai embrulha-me tão bem,
que só tu e mais ninguém
sejas testemunha da minha humilhação,
Torna-se sombra anónima e irreconhecível,
apaga os lumes que acendeste no céu,
diz à nossa irmã lua que se esconda e não me olhe tanto
com seu doce rosto horrorizado...
Que só tu fiques, noite, só tu,
silenciosa, compreensiva,
com tua capulana negra tudo encobrindo.
(SOUSA, 2016: 75)

Nesses versos, a noite assume uma figuração materna e, portanto, feminina, ao mesmo tempo em que é metaforizada como uma capulana negra: tecido, geralmente, colorido e estampado, usado para vestir os corpos das mulheres em Moçambique. Capulana com a qual o eu poético (na 1ª pessoa do plural) pede que a noite embrulhe também seu corpo, encobrindo, assim, a sua humilhação.

Fora do espaço celeste, a natureza também é humanizada, como ocorre em “Samba”, poema que homenageia o ritmo musical brasileiro. Nessa composição, a vegetação - a despeito das raízes que, em geral, as fixam - balança suas silhuetas ao ritmo dos batuques produzidos por mãos humanas:

Quem disse que as palmeiras e os coqueiros,
os cajueiros,
os canhoeiros,

não vieram com suas silhuetas balouçantes
rodear o batuque?
(SOUSA, 2016: 85)

Nos tristes versos do poema “O homem morreu na terra do algodão”, é o vento que, sonolento, abana, docemente, a cabeça macia do algodão:

Toda a noite, todo o dia
o vento passa
e repassa
sonolento e pesado calor
abanando com doçura
a cabeça macia
das alvas plantas de algodão...
(SOUSA, 2016: 89)

Na cidade, o mesmo animismo dá vida tanto à casa de cimento e ao alcatrão das ruas largas quanto às acácias - vermelhas e sensuais como os lábios das meninas brancas - do poema “Patrão”, elementos a quem o eu poético sugere que se interrogue como testemunha da exploração dos corpos negros que constroem a cidade com o seu suor e com o seu sangue:

E se o teu cérebro não me acredita,
pergunta à tua casa quem fez cada bloco seu,
quem subiu aos andaimes,
quem agora limpa e a põe bonita,
quem a esfrega e a varre e a encera...
Pergunta ainda às acácias vermelhas e sensuais
como os lábios das tuas meninas,
quem as plantou e as regou,
e, mais tarde, as podou...
Perguntas a todas essas largas ruas citadinas,
Simétricas e negras e luzidias
quem foi que as alcatroou,
indiferente à malanga de sol infernal...
E também pergunta quem as varre ainda,
manhã cedo, com a cacimba a cobrir tudo...
Pergunta quem morre no cais
todos os dias - todos os dias -,
para voltar a ressuscitar numa canção...
(SOUSA, 2016: 71)

Esses são apenas alguns dos muitos exemplos - de como a personificação atribui corporeidade ao espaço, estabelecendo, assim, uma estreita relação com a celebração

dos corpos africanos - que vão desde a figuração de uma lua a se esconder “nas dobras imensas da capulana negra da noite” (SOUSA, 2016: 95), arrepiada por testemunhar o horror colonial; passando pelo imenso mar a quem o sujeito poético interpela por tê-lo abandonado; até o comboio que, arfando, volta a trazer o migrante que partiu para trabalhar nas minas do Jones; isso tudo para não mencionar o próprio continente “a estender seus pulsos libertos” (SOUSA, 2016: 53) na utopia da independência.

Assim, estabelece-se uma relação entre o elemento humano, a natureza e o espaço que o circunda capaz de assumir novos sentidos bastante diversos daqueles presentes na predatória lógica colonialista, denunciada por Paulina Chiziane através do mesmo recurso da personificação, igualmente recorrente em sua obra:

Pela manhã a floresta teve o seu batismo de fogo. Os quadrúpedes empreenderam galopes desenfreados, as aves voaram sobre o fogo. Todos tentaram fugir, menos as fêmeas que preferiram morrer calcinadas junto dos seus rebentos. Quem ama de verdade sacrifica-se pelo objeto do seu amor. As árvores amam a terra, não arredam pé, suportando a tortura, a destruição, protegendo a terra adorada.

A desgraça entrou na floresta. O homem julga-se senhor do mundo. Onde ele põe a mão, tudo é devastado sem razão.

Veio a destronca e a sementeira. Os cafezeiros eram alinhados de uma forma artística e, em pouco tempo, a floresta medonha cedeu lugar a uma roça de um verde bonito, verde-sangue, verde-dinheiro, regado com o suor dos condenados. (CHIZIANE, 2003: 143).

Na passagem acima, retirada do romance *Balada de Amor ao Vento* (1990), Paulina Chiziane personifica as fêmeas que preferem morrer, sacrificando-se por amor aos seus rebentos, bem como as árvores que, em nome do mesmo amor, suportam a tortura e a destruição para proteger a terra que adoram. Além de atribuir-lhes sentimentos, a autora lhes atribui ainda o livre arbítrio, em lugar do instinto que mantêm as fêmeas junto aos seus filhotes, e das raízes que mantêm as árvores fixas ao solo.

Através desse recurso, a autora denuncia a dura exploração a que estão submetidas todas as criaturas que fazem parte desse contexto, apelando para uma sensibilização à cena descrita. A partir da leitura dos excertos acima podemos notar uma continuidade e até um aprofundamento, em Paulina Chiziane, de problematização que já se fazia presente em Noémia de Sousa. Em lugar da animalização do humano, tem-se a humanização personificadora (e redentora) do espaço. Para refletir a respeito dessa relação com o espaço trazemos a afirmação de Le Breton:

Em outras sociedades o corpo não é isolado do homem e está inserido numa rede complexa de correspondências entre a condição humana e a natureza ou cosmo que o cerca (LE BRETON, 2006: 27).

A partir do que se pôde observar nos exemplos citados, extraídos de sua produção literária, temos razões para acreditar que a sociedade moçambicana exemplificaria uma dessas “outras sociedades” em que homens e mulheres não podem ser compreendidos como isolados da própria corporeidade, que por sua vez, não está desvinculada daquilo que a cerca.

Contribuindo para a compreensão dessa ideia, é importante também mencionar o caráter metonímico que essa vinculação assume na representação do continente africano, em que dois pontos permanentes se apoiam num significante simbólico: a mãe e a terra, emprestando-lhes o caráter continentalista (LARANJEIRA, 1995: 19) da ligação fraterna entre os povos africanos (ANDRADE, 1976: 11-12). Nessa dupla imagem, a terra é um ente materno, assim como o feminino assume também a figuração do continente, elo entre as diversas etnias e nações. Cada corpo representa todo o continente e o continente é também um corpo. Como na poesia da angolana Alda Lara (1930-1962), em que os poemas “veiculam um sentimento africano prevalecente” (FERREIRA, 1987: 26), conforme observado nos versos de “Presença Africana”:

Mãe-África!
Mãe forte da floresta e do deserto,
ainda sou,
a Irmã-Mulher
de tudo o que em ti vibra
puro e incerto...

O símbolo da mãe materializado pelo elemento terra (floresta e deserto) funciona, nesses versos, a partir do caráter continental (“Mãe-África”) que estabelece um elo de parentesco entre todos os africanos. Tal personificação assume a figuração da maternidade, portanto do corpo feminino - imagem recorrente na obra de vários outros poetas africanos como o angolano Viriato da Cruz, em “Mamã Negra (Canto de esperança)”:

Tua presença, minha Mãe - drama vivo numa Raça

drama de carne e sangue
que a Vida escreveu com a pena dos séculos.

Pela tua voz

Vozes vindas dos canaviais dos arrozais dos cafezais dos seringais dos alodoais...
Vozes das plantações da Virgínia
dos campos das Carolinas
Alabama
Cuba
Brasil...
Vozes dos engenhos dos banguês das tongas dos citos das pampas das usinas
Vozes do Harlem District South
vozes das senzalas
Vozes gemendo *blues*, subindo do Mississipi, ecoando dos vagões.
Vozes chorando na voz de Carrothers:
Lord God, what will have we done
Vozes de toda a América. Vozes de toda a África.
Vozes de todas as vozes, na voz ativa da Langston
na bela voz de Guillén...

Pelo teu dorso

Rebrilhantes dorsos aos sóis mais fortes do mundo
Rebrilhantes dorsos, fecundando com sangue, com suor amaciando as mais ricas
[terras do mundo
Rebrilhantes dorsos (ai a cor desses dorsos...)
Rebrilhantes dorsos torcidos no tronco, pendentes da força caídos por Lynch.
Rebrilhantes dorsos (ah, como brilham esses dorsos),
ressuscitados com Zumbi, em Toussaint alevantados.
Rebrilhantes dorsos...
brilhem, brilhem, batedores do jazz
rebentem, rebentem, grilhetas da Alma
evade-te, ó Alma, nas asas da Música!
... do brilho do Sol, do Sol fecundo
imortal
e belo...

Pelo teu regaço, minha Mãe

Outras gentes embaladas
à voz da ternura ninadas
do teu leite alimentadas
de bondade e poesia
de música ritmo e graça...
santos poetas e sábios...
Outras gentes... não teus filhos,

que estes nascendo alimárias
semoventes, coisas várias
mais são filhos da desgraça
a enxada é o seu brinquedo
trabalho escravo - folguedo...

Pelos teus olhos, minha Mãe
Vejo oceanos de dor
claridades de sol posto, paisagens

roxas paisagens
dramas de Cam e Jafé...
Mas vejo também (oh, se vejo...)
mas vejo também que a luz roubada aos teus olhos, ora esplende
demoniacamente tentadora - como a Certeza...
cintilantemente firme - como a Esperança...
em nós outros teus filhos,
gerando, formando, anunciando
- o dia da humanidade
O DIA DA HUMANIDADE...
(CRUZ, 2003: 56-57)

Nesse poema de Viriato da Cruz a Mãe África se personifica e converte em corpo também pela metonímia, ao incorporar os gestos daqueles que foram escravizados - como Zumbi dos Palmares, no Brasil, e Toussaint Louverture, no Haiti - e que deixaram como herança aos seus descendentes as revoltas e lutas que empreenderam para libertar a si e aos seus. A esse corpo materno pertence a voz entoada pelos seus muitos filhos na diáspora - no canto dos escravizados nas plantações, no jazz e no blues, bem como nas composições de poetas como o norte-americano Langston Hughes e o cubano Nicolás Guillén -; o dorso torturado pelo sol e pelos castigos, brilhando de suor pelo esforço braçal; o regaço onde essa Mãe não pode proteger os próprios filhos, mas onde são amamentadas e aninhadas “outras gentes”; e os olhos através dos quais se enxerga a dor, mas em que também cintila a esperança.

Ao destacar, em seus versos, a presença africana nas américas, o poeta expande a noção geográfica desse corpo continental para além do continente, o que dialoga com a reflexão do historiador britânico Paul Gilroy (2012), autor de *O atlântico negro*, para quem a ideia da diáspora abrange o sentido de multicentralidade, ou seja, de um espaço que se transforma em circuito comunicativo de diálogo entre grupos, cujas culturas e artes sofreram o poderoso efeito da experiência diaspórica.

Em “Quero conhecer-te África”, de Noémia de Sousa, é igualmente pela via da personificação que ocorre a corporificação de uma África “virgem de contatos mais fundos”, ideia a que se contrapõe a superficialidade do olhar etnocêntrico do europeu:

De Norte a Sul
de oriente a ocidente,
- quero conhecer-te bem,
sem nada de insincero, superficial,
e velar-te o corpo possante de virgem negra.
Quero conhecer-te melhor do que ninguém,

minha África silhuetada contra a noite enfeitiçada
de lua e de espíritos vingadores...
(SOUSA, 2017: 134).

Considerando as reflexões de Le Breton (2006), é inevitável perceber que estamos diante de outra cosmogonia já que em sociedades individualistas “o corpo é o elemento que interrompe”, “que marca os limites da pessoa”, “onde começa e acaba a presença do indivíduo”, atribuições que se opõem à função da corporeidade como “elemento de ligação da energia coletiva” (LE BRETON, 2006: 30), a incluir cada ente no seio do grupo. A partir da leitura desses poemas, podemos observar como a relação entre os indivíduos e a maneira como se relacionam com o espaço passa por uma noção de corporeidade que os abrange coletivamente.

O autor de *A sociologia do corpo* alerta para os perigos da ambiguidade que cercam esse corpo enquanto objeto de pesquisa, devido “a diversidade de suas definições nas sociedades humanas (LE BRETON, 2006: 62)”, e defende que sua qualidade primordial é a de “incentivar questionamentos muito mais que de constituir fonte de certezas” (LE BRETON, 2006: 33). Socialmente construído, não possuindo existência em estado natural, tampouco podendo ser compreendido fora da trama social de sentidos, o corpo é “uma realidade mutante de uma sociedade para outra” (LE BRETON, 2006: 28), ao que não podemos deixar de acrescentar o fato de as potências europeias, terem exercido forte influência sobre as suas colônias, de modo que mutações dessa ordem puderam ocorrer no seio de uma mesma sociedade, sobretudo levando-se em conta sua estrutura polarizada. Buscaremos, assim, pontuar alguns dos aspectos - dentre os inúmeros convocados pelo objeto - a respeito dos quais pretendemos fomentar questionamentos, evitando o máximo possível resvalar na armadilha da ambiguidade para a qual alerta o autor.

Aliando-nos a uma perspectiva que se oponha à colonial, interessa-nos, as representações do corpo enquanto denúncia das opressões sofridas, dedicando atenção especial às estratégias acionadas pela literatura nacional e pós-colonial para reescrever esses corpos de modo a romper com um imaginário tardio e persistente, uma vez que “os contextos culturais, os tipos de vida e as maneiras de pensar resultantes da ação colonial permanecem fortemente enraizadas na carne e no espírito dos países africanos” (BALANDIER, 1993: 113).

Convém salientar que à temática do corpo facilmente associamos a figura da mulher porque a representação hegemônica assim as reduz aos seus corpos como

ressalta a socióloga moçambicana Isabel Casimiro (2014) em *Paz na terra, guerra em casa* - trabalho em que a autora se debruça sobre a condição da mulher moçambicana na contemporaneidade - o que nos leva a refletir sobre a cristalização de determinadas categorias e seu peso para a legitimação de injustiças e opressões por meio de noções que as naturalizam. Apesar do recorte estabelecido a partir de alguns dos poemas de Noémia de Sousa presentes no livro *Sangue Negro* e do romance *Balada de Amor ao Vento*, de Paulina Chiziane, iniciaremos nosso percurso por alguns outros autores moçambicanos representativos desse cânone que podem constituir um interessante contraponto. Sobretudo para pensar em como o corpo surge no contexto de libertação do colonialismo, cuja produção literária é predominantemente masculina, o que ainda hoje ocorre.

2.2. A reinscrição dos corpos negros na literatura nacional

Deslocando-nos para o campo das práticas socioculturais, que simbolizam o passado e ressignificam o presente, ressaltamos o protagonismo assumido pelo corpo, uma vez que

no fundamento de qualquer prática social, como mediador privilegiado e pivô da presença humana, o corpo está no cruzamento de todas as instâncias da cultura, o ponto de atribuição por excelência do campo simbólico” (LE BRETON, 2006: 31).

Le Breton (2006) afirma ser

do corpo [que] nascem e se propagam as significações que fundamentam a existência individual e coletiva; ele é o eixo da relação com o mundo, o lugar e o tempo (LE BRETON, 2006: 7).

É dando prosseguimento a essa reflexão que trazemos alguns dos versos de José Craveirinha, poeta cujo trabalho teve importância crucial para a literatura moçambicana. Dizem os versos do poema “Xigubo”, palavra que em língua ronga designa uma “dança guerreira”: “aqui outra vez os homens desta terra/ dançam as danças do tempo de guerra/ das velhas tribos juntas na margem do rio” (CRAVEIRINHA, 2010: 14). As

expressões adverbiais “aqui” e “outra vez” situam um espaço-tempo no presente em que se faz necessário novamente mobilizar o corpo, como outrora, nos passos da dança da guerra, compreendendo, então, a dança guerreira como uma prática que, simbolizando o passado, ressignifica também o presente do poeta, que escreveu tais versos em 1958, reagindo à opressão colonial e convocando, no campo do ideológico, todas as tribos para que “juntas” declarassem guerra à dominação portuguesa (CRAVEIRINHA, 2010: 14). Cabaço (2009) recorda, em *Moçambique: Identidade, colonialismo e libertação*, que

os protestos e reivindicações dos activistas e dos intelectuais africanos que clamavam contra as injustiças e por uma maior participação nos governos dos próprios territórios tinham sido, até então, confinados ou sufocados pelos poderes coloniais (CABAÇO, 2009: 154).

Ressalta-se que o próprio poeta José Craveirinha esteve encarcerado como preso político entre 1965 e 1969. Esse combate, idealizado “num momento em que a independência não passava de um horizonte remoto” (MACIEL, 2010: 190), somente seria deflagrado seis anos após a escrita do poema - ano da publicação do primeiro livro do poeta, de título homônimo - quando tem início a tardia luta pela libertação de Moçambique do jugo colonial português. A fim de compreender melhor a experiência histórica que buscou traduzir o poeta - contemporâneo a Noémia de Sousa e a outros dos autores que mencionaremos adiante -, propomos uma breve digressão na história do continente.

O período entre a Conferência de Berlim, de 1885, e o fim da Segunda Guerra Mundial abarcou mais de meio século de espoliações e “distintas formas de violência”, impostas aos povos do continente africano pelas principais potências imperialistas. Diversas são as teorias que buscam dar conta de explicar a partilha da África e suas motivações, mas Uzoigwe (2010) destaca a importância fulcral de se examinar os desdobramentos da Conferência de Berlim sob uma perspectiva histórica africana, uma vez que, segundo o autor, tal perspectiva é a que explana melhor o desenrolar dos fatos, sobretudo em comparação às teorias puramente eurocêntricas.

Num curto espaço de tempo, o continente africano viveu importantes mudanças que ocasionaram na instauração do sistema colonial. No início da 1ª Guerra Mundial a África tombava sob o domínio imperialista. E no despontar da era clássica do colonialismo, tem-se também “a era clássica da estratégia de resistência” (BOAHEN, 2010: 15) por parte dos africanos. Embora a grande maioria dos dirigentes tenha

respondido com hostilidade às investidas europeias, o desenvolvimento da revolução industrial na Europa e o progresso tecnológico transformara muito a realidade que os africanos teriam de enfrentar: eram novas as ambições, as necessidades econômicas e até mesmo as armas empunhadas pelos europeus eram outras, tornando obsoletas as velhas espingardas armazenadas pelos africanos (BOAHEN, 2010): de acordo com os termos da Convenção de Bruxelas (1890), as potências imperiais haviam se comprometido a não lhes vender armas (UZOIGWE, 2010).

Além desses fatores, Uzoigwe (2010) ressalta a rivalidade e as numerosas crises na África, em contraposição a uma relativa solidariedade, vigente então, entre os países europeus. O que de certo contribuiu para que, mesmo "as lutas heroicas e memoráveis travadas pelos africanos contra os invasores" se constituíssem em "ações isoladas e descoordenadas" (UZOIGWE, 2010). Até a conquista efetiva foram anos de negociações em que, inicialmente, a soberania e a independência dos estados africanos era reconhecida pelos europeus que viam nesses dirigentes uma contraparte equivalente (BOAHEN, 2010).

No extremo sul de Moçambique, em fins do século XIX, não havia governo direto ou cobrança de impostos da parte dos portugueses, recorda Raul Honwana, relatando o que se contava a esse respeito: "as relações dos comandantes militares com os chefes dessa região eram cordiais e respeitadas" (HONWANA, 2010: 48), esse modo de proceder se assenta sobre o fato de que

Antes da conferência de Berlim, as potências europeias já tinham suas esferas de influência na África por várias formas: mediante a instalação de colônias, a exploração, a criação de entrepostos comerciais, de estabelecimentos missionários, a ocupação de zonas estratégicas e os tratados com dirigentes africanos (UZOIGWE, 2010: 35).

Sugerida, a princípio, por Portugal, e retomada mais tarde pelo diplomata alemão Bismarck, a Conferência de Berlim realizada de 15 de novembro de 1884 a 26 de novembro de 1885, foi idealizada para resolver os conflitos territoriais engendrados pelas atividades dos países europeus na região do Congo, e acabou por "sancionar o princípio da partilha e da conquista" (UZOIGWE, 2010: 35):

estipulava que o ocupante de qualquer território costeiro devia estar igualmente em condições de provar que exercia "autoridade" suficiente "para fazer respeitar os direitos adquiridos e, conforme o caso, a liberdade de comércio e de trânsito nas condições estabelecidas". Era a doutrina dita de

ocupação efetiva, que transformaria a conquista da África na aventura criminosa que se verá (UZOIGWE, 2010: 33-35).

Dessa forma, de 1880 a 1914 "o último continente subjogado pela Europa" se viu retalhado e "efetivamente ocupado pelas nações industrializadas" (UZOIGWE, 2010: 21).

Durante a Segunda Guerra Mundial, o aumento do preço das matérias-primas e da demanda no mercado internacional dos produtos das colônias portuguesas intensifica os mecanismos de exploração de mão de obra local e aumenta a solicitação de africanos em regime de trabalho assalariado (CABAÇO, 2009). Como consequência, no pós guerra, cerca de seis meses depois, iniciam-se as reivindicações - tanto pacíficas quanto violentas - pelas independências. Assim, temos no "chamado comunitário de Xigubo" (MACIEL, 2010: 191) a representação de uma convocatória.

Sobre os impactos do armistício para o desenvolvimento de uma "consciência anticolonial africana", convém destacar que

soldados africanos haviam combatido, integrados nos exércitos das grandes potências aliadas, contra o racismo alemão e italiano em nome da liberdade. Na guerra, iguais aos europeus perante o risco e a morte, tinham experimentado a revolta por um tratamento discriminado e, na bagagem de regresso aos territórios de origem, transportavam uma mais apurada consciência da segregação e da opressão, mas também da legitimidade de lutar pela liberdade (CABAÇO, 2009: 156).

De modo particular, Portugal resistiu o quanto pôde à dissolução de seu império. Segundo Hobsbawm,

sua economia metropolitana atrasada, politicamente isolada e marginalizada não tinha meios para sustentar o neocolonialismo. Precisava explorar *seus* recursos africanos e, como sua economia não era competitiva, só podia fazê-lo pelo controle direto - grifo nosso - (HOBSBAWM, 1995: 218).

O pronome possessivo "seus", presente na citação acima, reflete a mentalidade europeia no que dizia respeito à exploração de recursos dos quais os europeus se consideravam, de fato, os proprietários. Devemos ressaltar, no entanto, que a importância do controle de Portugal sobre as colônias pautava-se em questões um tanto mais complexas do que somente a posse desses recursos, como o nostálgico desejo de

reviver um passado grandioso de potência colonial. Levantamos, assim, alguns elementos e eventos decorrentes desse período histórico a fim de melhor ilustrar essa complexidade.

Com a constituição do Estado Novo, em 1933, Armindo Monteiro - a quem o ditador português Salazar entregou a pasta das Colónias - "iniciou uma forte campanha de doutrinação colonial para a criação de uma 'mística do império', com o objectivo de criar uma 'consciência colectiva colonial' em Portugal" (CABAÇO, 2009: 187):

A existência do império e sua identificação com a nação eram, então, quase uma unanimidade na opinião expressa dos portugueses. O mito do 'destino' imperial e o paradigma da 'missão civilizadora' que a alimentavam contaminavam as próprias forças portuguesas que se opunham ao sistema (CABAÇO, 2009: 160).

Diante da pressão internacional contra a ordem colonial, Portugal argumentava, falaciosamente, que por se tratarem de "províncias ultramarinas" do estado português - nomenclatura que passou a substituir a designação "colônias", de acordo com revisão legal de 1951 - e, portanto, parte da própria nação portuguesa, já seriam tais "províncias" independentes, uma vez que era independente Portugal. Mais tarde, a Carta Orgânica do Ultramar, de 1953, "definia a integração política e econômica do 'espaço português'" (CABAÇO, 2009: 157). Podemos compreender, então, que havia mais do que recursos econômicos em jogo, havia todo um imaginário construído para legitimar a colonização e transformá-la numa saga heroica na qual estava amalgamada a identidade nacional portuguesa. E é importante dizer que a literatura colonial desempenhara um papel de destaque nessa construção.

Nas colônias de Portugal, a literatura que ali se produzia - escrita por portugueses e para portugueses - constituía um "sistema representacional hierarquizador" em que predominava, segundo Noa, uma "ordem ética, estética, ideológica e civilizacional eurocêntrica" (2015: 20), cuja "visão legitimadora da presença colonial portuguesa em África" "relatava e consagrava a saga do colono" com representações de "subalternidade cultural, racial, psicológica e ética" das populações africanas (NOA, 2017: 16-17).

Para discorrer a respeito dessa literatura colonial produzida em Moçambique, convocamos a leitura de Francisco Noa, importante estudioso moçambicano. Em *Império, mito e miopia. Moçambique como invenção literária* (2015), o autor classifica essa produção como aquela que se originou no século XV, em decorrência da expansão

européia, se tornando mais sistemática e efetiva na segunda metade do século XIX (NOA, 2015: 132). Por literatura colonial, o autor entende “toda a escrita que, produzida em situação de colonização, traduz a sobreposição de uma cultura e de uma civilização” (NOA, 2015: 20). Interessa-nos discorrer, brevemente, sobre a leitura que Noa faz dessas produções, na medida em que a literatura nacional, verdadeiro objeto deste estudo, surge como possível reação ou resposta a esses escritos.

Sob o aspecto representacional, a literatura colonial acaba por preencher um vazio na criação literária, naquilo que concerne, justamente, aos homens e às mulheres negras, bem como à própria África: “na literatura e na cultura portuguesas, a África e os negros são um verdadeiro tabu” (NOA, 2015: 32), o que nos remete, mais uma vez, a uma preocupação em se ocultar a presença de corpos negros no “espaço português”, evitando-se, inclusive, o desconforto gerado pela “ruptura das convenções de apagamento” (LE BRETON, 2006: 50).

Embora essa literatura venha a preencher o vazio ocasionado pela ausência do elemento autóctone, o viés adotado é ora o da depreciação, ora o do paternalismo. Caracterizados como subservientes tais personagens, de algum modo, contribuem para a realização das aspirações do colono, e acabam sendo relegadas ao papel de “sujeito auxiliar” (NOA, 2015: 136-140), cuja função instrumental, as coloca num plano mais próximo do objeto que do sujeito.

Seus corpos são assim reificados e submetidos aos interesses, necessidades e desejos do colono. Noa observa uma polarização que contrapõe ao “patrão branco, identificado e individualizado” - “fundador de toda esta dinâmica transformacional como se antes da sua chegada *nada* acontecesse” (NOA, 2015: 109) - a “massa indistinta dos trabalhadores negros” (NOA, 2015: 136). Assim, a sobreposição cultural hegemônica presente na literatura colonial não se operou apenas pelo viés do silenciamento e da ausência, mas também pelas chaves da depreciação, da massificação e da reificação.

A literatura nacional, que buscou resgatar uma experiência histórica suplantada pela versão europeia dos fatos, surge, justamente, como reação a essa produção literária colonial, conforme conclui Noa, para quem tais produções provocam, em determinado momento, “uma escrita reativa que se reconhece nas literaturas nacionais que surgiram nos países africanos”, cujo discurso é de “insurgência contra uma portugalidade de matriz hegemônica”. (NOA, 2015: 21).

Como traço característico dessa escrita reativa podemos identificar, na poética de Noémia de Sousa, o uso recorrente de vocativos por meio dos quais o sujeito poético

se dirige não somente à comunidade negra moçambicana - geralmente identificada pelas palavras “irmão”, “irmã” e “irmãos” - mas também aos colonos brancos - como ocorre em “Passe”, “Patrão” e “Bayete” - aos quais esse sujeito lírico interpela, reagindo de modo explícito e literário à violência cotidiana sofrida pelos moçambicanos e moçambicanas colonizadas, dissimulada (quando não apagada) nas páginas das literaturas coloniais.

O “Passe” era um documento, similar a um passaporte, emitido pelos portugueses, que autorizava aos autóctones circulação na própria terra. No poema que recebe esse nome, o sujeito poético dirige-se diretamente ao colono branco que dele exige o passe, a fim de apresentar-se e descrever a ele sua lamentável condição de exilado na própria terra:

A ti, que nos exiges um passe para podermos passear
pelos caminhos hostis da nossa terra,
diremos quem somos, diremos quem somos:

- Eternos esquecidos na hora do banquete,
abandonam-nos sempre na rua húmida, reluzente de noite
e oferecem-nos apenas o espetáculo das janelas iluminadas,
dos risos estrídulos, e a amarga ironia das nossas canções negras
filtradas como aguardente de cana por lábios finos e cruéis...

Nós somos os filhos adotivos e os ilegítimos
que vossos corações tímidos, desejosos de comprar o céu - ou a vida,
vieram arrancar aos trilhos ladeados de micaias,
para depois nos lançarem, despidos das peles e das azagaias,
- ah, despojados dos diamantes do solo e do marfim,
despojados da nossa profunda consciência de homens -
nos tantos metros quadrados dos bairros de zinco e caniço!

Nós somos sombras para os vossos olhos, somos fantasmas.
Mas, como estamos vivos, extraordinariamente vivos e despertos!
Com sonhos de melodia no fundo dos olhos abertos,
somos os muchopes de penas saudosas nos chapéus de lixo;
e zampunganas trágicos - xipócués vagos nas noites munhuanenses,
e mamparras coroados de esperança, e magaiças,
e macambúzios com seus shipalapala ecoando chamamentos...
No cais da cidade, somos os pachicas
e na Vida digna, somos aqueles que encontraram os lugares tomados,
somos os que não têm lugar na Vida, ah na Vida que se abre, luminosa,
com cada dia de pétala!

Nós somos aqueles que só na revolta encontram refúgio,
Que se deixam possuir, ébrios, pelo feitiço dos tambores,
nos batuques noturnos da vingança,
somos aqueles que modelam sua dor de braços torcidos
no pau preto do Norte,
a dor deformadora que mais tarde despertará o desprezo e a incompreensão
nas prateleiras dos museus da civilização

Somos os despojados, somos os despojados!
Aqueles a quem tudo foi roubado,
Pátria e dignidade, Mãe e riquezas e crenças, e Liberdade!
Até a voz da nossa Raça, da revolta dos nossos corpos tatuados,
nos foi roubada para embriaguez de vossos sentidos anémicos,
arrastando-se nos bailes frios iluminados a eletricidade...
Despojados, ficamos nus e trêmulos,
nus na abjeta escravidão dos séculos...
Mas com o calor da chama eterna das nossas fogueiras acesas,
crepitando, rubras, sobre os dias e as noites,
com vaga-lume de protesto, de gritos, de esperança!

- Agora, que sabes quem somos,
não nos exijas mais a ignomínia do “passe” das vossas leis!
(SOUSA, 2016: 34-35)

Mais do que despojados de suas riquezas naturais, foram despojados de tudo que identifica e humaniza: peles, azagaias, diamantes, marfim e, sobretudo, a “consciência de homens”. E além da pátria, da dignidade, das crenças e da “Liberdade”, foi-lhes roubado, inclusive, a Voz de sua Raça e a revolta dos seus corpos. Se para os olhos dos colonos não passam de sombras ou fantasmas, o eu-lírico de Noémia busca devolver-lhes a humanidade pela identificação étnica e social e, principalmente, emprestando-lhes a sua voz indignada.

De indagação é também o tom do poema “Patrão”, palavra que sinaliza um servilismo forçado. O corpo do homem branco atua desde a expressão da violência simbólica dos gestos e palavras até a violência física da bofetada:

Patrão, patrão, oh meu patrão!
Porque me bates sempre, sem dó,
com teus olhos duros e hostis
com tuas palavras que ferem como setas,
com todo o teu ar de desprezo motejador
por meus atos forçadamente servis,
e até com a bofetada humilhante da tua mão?

Oh, mas porquê, patrão? Diz-me só:
que mal te fiz?
(Será o ter eu nascido assim com esta cor?)
(SOUSA, 2016: 70)

O poema “Bayete” - palavra que designa saudação ou reverência - é dedicado ao poeta Rui Knopfli e levanta uma série de acusações a respeito dos mecanismos de exploração adotados pelo império português:

Ergueste uma capela e ensinaste-me a temer a Deus e a ti.
Vendeste-me o algodão da minha machamba
pelo dobro do preço por que mo compraste,
estabeleceste-me tuas leis
e minha linha de conduta foi por ti traçada.
Construíste calabouços
para lá me encerraes quando te não pagar os impostos,
deixaste morrer de fome meus filhos e meus irmãos,
e fizeste-me trabalhar dia após dia, nas tuas concessões.
Nunca me construíste uma escola, um hospital,
nunca me deste milho ou mandioca para os anos de fome.
E prostituíste minhas irmãs,
e as deportaste para S. Tomé...

- Depois de tudo isto,
não achas demasiado exigir-me que baixe a lança e o escudo
e, de rojo, grite à capulana vermelha e verde
que me colcaste à frente dos olhos: BAYETE?
(SOUSA, 2016: 128).

Nos versos acima, acusa-se o temor (e o terror) imposto pela religião cristã; os lucros abusivos, obtidos com a produção de matérias-primas como o algodão produzido à custa do trabalho exploratório a que eram submetidos os povos africanos; os injustos impostos que lhes eram cobrados; além de mazelas como a fome, a prostituição e a deportação. O eu poético desses versos, porta-voz da coletividade, responde, ainda, falácias a respeito de qualquer falso benefício que a colonização lhes tenha trazido. O tom é o da interpelação, em que se confronta a dura realidade vivida e as expectativas dos colonos de que aqueles e aquelas a quem oprimiam prestassem homenagem à bandeira portuguesa (“capulana verde e vermelha”).

Na formação do sistema literário moçambicano, outra voz importante é a de João Dias (1926-1949), autor de *Godido e outros contos*, coletânea escrita aos dezessete anos da vida desse autor, cuja primeira publicação, de 1952, é póstuma. Constituído-se o seu único livro, revela a “potencialidade de um grande escritor precocemente desaparecido” (NOA, 2017: 18), tendo ele, aos vinte e três anos, falecido em circunstâncias pouco esclarecidas. Godido é o protagonista de parte dos contos que compõem o livro que leva seu nome, estabelecendo entre eles certa unidade, e mesmo alguma continuidade, embora possam ser lidos de maneira independente. Há uma tensão que parece aumentar de um conto a outro como o tom de uma voz que se eleva em ataque ao sistema colonial e suas mazelas, entre elas o racismo, vivido e discutido pelo

autor ao longo de sua obra. A esse respeito convém acrescentar que o fato colonial é, antes de tudo, um “contato entre raças” (BALANDIER, 1993: 116), ressaltando-se, entretanto que não se está falando num encontro pacífico, tampouco em intercâmbios culturais ocorridos de forma equânime, mas sim de um contato pautado pela violência.

Desse modo, é essa violência, estruturada pela opressão racial, que está posta nesses contos considerados, ainda que incompletos, como as primeiras letras da ficção moçambicana: a vida de um negro, contada por outro negro, como talvez nunca antes houvesse ocorrido em língua portuguesa. Entretanto, João Dias também descreve algumas situações pontuais da vida dos portugueses na colônia, e além de tratar da opressão que ali regia as relações inter-raciais, inicia uma importante discussão sobre as contradições que permeavam os relacionamentos entre pessoas pertencentes a um mesmo grupo racial, como no conto “Eu tenho nome”, em que o narrador protagonista recorda a briga com um “mulato” amigo de infância que o chama por um apelido racista, reproduzindo, assim “ideologias porcas impingidas pelos chefes” (DIAS, 1988: 67). Problemática a que outros autores darão continuidade após a independência, como Lília Momplé, em *Neighbours* (1995), e a própria Paulina Chiziane que tratará do tema em suas obras, como já prenuncia no primeiro romance:

Os pretos gritavam para outros pretos como se pretos não fossem. (...) Em todas as gerações há exemplos de indivíduos que dizem outros para assegurar o poder (CHIZIANE, 2003: 137).

Entretanto, cabe ressaltar que, assim como Momplé o faz na obra mencionada acima, Chiziane, em obras posteriores, dará ênfase à representação social da miscigenação do corpo feminino e as particularidades que a questão do gênero agrega a essa condição. Em *Godido*, temos pela primeira vez um homem moçambicano, enquadrado no sistema colonialista, e em revoltado tom de denúncia, apontando as injustiças do sistema colonial português, e expondo a exploração a que o negro estava cotidianamente sujeito: “a vida fazia-se fábrica de descasque: os homens entravam, descascavam-se e saíam farelo para a estrumeira. Na máquina ficava o suor. Amadureciam os campos, desfazia-se a vida em adubo.” (DIAS, 1988: 36).

Os corpos desses homens e mulheres, coisificados pelo sistema de produção colonialista que tornava suas vidas descartáveis, eram inteiramente consumidos pelo trabalho duro dos campos de plantação. Assim, tais corpos estão representados, nesse excerto, como uma extensão da própria matéria prima usada na produção colonial,

situação que será igualmente retratada na poesia de Noémia de Sousa, bem como na prosa de Paulina Chiziane, conforme o excerto abaixo, que narra um “acidente”, ilustrando o uso meramente instrumental do corpo negro para o trabalho nos campos:

As vozes cantam, o canavial balança, a máquina gira. De repente ouve-se um grito e o trabalho para. Um homem deixou o braço ser arrastado pelas roldanas, puxando-o para a máquina, e... crás! A cabeça esmigalhou-se como um coco.

- Parem! - gritou o colono. - Dois de vocês encarregam-se do homem. Outros limpam a máquina, rápido, tempo é dinheiro! (CHIZIANE, 2003: 146).

Em Noémia de Sousa, o poema “O homem que morreu na terra do algodão” prenuncia, no entanto, o dia em que o sangue dos explorados tingirá a tudo de vermelho, denunciando a escravidão:

E as bolas macias do algodão
vão embeber-se todas, com volúpia;
Do vermelho do sangue jorrado
da boca do homem que morreu escravizado
na terra negra do algodão...
E vão ficar rubras, rubras, em sangue ensopadas,
as nuvenzinhas brancas, brancas do algodão!

E falarão
da escravidão sem fim dos homens bons
de rosto inocente e cabeças vergadas
que morreram assassinados na terra do algodão!
(SOUSA, 2016: 88-89)

A respeito da exploração do corpo negro, convém mencionar que as diferenças entre o trabalho escravo e o trabalho forçado - instituído após a proibição da escravidão - não eram assim tão evidentes na prática, como revela o excerto abaixo, extraído da prosa de Paulina Chiziane, que descreve a partida de condenados ao degredo em Angola, assim penalizados por “crimes graves; outros por caprichos sem fundamento e mais outros simplesmente porque eram negros” (CHIZIANE, 2003: 134):

Homens e mulheres, jovens e robustos entravam no navio, vencidos, cabisbaixos, com olhos vermelhos de tanto chorar, meio mortos de tanto se arrastar, enxotados pelos seus caçadores, enquanto o chicote silvava no ar, lambendo as costas esfarrapadas que se abriam em chagas sangrentas. (CHIZIANE, 2003: 133).

Em João Dias, embora o corpo evidenciado seja predominantemente o masculino, o autor não deixa de olhar para a condição social da mulher, tanto a branca marginalizada pela prostituição: “bode expiatório das exigências do sexo nessa sociedade irregular” (DIAS, 1988:85), como a negra duplamente explorada e que “tudo dava ao branco: trabalho e corpo. Sim, que não ficava na enxada a exploração. Às vezes o branco punha de lado a escrava e procurava a fêmea, a geradora.” (DIAS, 1988: 20). Desse modo, o corpo feminino já se fazia presente na literatura moçambicana desde a sua formação. E embora explorado de maneira um pouco diversa da maneira com que era explorado o corpo masculino - conforme observado por Carlota, a mãe solteira de Godido que “sabia os trabalhos dos que nem corpo havia para a sexualidade do senhor” (DIAS, 1988: 36) -, o corpo feminino aparece, nesse contexto, em proximidade com o corpo masculino. Isso porque o trabalho no campo parecia estabelecer pouca diferenciação entre os gêneros, embora houvesse momentos em que as especificidades do corpo feminino e o não atendimento de suas necessidades pudessem expor essas mulheres a humilhações ainda maiores, conforme enfatizado por Paulina Chiziane na cena descrita em seu primeiro romance:

Os condenados, alinhados numa longa fila, caminharam para os calabouços mais mortos que vivos. As mulheres, de cabeça baixa, pediam ao chão que se abrisse a seus pés, para engolir a vergonha e a humilhação de se exibirem em público com as saias e as pernas empapadas de sangue mênstruo (CHIZIANE, 2003: 139).

Ao refletir sobre o legado da escravidão para as mulheres negras, Angela Davis (2016), em *Mulheres, raça e classe*, ressalta que no sistema escravista, que definia o povo negro como propriedade, as mulheres negras poderiam ser vistas como desprovidas de gênero, uma vez que constituíam “unidades de trabalho lucrativas” (2016: 17) tanto quanto os homens. Destacando a situação da maioria das escravas no sul estadunidense, a autora declara que “a força e a produtividade sob ameaça do açoite eram mais relevantes do que questões relativas ao sexo” (DAVIS, 2016: 19), tornando idêntica a opressão de homens e mulheres. O que dialoga, em alguma medida, com o que defende Maria Lugones (2020) sobre as mulheres indígenas serem tratadas como animais no sistema colonial e, portanto, destituídas de gênero; embora fossem classificadas como fêmeas, eram consideradas desprovidas das características de feminilidade.

No entanto, Davis faz uma importante ressalva: o tratamento que recebiam as escravizadas era conduzido de acordo com a conveniência dos seus senhores, ou seja, quando era lucrativo, exploravam as mulheres da mesma forma que os homens, “mas, quando podiam ser exploradas, punidas e reprimidas de modos cabíveis apenas às mulheres, elas eram reduzidas exclusivamente à sua condição de fêmeas” (DAVIS, 2016: 19). A partir da abolição do tráfico internacional de mão de obra escrava passou-se a contar com a reprodução natural como meio de repor e ampliar a força de trabalho escrava. As mulheres negras passaram, então, a serem avaliadas em função de sua fertilidade, o que em nada se relacionava a qualquer tipo de exaltação da maternidade em voga no século XIX.

Na representação da mãe de Godido é ressaltada a imagem da “fêmea geradora” e do papel desempenhado por essa mãe que, mesmo sem muitas condições físicas, morais, ou sociais para defender seu filho, aproveita-se da imagem de indolência, que lhe é preconceituosamente atribuída, para fingir desconhecer o paradeiro do filho, incentivado por ela mesma a fugir.

Noa (2017), em seu ensaio sobre a condição feminina na literatura moçambicana, além da representação da mulher pelo aspecto da maternidade, enumera os estereótipos relacionados à sedução, rebeldia, dependência, subalternidade, submissão, decadência, vulnerabilidade, entre outros. Destacamos que esses estereótipos aparecem tanto em obras de autoria masculina como em trabalhos escritos por mulheres. Nas primeiras, essas imagens surgem, muitas vezes, desacompanhados dos devidos questionamentos e problematizações, que nem sempre se dão de forma explícita nas obras de prosadoras contemporâneas como Paulina Chiziane e Lília Momplé, mas que estão sugeridos pela escolha das autoras de inserir tais imagens na representação de uma voz social que as próprias personagens femininas chegam a reproduzir em suas falas por meio de discursos, por vezes, polifônicos. Associada a um reforço do corpo feminino enquanto gerador de vida, a representação social desse corpo reduzido à sexualidade e até à prostituição é marcante nas produções nacionais desde o princípio como no romance de fundação, *Portagem*.

Embora *Portagem* não seja unanimidade na crítica literária, o romance em questão não deixou de abrir importantes caminhos (MEDINA, 1987), fazendo de Orlando Mendes o primeiro romancista de Moçambique que, produzindo uma literatura engajada com a realidade social, apostou em diversas frentes: poesia ou prosa, para adulto e para crianças; além de poeta e ficcionista foi ensaísta, biólogo e pesquisador de medicina

tradicional (MEDINA, 1987). Estreou na literatura em 1940 quando ainda era estudante em Coimbra na época em que surge o neorrealismo, movimento que vem exercer grande influência sobre a escrita do autor (MEDINA, 1987). Nos anos 50 e 60 já com várias obras publicadas, atuava essencialmente à parte de quaisquer grupos (MEDINA, 1987). O segundo dos sete filhos de pais portugueses, Orlando Marques de Almeida Mendes, nasceu na Ilha de Moçambique, e ainda criança mudou-se para Lourenço Marques, acompanhando a peregrinação do pai militar - antimonarquista degredado português e enviado a Moçambique em 1908.

Escrito na década de 50 e publicado pela primeira vez em 1960, o romance possui como tema central o sofrimento do mulato, discriminado por brancos e negros na sociedade extremamente polarizada de então: “Mal de mim é ser mulato. (...) Branco está sempre a pensar que mulato é filho dum crime. (...) E preto tem vergonha da gente...” (MENDES, 1981: 51), lamenta o protagonista João Xilim. A marginalização é a tarifa paga por sua própria existência, como indica o título "portagem", que significa "lugar onde se cobra pedágio", e a alcunha recebida na infância, "xilim", dá pistas de que ele mesmo não passa de uma unidade monetária, já que a palavra é uma corruptela de "xelim", moeda outrora usada em diversos países nórdicos, sobretudo nas colônias britânicas.

Luísa, a esposa do protagonista João Xilim, mesmo casada é aliciada por um comerciante português que ambiciona fazer dela sua concubina: “o cantineiro quere-a na sua companhia, único dono de seu corpo” (MENDES, 1981: 49). A expressão da palavra “dono”, aqui, corresponde a certa compreensão da mulher como algo a ser possuído pelo homem, e o estatuto do concubinato, durante a colonização, colocava à disposição as mulheres nativas, de acesso muito mais fácil se comparadas às mulheres brancas as quais era preciso mandar trazer de Portugal. É também na condição de concubina que a mãe de João Xilim o gera, conforme relatado por seu pai, Senhor Campos:

Arranjou uma negra do Ridjalembe para dormir com ele de vez em quando. Simples entretenimento também. Continuava a não ser exigente no que respeitasse à vida amorosa. Finalmente, fartou-se de fazer esperar a noiva, construiu uma casita e mandou-a vir. Mas, precisamente, então, a negra ficou grávida. Complicação que não previra. Gastou algum dinheiro para passar Kati a Uhulamo e deu a este o lugar de capataz da mina. E a ambos comprou o silêncio (MENDES, 1981: 34).

Conforme se pôde observar a partir do excerto acima, a condição de concubina não oferecia nenhuma segurança à mulher, como a própria vivência de Luísa o irá confirmar: “desde que andou metida com o Sr. Esteves e o cantineiro a deixou, já pertence a quase todos os homens que possam pagar o aluguer de seu corpo” (MENDES, 1981: 55). A sujeição ao papel de concubina pode conduzir também essas mulheres à marginalidade da prostituição, dando prosseguimento ao curso de exploração de seus corpos que fora iniciado pelo concubinato.

Paulina Chiziane também discutirá o concubinato, em *O alegre canto da perdiz*, por meio da personagem Delfina, a quem a assimilação fora negada, restando o concubinato como uma falsa possibilidade de ascensão:

No seu sonho é senhora e habita uma cidade de pedra. Com vestidos de renda. Criados tão pretos como ela que tratará como escravos. Um marido branco e filhas mulatas a quem irá pentear os cabelos lisos e amarrar com fitinhas de seda. Terá a grandeza das sinhás e das donas, apesar de ser negra, ela sente. Receberá favores do regime. As mulheres negras que casam com brancos sobem na vida. Comem bacalhau e azeitonas, tomam chá com açúcar, comem pão com manteiga e marmelada (CHIZIANE, 2003: 82).

Delfina sonha deixar pra trás a vida de miséria; e mais do que habitar a “cidade de pedra”, deseja habitar a vida dos brancos e como concubina usufruir de poderes e privilégios que jamais poderiam ser realmente seus, pois a ascensão social com a qual sonha empreenderia uma transformação radical das condições sociais de produção das tendências que a relegam ao pólo dos dominados. Se em *Portagem* - escrito na vigência do regime colonial - Luísa vive o concubinato como quem acaba aceitando o próprio destino quase sem lutar ou resistir a ele, vimos em *O alegre canto da perdiz* - produzido no período pós independência - Delfina assumir o concubinato como um projeto empreendido e realizado por ela, protagonista do próprio destino.

Antes de Delfina, experimentará Luísa, em *Portagem*, as desvantagens desse estatuto, sofrendo, ainda, outras desventuras, como a tentativa de homicídio empreendida pelo marido “mulato” durante um acesso de ciúmes, e o estupro pelo homem branco, consequência de uma visão que se tinha das mulheres negras como recursos igualmente disponíveis - tal qual a matéria prima de que se apropriava -, e que deveriam se curvar, portanto, ao seu poderio socioeconômico, como já observa a avó do protagonista no início na narrativa: “branco só quer a preto só pra gastar o corpo de ele” (MENDES, 1981: 8). Como será possível observar mais adiante, a violência do estupro

é alvo de denúncias em diversas outras produções literárias desse período, bem como na literatura produzida no pós independência.

Angela Davis (2016) tece algumas considerações sobre o estupro das mulheres escravizadas que pode refletir, em alguma medida, a condição da mulher colonizada, uma vez que essa mulher não era livre o bastante para escapar dos mecanismos de dominação acionados pelo colonizador na expressão ostensiva de seu domínio econômico. Assim, Davis conclui ser o estupro uma arma de dominação e repressão, cujo objetivo era aniquilar o ímpeto de resistência, ao mesmo tempo em que desmoralizava os homens negros, companheiros reais ou potenciais dessas mulheres. A esse respeito, devemos acrescentar com Maria Lugones (2020) que a violação de mulheres indígenas e africanas coexistiu com o concubinato, bem como a imposição da heterossexualidade em atendimento aos interesses do capitalismo eurocêntrico global.

A presença desses corpos como objetos de exploração é marcante também em *Nós matamos o Cão-Tinhoso*, considerado o primeiro livro de contos editado em Moçambique, ressaltando-se o fato de tratar-se de um trabalho finalizado, diferente de *Godido* que nunca pôde ser terminado. Obra que em 2002 foi classificada entre os “100 melhores livros africanos do século XX” (Creative Writing) e recentemente incluída na bibliografia do processo seletivo da Fuvest.

Em 1964 - ano em que se inicia a luta armada pela independência de Moçambique - é publicado o primeiro e único livro de Luís Bernardo Honwana, então com 22 anos. Devido ao fato de o escritor jamais publicar outro trabalho, essa obra inicial, curiosamente, “encerra a vida artística do escritor”, que “do ponto de vista prático-literário” é também “um escritor ‘morto’ (MAPERA, 2019: 429)” como o próprio Cão Tinhoso, cuja morte está prenunciada desde o título. Um "clássico das escolas moçambicanas" (MEDINA, 1987: 107) e com edições traduzidas na Inglaterra, Alemanha, Suécia, Senegal, Zimbábue, Cuba, França e Espanha *Nós matamos o Cão-Tinhoso* é dedicado ao poeta José Craveirinha, que descobre o talento de seu jovem companheiro das letras na redação do jornal, meio no qual Honwana ingressa precocemente. O contista nasceu em 1942, em Lourenço Marques, hoje, Maputo. É filho de um intérprete falante de ronga e de português, ressaltando-se, aqui, que os intérpretes - junto com os enfermeiros, professores e auxiliares de secretaria e escritório - faziam parte de um grupo social intermediário, tendo adquirido uma qualificação que os distinguia da massa. E embora pudessem se igualar ou mesmo superar elementos “dos escalões mais baixos da sociedade europeia”, as barreiras institucionais e sociais a eles impostas os aproximavam dos ideais nacionalistas aos quais aderiam (CABAÇO,

2009: 240). Assim, também Luís, seguindo, em certa medida, à tendência do grupo social a que pertencia, engaja-se na luta pela independência e se torna militante da FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique); é preso em 1964, ficando confinado por três anos.

Dessa obra, destacamos o conto “Dina”, cuja ação se passa na pausa dos trabalhadores rurais para o almoço: “dina”, palavra derivada do inglês “dinner”, e que marca a influência do inglês a que os moçambicanos tinham contato através do trabalho nas minas da África do Sul (MARTIN, 2017: 136). Através do foco de um narrador-observador, esse conto ressalta a exploração do trabalho físico, sendo, por isso, repleto de referências ao corpo, que expressa na linguagem dos gestos e das sensações a sua condição de sujeição: “dobrado sobre o ventre e com as mãos pendentes para o chão”; “apoiou os cotovelos nos joelhos e esperou”; “a dor de rins era-lhe insuportável”; “os músculos do pescoço lhe começaram a doer” (HONWANA, 1980: 40). Trata-se, mais uma vez, de um corpo usado para o trabalho, sujeitado, castigado, mandado e desmandado pelo capataz, mas que resiste forte e belo na “dança bonita dos seus músculos assustadiços debaixo da pele da cor da areia do rio” (HONWANA, 1980: 43).

Além de denunciar a exploração produtiva do corpo, sobretudo o masculino, esse conto estabelece o seu conflito narrativo a partir da sujeição a que eram levadas as mulheres em situação colonial, reforçando-se, então, a condição de exploração sexual não somente pelo homem branco, mas também pelo próprio homem colonizado, conforme ocorre à viúva de um dos trabalhadores nesse conto. No entanto, é a filha do personagem central, Madala, que constitui o foco de atenção nessa narrativa, cujo clímax se dá na descrição do abuso por ela sofrido:

Na confusão verde do fundo da machamba, Maria não viu o capataz imediatamente. Esbracejou com aflição, tentando libertar as pernas. Um braço rodeou-lhe os ombros duramente. O bafo quente e ácido do homem aproximou-se de sua face. A capulana da Maria desprende-se durante a breve luta e a sensação fria de água tornou-se-lhe mais vívida. Um arrepio fê-la contrair-se. (HONWANA, 1980: 49-50).

Tudo acontece no momento em que Madala, faz a pausa para o almoço e recebe a visita da filha. Ela, então, é abordada pelo capataz que mal percebe o laço de parentesco entre eles. Madala – cujo nome corresponde ao vocábulo que designa os anciãos respeitados por sua idade ou posição -, embora fosse prestigiado entre os seus, acaba, no desfecho da narrativa, aceitando do capataz, referido no conto como “o branco”, por

vezes como “o branco mau” (HONWANA, 1980: 44), uma garrafa de vinho barato em troca da humilhação de ver a filha violentada diante de todos.

Uma característica interessante da escrita de Honwana é o modo cinematográfico com que algumas descrições são desenvolvidas como a revelar os enquadramentos e movimentos de uma câmera, “capaz de registrar com agudeza e precisão os detalhes significativos de uma cena” (MARTIN, 2017: 134). Curiosamente, o conto referido acima inspirou o argumento do filme “Deixem-me ao menos subir às palmeiras” (1972), de Joaquim Lopes Barbosa, nascido do desejo de seu criador de “transpor para o cinema uma temática e estética africanas” (PIÇARRA, 2015: 181). Trata-se de uma obra cinematográfica que denuncia a opressão do colonizador, configurando o despertar de um cinema moçambicano. A violação de Maria continua no centro da narrativa, que não chega, no entanto, a olhar para a dor dessa mulher, nem a desafiar o estereótipo da disponibilidade sexual da mulher africana (PIÇARRA, 2015), observação que poderia ser estendida também para o conto de Honwana - cujas mulheres estão passivamente sujeitas aos anseios masculinos, reforçando, em alguma medida, o estereótipo da disponibilidade de seus corpos - bem como para o trabalho de outros autores, como alguns dos já mencionados acima.

Trata-se de um foco parcial, como não poderia deixar de ser, e sendo assim, um homem poderá, de fato, ter tanta dificuldade em capturar a interioridade feminina, quanto uma mulher o terá acerca da interioridade masculina (WOOLF, 2014), embora possamos destacar alguns trabalhos que, a despeito de seu foco parcial masculino, puderam capturar com bastante sensibilidade essa interioridade feminina. Em *Godido*, apesar de não se questionar o estereótipo da disponibilidade da mulher africana, podemos acompanhar o que se passa no interior de Carlota, a mãe de Godido, ao sonhar com um pai para o seu filho. Na prosa contemporânea de autores como Suleiman Cassamo mesmo incorrendo em alguns estereótipos, como observou Noa (2017), as personagens femininas revelam-se profundas no desejo de transcender sua condição injusta, ainda que isso se dê de forma trágica como no conto “Nglina, tu vais morrer”, cuja alternativa encontrada pela protagonista foi o suicídio.

Na poesia, a prostituição do corpo feminino também está presente como no poema de 1963, “Felismina”, do livro *Karingana ua Karingana*, segunda obra do escritor moçambicano José Craveirinha, editado pela primeira vez em 1974:

e jogo de luzes como nos circos
desabotoa-te lentamente, Felismina
desabotoa-te ao cúmulo das regras do cabaré
desabotoa-te Felismina

Aqui na cidade
a cada milímetro do teu descaramento
vais evoluindo alvejada a focos na barriga
vais evoluindo cada vez mais nua
vais evoluindo com música e tudo
vais evoluindo de mamana mal vestida
em bem despida artista de "strip-tease".
Com música da Europa
e jogo de luzes na tua nudez
vais evoluindo dentro deste circo
vais evoluindo Felismina!
(CRAVEIRINHA, 2010: 37)

No excerto acima a senhora/ mãe/ mulher de meia idade - significados que se atribuem à palavra *mamana* - é convertida em decadente prostituta, num paradoxo estabelecido pela repetição anafórica da palavra “evoluindo” que descreve os movimentos de Felismina como a desfilar num palco ou passarela. Nesses versos, há uma centralização perversa dessa mulher, segundo Noa (2017), cuja violência pode ser sugerida pela palavra “alvejada” que tanto designa “ser convertida em branca” como “transformar-se em alvo”. Predomina a descrição dos gestos e, embora o olhar seja crítico, o corpo da mulher, aqui, é mero foco da observação tal qual em “Dina”.

Mesmo antes de publicar seu primeiro livro em 1964, quando seus poemas clandestinos se propagavam ocultos nas botas dos soldados (MEDINA, 1987), a poesia engajada de Craveirinha já denunciava a exploração do continente africano, apontando em poemas como "África" a espoliação do ouro e do marfim, sem deixar de incluir na conta da colonização o sangue e o bíceps negros à custa dos quais se ergueu a "bela civilização" europeia (CRAVEIRINHA, 2010: 18) e que resultou na desumanização dos povos autóctones.

Diante do aviltamento desses corpos, era preciso criar novas imagens a fim de inscrevê-los noutra percepção estética que fosse, sobretudo, política. É o que propõe poemas como "Manifesto" (CRAVEIRINHA, 2010: 24-26), cujo título remete a textos de tônica social, política e de denúncia. "Olhos negros como insurrectas grandes luas", "corpo flexível como relâmpago fatal de flecha de caça" são algumas das comparações

estabelecidas nesses versos que não só ressaltam a beleza negra como apontam a insurreição e a fatalidade de possíveis respostas aos abusos tão longamente sofridos.

É contrapondo-se à animalização do africano, própria da produção colonial, que as literaturas anticoloniais personificam a natureza, num processo anímico que confere humanidade aos ambientes naturais, como já pudemos observar. Em Craveirinha, esses espaços recebem atributos de fêmea, como a "noite desflorada" (CRAVEIRINHA, 2010:13) ou o "ventre maternal dos campos" (CRAVEIRINHA, 2010: 24). Desse modo, tal figuração se dá pela corporificação sensual da natureza, o que se pode observar em construções como "o gume azul dos seios das montanhas" (CRAVEIRINHA, 2010: 25) ou as "húmidas ancas sinuosas dos rios" (CRAVEIRINHA, 2010: 57). Em contrapartida, se a natureza adquiria traços femininos, a mulher também era comparada à natureza nos versos do poeta: "tua ostra de chamas/ cerra-me no seu íman de con-/cha palpitando as mornas pétalas do teu gerânio" (CRAVEIRINHA, 2010: 80). Essa erotização da natureza será recuperada, mais tarde, na escrita de mulheres, como em Paulina Chiziane: "O homem olhou para o corpo dela, completamente aberto, um antúrio vermelho com rebordos de barro". (CHIZIANE, 2008: 21).

A sensualidade desse corpo, em Craveirinha, se contrapõe à tortura e à mutilação - denunciadas pelo poeta - que foram empreendidas pelos processos coloniais, pela perseguição política e pela guerra: "ela/ a olhar/ os cães devorando/ sua carne do seio amputado" (CRAVEIRINHA, 2010: 107); "jucunda boca/ deslabiada a ferozes/ júbilos de lâmina/ afiada. //Alva dentadura/ antônima do riso/ às escancaradas desde a cilada" (CRAVEIRINHA, 2010: 109).

2.3. Os corpos femininos na escrita das mulheres moçambicanas

No ensaio ficcional *Um teto todo seu*, Virginia Woolf conduz uma interessante reflexão sobre o assunto "as mulheres e a ficção", inicialmente pontuando possíveis caminhos reflexivos a serem tomados a partir dessa temática, tais quais: como são as mulheres, o que elas escrevem e o que sobre elas é escrito, concluindo que todos esses aspectos estão intrinsecamente atrelados ao tema em questão. Ao dissertar sobre a representação literária dos corpos femininos, nos vemos igualmente comprometidas a percorrer tanto a maneira como esses corpos são representados, de modo geral, quanto como as mulheres representam a si mesmas, ou seja, como são escritas as mulheres, e como elas mesmas se escrevem. Ao se debruçar sobre a história das mulheres, Michelle

Perrot conclui que para ouvir as suas vozes, ler as suas palavras é importante abrir não somente livros que versam sobre elas, “que as imaginam e as perscrutam”, mas também aqueles que elas mesmas escrevem (PERROT, 2017: 31), o mesmo podendo se aplicar ao campo das representações, frutos da experiência histórica. Em defesa do mesmo ponto de vista, concluirá Paulina Chiziane:

Se as próprias mulheres não gritam quando algo lhes dá amargura da forma como pensam e sentem, ninguém o fará da forma como elas desejam. Foi assim que surgiu a minha primeira obra, *Balada de amor ao Vento*, tornando-me deste modo uma das poucas escritoras do meu país. (CHIZIANE, 2013: 203).

Se Craveirinha, conforme expõe Noa (2017) deu visibilidade aos corpos femininos, foi Noémia de Sousa quem lhes deu voz, como fica evidente na utilização da primeira pessoa no poema “Moças das Docas”, em que pela via da dramaticidade, é denunciada a dominação exercida sobre os corpos femininos, que se movimentam, verso a verso, na primeira pessoa de uma voz plural. São elas, as “moças das docas”, que narram suas trajetórias a partir de sua dolorosa experiência. Os corpos presentes na poética de Noémia são negros e explorados pelo homem branco; cuja carga de representações equívocas é por ela denunciada, como em “Negra” - que aponta a imagem estereotipada com que é retratada a mulher africana, metáfora de uma África exótica, inatingível e inexistente. Vemos, nessa denúncia, a contestação de estereótipos femininos até então pouco questionados pelas produções nacionais africanas masculinas.

Nascida em 1926 no litoral moçambicano da Catembe, e falecida em 2002, em Portugal, Carolina Noémia Abranches de Sousa era mestiça, filha de pais mestiços: neta de avós de procedência lusitana, afro-moçambicana, goesa, alemã e ronga. Antes dos cinco anos já lia, iniciada e incentivada no universo das letras pelo pai funcionário público que vem a falecer quando Noémia tem apenas oito anos. Filha de mãe viúva e oriunda de família numerosa, chega a cursar a escola técnica, começando a trabalhar aos dezesseis anos, mas jamais se afastará da intelectualidade, nem das artes, fazendo parte do mesmo círculo de poetas de José Craveirinha (SECCO, 2016). Assume a poesia para dar presença à voz coletiva, sendo publicada pela primeira vez no jornal o *Brado Africano*, não passando despercebida a outros poetas como Rui Knopfli. A repercussão de seus versos ganharia o mundo:

Os amigos, um dia, juntaram papéis avulsos, montaram quatro cópias e encadernaram sua obra completa. Um dos irmãos de Noémia, já em Portugal nessa época, recebeu dois originais. Marcelino dos Santos, que então estudava em Lisboa, levou um dos cadernos para Paris. A poesia de Noémia de Sousa circulava internacionalmente (MEDINA, 1987:182).

A despeito dessa circulação, dentro e fora de Moçambique, cuja importância lhe rendeu a alcunha de “a mãe dos poetas moçambicanos” - atribuída pelo compositor e cantor português Zeca Afonso, autor de “Grândola morena”, música cantada nas celebrações de 25 de abril (SECCO, 2016: 14) - é somente no século XXI que Noémia de Sousa tem publicados em livro os seus poemas - escritos entre os anos 1940 e 1951 - após muita insistência de membros do seu círculo intelectual. Seus poemas, entretanto, já estavam na memória de muitos, e sua aura poética impressa em Moçambique (MEDINA, 1987).

O escritor português Manuel Ferreira foi dos primeiros a tentar publicar em livro os poemas de Noémia de Sousa que, avessa à publicação, usou como alegação o seu desejo de ter publicados os seus poemas primeiro em Moçambique, onde já circulavam avulsos e fotocopiados, de mão em mão. Reconhecendo, finalmente, “que a sua modéstia não deveria constituir impedimento para a publicação do livro”, confia a tarefa de organizar a edição a Nelson Saúte - para quem a autora fazia parte dos “antepassados literários” (SAÚTE, 2016: 182), numa espécie de linhagem artístico-literária -, juntamente com Francisco Noa e Fátima Mendonça, pela Associação dos Escritores Moçambicanos: condições colocadas pela autora para a edição da obra, cujo lançamento ocorre no aniversário de 75 anos da escritora em 20 de setembro de 2001.

Colocando em dúvida a qualidade estética de seus textos, Noémia de Sousa sempre insistiu na ideia de que aquilo que escrevia apenas “cumpria o papel de fermentação cultural na Lourenço Marques dos anos 40” (MEDINA, 1987: 180). De fato, o sujeito poético de Noémia de Sousa parece emergir do seu confronto com aquilo que lhe é exterior, “desencadeando toda uma corrente de consciência responsável pelo tom declamatório” (NOA, 2016: 171). O escritor, poeta e artista plástico moçambicano Adelino Timóteo chegaria mesmo a declarar que Noémia fizera “parte das vozes precursoras da poesia de circunstância” (TIMÓTEO, 2016: 157). Sem dúvida, seu percurso literário fez “da experiência a fonte de uma poética pautada pelo desejo de comunhão” (CHAVES, 2016: 151).

O sujeito poético de Noémia de Sousa identifica-se com o próprio continente, manifestando solidariedade para com os irmãos e irmãs diaspóricos, e retomando

particularidades locais bastante diversas, sem renunciar ao “eu” que se dá a conhecer, principalmente, por todos esses atravessamentos. Francisco Noa (2017) afirma que esse eu-lírico “insinua a consciência de uma subjetividade dilacerada” (2017: 136), e de uma “intersubjetividade”, “que se revê e se revitaliza na plenitude de sua condição feminina” (2017:140). O uso da primeira pessoa, então, não se restringe ao falar de si, assumindo, pelo contrário, os dramas alheios testemunhados como seus no intercâmbio de consciências, ou mesmo de uma consciência ampliada:

O contratado, o estivador, o mineiro, a prostituta interligam-se emblematicamente num universo imagístico sustentado pela imprecação violenta de um Eu que, sucessivas mutações metonímicas, conduzem à integração no coletivo (MENDONÇA, 2016: 191).

Alinhando-se ao anseio por um mundo novo - portanto "uma verdade nova", como diria Bosi (1977: 176) - o discurso poético de Noémia é, sobretudo, o discurso da utopia e, assim, seus poemas assumem "o destino dos oprimidos no registro da sua voz; o coro de todos os homens que trabalham no ritmo da dominação" (BOSI, 1977: 181), de acordo com esse autor ao discorrer sobre a poesia utópica.

É pela via da narratividade que isso se realiza, muitas vezes, através de uma voz em primeira pessoa, por meio de um narrador personagem que dá a conhecer, verso a verso, sua malfadada ventura. Essa narratividade presente nos poemas de Noémia, cujo tom é, segundo Mendonça (2016: 191), épico e lírico ao mesmo tempo, evoca ainda a oralidade das narrativas épicas. Convém, aqui, observar que a oralidade possui um lugar de destaque nas literaturas africanas como manifestação de uma ancestralidade cultural (PADILHA, 2011: 12), responsável por concretizar a transmissão de conhecimentos, geração após geração.

Segundo Magalhães Júnior (1972), o uso de expressões como “era uma vez”, “agora contarei” – correspondentes à forma africana “karingana ua karingana” – constitui o tom narrativo da epopeia, uma das formas de se contar uma história por via não dramática, e pode ser observado em versos que iniciam muitos dos poemas de Noémia: “Noite morna em Moçambique”; “Era noite e havia uma lua enorme”; “João era jovem como nós”, entre outros versos dos poemas “Deixa passar o meu povo”, “Poema” e “Poema de João”. Fórmulas como essas iniciam muitos dos relatos presentes no livro memorialístico de Raul Honwana, pai de Luís Bernardo Honwana, cujo conteúdo e estrutura foram, em muito, fornecidos pelas narrativas orais oferecidas tantas vezes por ele aos filhos, segundo Isaacman na introdução do livro (2010: 24). A título

de exemplo, reiteram-se as expressões correspondentes a “um belo dia” (2010: 86); “foi em 1931” (2010: 108); “era o mês de maio de 1962” (2010: 145), entre outras. Sabendo que fórmulas como essas remetem à via da narrativa oral, remontando, portanto, ao épico, podemos concluir que a narratividade que contamina a lírica de Noémia de Sousa corresponde a uma reivindicação dessa oralidade, o que constituiria um posicionamento político da autora.

Retomar, concentrar e realçar os acentos da linguagem oral corresponde a traços do poema primitivo, segundo Bosi (1977). Por sua vez, a liberdade de que goza o poema moderno - explorador consciente de sua potência musical - lhe permite reinventar modos arcaicos ou primitivos de expressão, de acordo com a análise desse mesmo autor a respeito de tais produções líricas. É o que observamos na poética de Noémia que reinventa a fabulação, em sua lírica, uma atitude própria do fazer poético na modernidade.

Na esteira dessas reflexões, evocamos Borges (2007) que nos lembra que o eu-lírico e narrador, separados na contemporaneidade, nem sempre estiveram apartados. O poeta era, antes de tudo, o contador de histórias, nas quais se encontravam todas as vozes, da melancolia à aventura. Ao mencionar Odisseia, Borges fala da situação de exílio vivida por Ulisses, e que poderíamos transpor àquela vivenciada também pelos africanos, em decorrência da situação colonial, da escravatura e dos deslocamentos ocasionados pela guerra. Ampliando essa ideia ao aproximá-la a um conceito de alienação a que é submetida a mulher, e que faz dela alheia a si mesma e, portanto, ao próprio corpo, poder-se-ia falar numa espécie de duplo exílio: o vivido enquanto mulher, e o que vivencia como mulher africana.

Para os movimentos feministas, uma das primeiras questões catalisadoras foi a da sexualidade - acerca dos direitos das mulheres de escolher quando e com quem seriam sexuais (hooks, 2015). A sexualidade talvez seja um dos aspectos mais alienadores da vivência das mulheres, uma vez que “sempre foi pensada a partir de parâmetros masculinos” (IRIGARAY, 2017: 33).

Se a educação prepara as crianças conforme as imagens disponíveis da mulher e do homem socialmente em vigor, é também adquirido o gosto pelas sensações (LE BRETON, 2006), a que podemos acrescentar aspectos como orientação, desempenho e preferências que conduzem a sensação do prazer sexual. “Ao mesmo tempo em que se manifesta, a experiência corporal modela as percepções sensoriais pela integração de novas informações” (LE BRETON, 2006: 56). Assim, nos sistemas patriarcais, a aprendizagem do prazer é conduzida pelos homens e, tende a ser profundamente

alienante para as mulheres e a relação que desenvolvem com seus corpos. A esse respeito, observamos com Maria Lugones (2020) acerca da seguinte constatação sobre o sistema moderno/ colonial de gênero:

Entre os homens e as mulheres burgueses brancos, a heterossexualidade é compulsória e perversa, provocando uma violação significativa dos poderes e dos direitos dessas mulheres e servindo para a reprodução do controle sobre a produção (LUGONES, 2020: 79).

Nesses sistemas, o valor do corpo da mulher não lhe é intrínseco, mas uma abstração que se assenta naquilo em que pode ser trocada; e a desapropriação de seu corpo ocorre em favorecimento de um revestimento propício à negociação; sua forma valorosa se resume ao que o homem nele inscreve (IRIGARAY, 2017). Desejado, “o corpo das mulheres é também, no curso da história, um corpo dominado, subjugado, muitas vezes roubado, em sua própria sexualidade”, comprado pelo viés da prostituição, e submetido a uma gama variada e repetitiva de violências (PERROT, 2017: 76).

Embora a colonização não tenha importado a prostituição, “a modelou consideravelmente pela regulamentação e pelo confinamento” (PERROT, 2017: 79), e a condição de subalternidade, acentuada pelos processos de colonização, forçaram muitas mulheres a ofertarem seus corpos. Realizando uma pequena parte do trabalho - como o das minas e o das plantações - as mulheres, nessas colônias, chegavam a ganhar um terço do que ganhavam os homens, como ocorria na Argélia. Devemos lembrar, aqui, que a diferença salarial entre homens e mulheres não se restringe a tais contextos, tampouco se limita a esse período histórico: segue ocorrendo no ocidente mesmo nos dias atuais. Entretanto, conforme interpretado por alguns historiadores do período colonial, isso seria uma maneira de incitar tanto a prostituição quanto as concepções, já que essas mulheres não ganhavam o bastante para que pudessem se manter sozinhas (GAUTIER, 2004), uma vez que mesmo os pagamentos feitos aos homens eram insuficientes e até imorais. Sob o regime colonial, o concubinato era a verdadeira instituição das relações sexuais que, conforme já observado anteriormente, não garantia nenhum direito à companheira (e sua progeneratura), permitindo ao homem que trocasse sua concubina por outra, quando bem entendesse (GAUTIER, 2004), mantendo-se a condição de vulnerabilidade dessas mulheres, conforme já foi observado.

Nas colônias portuguesas não era diferente: o imposto de captação - cobrado na década de 1940 em Moçambique - “aplicava-se a todas as mulheres com mais de 18 anos, viúvas e casadas, quando não se tratasse da primeira mulher de um polígamo, caso

em que havia isenção” (HONWANA, 2010: 114), levando muitas dessas mulheres à serem “vendidas” por seus pais, ou mesmo conduzidas à prostituição. Outra situação bastante ilustrativa da condição das mulheres não brancas diz respeito ao episódio da pilhagem e expulsão dos indianos que viviam em Moçambique - quando da tomada de Goa pela Índia - como forma de represália do governo colonial, e que levou as mulheres indianas à prostituição como meio de sobrevivência já na década de 1960 (HONWANA, 2010).

Desse modo podemos observar quão variados eram os mecanismos que conduziam à exploração sexual dos corpos femininos nas colônias. O comércio do sexo segue estigmatizado pela sacralização do órgão genital feminino, e o erotismo masculino, por seu turno, ao fazer intervir o dinheiro, “associa a busca do gozo ao exercício brutal do poder sobre os corpos reduzidos ao estado de objetos” (BOURDIEU, 2010: 26). Todos esses aspectos a respeito da condição feminina contribuem para que a mulher africana viva o exílio na própria terra e, sobretudo, no próprio corpo. Essa condição de exílio será experimentado tanto pelas “Moças das docas” do poema de Noémia de Sousa - fugitivas dos subúrbios de Lourenço Marques - quanto pela personagem Sarnau, do romance *Balada de amor ao vento*, de Paulina Chiziane que, obrigada a fugir para esconder seu adultério, acaba tendo que se prostituir para sobreviver e saldar a dívida contraída na ocasião do abandono de seus deveres matrimoniais. Além do deslocamento físico motivado por regras sociais que lhe foram impostas simplesmente pelo fato de ter nascido mulher numa sociedade patriarcal, e que acaba por afastá-la de sua terra natal, a exploração do seu sexo reforça ainda mais o aspecto alienante de sua condição de exílio, bem como ocorre às anônimas moças das docas do poema referido acima.

É interessante salientar que na condição de mulher africana, além desse duplo exílio de natureza simbólica a que estão sujeitas as mulheres colonizadas de modo geral, Noémia de Sousa viveu a experiência concreta do exílio até o fim dos seus dias, morrendo em Portugal no ano de 2002. Participando de atividades de movimentos democráticos, distribuindo panfletos à noite, escrevendo cartas subversivas e redigindo artigos cortados pela censura (SAÚTE, 2016), Noémia não pôde escapar à prisão: “presa por atacar, frontalmente, o sistema colonial português em Moçambique” (SECCO, 2016: 13). É degredada para Portugal em 1951 e deportada para Paris após viagem pela América. Casa-se, em 1962, com o poeta e oceanógrafo moçambicano Gualter Soares, vivendo na capital francesa por nove anos. Ao se separar do marido,

volta, com a filha, a Portugal, em 1973. A partir daí passa a trabalhar em agências de notícias, não mais se dedicando à poesia: afirma não se ver escrevendo numa terra que não é a sua. Partilha com outros intelectuais exilados - Amílcar Cabral, Mário de Andrade, Marcelino dos Santos, Lúcio Lara, Agostinho Neto e Francisco José Tenreiro - “ações que estão na base da fundação dos movimentos de libertação”. Muitos anos mais tarde, confessaria-se magoada por não ter sido convidada para a festa da Independência (SAÚTE, 2016: 178) a despeito da importância de sua atuação nesse processo.

Noémia é a primeira escritora moçambicana a escrever antes da independência de seu país, tendo se tornado conhecida por isso. No entanto, convém mencionar o caso de Glória de Sant’anna, que ocupa um entrelugar curioso na literatura moçambicana. Essa cidadã portuguesa chega a Moçambique, acompanhada por seu marido - curiosamente, no mesmo ano em que Noémia parte para a Europa - e se torna conhecida por seu trabalho em terras estrangeiras, já que, embora escrevesse em Portugal, é somente em Moçambique que chega a ser publicada, influenciando uma geração posterior, iniciada nos anos 1980, de poetas moçambicanos “também afetados pela beleza da cultura e pelo horror da guerra” (VAZ, 2017: 98). Uma questão sempre rondou sua poesia: “seria, então, uma escritora portuguesa ou africana?” (VAZ, 2017: 106), acabando por ser considerada por parte da crítica como uma cidadã portuguesa, e escritora moçambicana. Assim, pela ambiguidade de sua posição ante a literatura nacional, optamos por não visitar a sua obra.

Hoje, ainda são pouquíssimas as autoras publicadas em Moçambique, cujo sistema literário, antes marcado pela poesia, destaca-se pela prosa no pós-independência. Essa parece constituir uma tendência também ocorrida no hemisfério norte, em que as poetisas precederam as romancistas, que foram mais numerosas no século XIX; fato para o qual Woolf levanta algumas hipóteses de ordem pragmática, como disponibilidade de apenas uma sala de estar para todos os membros dos lares de classe média, o que dificultaria a produção poética por constituir esse um gênero que demandaria maior concentração do que a prosa, segundo a autora. Essa disponibilidade do espaço doméstico favorecia também o “treinamento literário” na “observação de personagens” (WOOLF, 2014: 98). Poderíamos igualmente levantar algumas hipóteses sobre a repetição dessa tendência na literatura moçambicana. Optando-se por sondar os fatores extraliterários, sem dúvida, concluiremos pertencerem à natureza de outra ordem, dadas as diferenças contextuais. A questão é que fatores como disponibilidade

de tempo e espaço, divisão do trabalho, escolaridade, entre inúmeros outros fatores históricos, políticos, geográficos e sociais afetam a produtividade das mulheres na escrita. A própria Paulina Chiziane nos dá seu testemunho a respeito de algumas dessas dificuldades. Testemunho esse que, em muito, dialoga com o da brasileira Maria Carolina de Jesus que, em seu *Quarto de despejo*, conta-nos sobre seu processo de escrita, ocupando-se das noites para ler e escrever:

Sou mulher comprometida com diversas ocupações. Tenho o emprego, principal fonte de sustento. Tenho a casa e a família. E tenho o sonho da escrita por realizar. O trabalho da escrita é mais árduo e solitário. Para escrever é preciso planificar, arquivar as idéias, investigar, ler e conversar. Como posso eu harmonizar todas estas ocupações? Falta-me tempo para tudo, é verdade. Mas o que devo fazer? Desistir dos meus sonhos? [...] (CHIZIANE, 2013:203)

No fim da jornada de oito horas de trabalho regresso ao lar, muitas vezes exausta. Cuido da casa, da cozinha e das crianças. Quando todos dormem é que escrevo porque necessito de tranquilidade e silêncio. Consigo conciliar estas actividades porque imponho sobre mim uma disciplina religiosa. Mas por vezes falho. Nos momentos de criação literária alguns trabalhos ficam por fazer; a casa é mal arrumada e a comida fica à pressa. Não são poucas as vezes que a família reclama um pouco mais de atenção. Por vezes nem tenho tempo de cuidar da minha aparência e apareço na rua com um aspecto desastroso. Há momentos em que o trabalho me esgota tanto que na manhã seguinte tenho dificuldade em despertar. Chego tarde ao emprego com muita frequência, com os olhos avermelhados pelo trabalho nocturno. [...] (CHIZIANE, 2013: 204).

A escrita trouxe-me uma série de conflitos na esfera familiar. Raros são os casos de mulheres que seguem a carreira artística e que possuem uma família equilibrada. Esta é a minha situação e a minha luta. Com as minhas mãos, afasto pouco a pouco os obstáculos que me cercam e construo um novo caminho na esperança de que, num futuro não muito distante, as mulheres conquistarão maior compreensão e liberdade para a realização dos seus desejos. Devo dizer que não há nada de heroico na minha luta e, de resto, desfruto de todo o prazer que a escrita me proporciona. (CHIZIANE, 2013: 204).

Entretanto, se deixarmos de lado, por alguns instantes, o peso do gênero identitário sobre a produção literária, podemos também refletir com Bosi (1977), em linhas gerais, ter nascido a locução poética antes da locução prosaica por mera necessidade da natureza humana,

pondo-se os poetas, no começo, a formar a fala poética com a composição de idéias particulares, dela vieram depois os povos a formar os falares da prosa contraindo em cada palavra, como em um gênero, as partes que a fala poética havia composto (BOSI, 1977: 208).

Ao encontro dessas ideias, o pensador e escritor argentino Borges (2007) arrisca-se, assim, em afirmar que poderíamos compreender o romance como uma degeneração da épica. Desse modo, semelhante ao processo de aquisição da escrita, que a partir da experiência de cada indivíduo repete as etapas do seu desenvolvimento coletivo nas sociedades letradas, a criação do cânone moçambicano poderia partir, igualmente, da poesia para a prosa, dialogando assim com os processos de formação dos cânones ocidentais, ainda que respondendo a diferentes demandas, como a facilidade de memorização e circulação de ideais propiciadas pelas produções em verso nos contexto de produção anti-imperialista.

Entre as prosadoras contemporâneas de Moçambique que fazem parte desse reduzido grupo de escritoras está Lília Momplé que, acreditando também na força dramática da história e da situação política de Moçambique como principal propulsor de sua criação literária (SZMIDT, 2014), produziu obras como a coletânea de contos *Ninguém matou Suhura*, de 1988. Interessa-nos, em particular, o conto que dá título à coletânea, uma vez que se tem nessa narrativa o caso exemplar de um texto que denuncia - sob o ponto de vista endógeno de uma autora de relevância para o cânone moçambicano - a opressão colonial sobre o corpo feminino. Embora, aqui, estejamos tratando de um narrador que se expressa na 3ª pessoa, “a focalização narrativa oscila entre a perspectiva interna (na qual a voz narrativa tem acesso aos pensamentos e ao universo interior das personagens) e a externa” (ALÓS, 2011: 150). Desse modo, a voz da narração não é concedida, mas concede-se, no entanto, a voz dos pensamentos, sensações e sentimentos.

Lília Maria Clara Carrière Momplé nasceu em 1935, na Ilha de Moçambique, norte do país. Depois de formada em Serviço Social em Lisboa e após regressar de temporadas no exterior (Grã-Bretanha e Brasil), ocupou diversos cargos públicos ligados à cultura de seu país, atuando inclusive como Secretária-Geral da Associação de Escritores de Moçambique (AEMO), de 1951 a 2001, quando “não mediu esforços para aumentar a visibilidade das mulheres nas publicações da instituição” (ALÓS, 2011: 148). Embora os temas que envolvem questões de gênero não sejam centrais em sua obra (SZMIDT, 2014), assim como não o são na obra de Noémia de Sousa, não se poderia falar de opressão colonial, sem mencionar o que viviam as mulheres nessa situação.

E é disso que trata *Ninguém matou Suhura*, de título homônimo que designa a coletânea em que encontramos esse conto. No enredo da narrativa, o senhor administrador - sempre designado assim - possui plena consciência de seu poder de humilhar todos os negros que o cercam, incentivando-lhes o “desprezo por si próprios” (MOMPLÉ, 1988: 50). Para que se possa compreender de que poderes se valia essa figura do “senhor administrador” na sociedade colonial portuguesa convém um breve esclarecimento do que seria essa atribuição. “O administrador concentrava funções de governo e juiz”, acumulando, “por delegação, todos os poderes”:

decidia sobre a vida das populações, administrava a justiça determinando as penas a aplicar (normalmente castigos corporais ou pequenas penas de prisão, já que os processos que implicavam a aplicação de penas maiores eram enviados para a circunscrição ou concelho), cobrava impostos, controlava a movimentação de pessoas, procedia ao recenseamento da população, fiscalizava e orientava o trabalho dos *regulos*, assegurava a manutenção das infraestruturas, garantia os serviços postais, supervisionava os serviços de saúde etc. (CABAÇO, 2009: 78).

A descrição física das personagens contribui para que enxerguemos a figura do senhor administrador como uma espécie de parasita a sugar a vitalidade dos que estão ao seu redor, ficando assim cada vez mais robusto e corado, em oposição à imagem da esposa esquelética e à da própria Suhura de corpo frágil e infantil. O espaço é a Ilha de Moçambique, cujo casario é construído “com o sangue e o suor de tantos moçambicanos” como o carregador da liteira que suporta os oitenta quilos do corpulento colono “com a força de seus membros deformados” (MOMPLÉ, 1988: 52).

O branco nada sabe sobre a menina negra cuja virgindade deseja possuir, “nem sequer o nome” (MOMPLÉ, 1988: 54) daquela cuja morte se anuncia, mais uma vez, no título da obra, como ocorre na coletânea de contos de Luís Bernardo Honwana, estratégia que denuncia o fatalismo que cercava a existência dos colonizados. O destino de Suhura está selado como o de seu pai, “predestinado a morrer cedo” (MOMPLÉ, 1988: 62) por desafiar a autoridade colonial. Sua morte está decidida por aqueles que possuem o seu corpo e, portanto, a sua vida, e está evidente que Suhura não pertence a si mesma e nem é a dona de sua sorte:

Suhura fica só, no quarto cheio de móveis. Sente as pernas fraquejarem e o coração parece pulsar-lhe violentamente na garganta. E não sabe o que há de fazer ao próprio corpo que lhe dá a impressão de estar a mais entre tantos móveis hostis. Decide-se por fim a ficar de pé, junto à parede oposta à cama, espiando a porta por onde um homem desconhecido vai entrar (MOMPLÉ, 1988: 69).

A avó da menina não tem escolha, senão ceder a neta aos caprichosos desejos do senhor administrador; a neta não tem alternativa, senão entregar-se ao que será o seu fim; não há possibilidade de refúgio ou proteção onde não há justiça, pois a sentença está dada, justamente por aquele que detém poder para isso, o próprio criminoso: ninguém matou Suhura.

Em entrevista concedida em julho de 2018, Lília confessa não ter vencido a batalha outrora empreendida pela publicação de mais autoras - uma vez que no panorama feminino da literatura moçambicana elas são tão pouco numerosas - mencionando, na ocasião, Noémia de Sousa e Paulina Chiziane, autora do romance, *Balada de Amor ao Vento*, de 1990, o primeiro publicado por uma mulher moçambicana, cuja edição antecede em dois anos o aclamado romance de Mia Couto, *Terra Sonâmbula* (1992). Paulina Chiziane nasceu em Manjacaze, província de Gaza em Moçambique, no dia 04 de junho de 1955. Passou a infância nos subúrbios de Maputo, aprendendo o português na escola de uma missão católica. Frequentou os estudos superiores de Linguística na Universidade de Mondlane, mas não concluiu o curso. A autora nega o rótulo de romancista, reivindicando a contação de histórias como sua tradição (CHIZIANE, 2003).

Os corpos representados nas obras de Chiziane contestam o espaço ocupado na sociedade moderna; permanecem limitados pelo poder patriarcal, embora não mais, necessariamente, pela opressão de um colonizador presente, mas sim do homem moçambicano, outrora colonizado, o que configura um duplo patriarcalismo, de acordo com Noa (2017) ao falar dos mecanismos de opressão colocados tanto pela cultura ocidental quanto pelas culturas tradicionais.

Longe da idealização, o amor que se faz presente no romance *Balada de amor ao vento*, de Chiziane, é um amor físico, vivido pelo corpo que o experimenta de forma concreta: “Venceu-me a carne, venceu-me o coração”. (CHIZIANE, 2003: 83). Um corpo que sofre as consequências desse “sentimento” que o marca com cicatrizes: “As minhas mães, tias, avós (...), falam do amor com os olhos embaciados, falam da vida com os corações dilacerados, falam do homem pelas chagas desferidas no corpo e na alma durante séculos” (CHIZIANE, 2003: 97).

As falas dessas mulheres - indiretamente expressas na maior parte do tempo - constituem uma voz coletiva que, diferente daquela que o sujeito poético de Noémia de

Sousa expressava em seus versos, não chega a se rebelar contra as regras socialmente impostas, mas denuncia os fardos e humilhações que pesam sobre os corpos femininos. Se não podemos afirmar se tratar de um brado ou de grito de revolta, talvez possamos dizer que, embora se aproximem mais do lamento e até da ladainha, nem por isso perdem o fôlego as graves denúncias que expressam, por vezes, de forma hiperbólica, ou mesmo irônica.

Na passagem acima, a palavra “séculos” dota de atemporalidade as injúrias sofridas pelas mulheres, atribuindo-lhes, ainda, uma universalidade sugerida pela narradora personagem do romance em questão, ao iniciar seu relato: “Será uma história interessante? Tenho as minhas dúvidas, pois afinal não é nada de novo. Há muitas mulheres que vivem assim.” (CHIZIANE, 2003: 13).

Nesse romance, é retomada a relação entre a mulher e a natureza que vai, no entanto, se modificando: “Estou em explosão furiosa tão igual à erupção de um vulcão” (CHIZIANE, 2003: 12); embora sejam reforçadas antigas metáforas - “Eu sou a terra fértil onde um dia lançaste a semente” (CHIZIANE, 2003: 28) - outrora presentes em versos como os de Noémia de Sousa:

E meu corpo adubado de ânsias
abrir-se-á à charrua do seu desejo,
à semente do seu amor
Serei então irmã gêmea da Terra
carregando em mim o mistério da vida” (SOUSA, 2016: 52).

Em “eu sou a terra fértil onde um dia lançaste a semente”, destaca-se a expressão “um dia”, por dizer respeito a outro tempo, pois esse solo já não conserva a mesma passividade, ameaçando explodir e abalar as estruturas do passado:

Tenho uma filha crescida que ainda estuda, embora já tenha estudado muito.
Um dia disse-me que a terra é redonda. Por fora é toda verde e lá no fundo
tem um centro vermelho. Como o melão. Que a terra é a mãe da natureza e
tudo suporta para parir a vida. Como a mulher (CHIZIANE, 2003:12).

Nessa passagem, é uma mulher mais jovem, a filha, que leva a mãe a refletir sobre antigas representações da mulher, ensinando-lhe algo a respeito de como a resistência se manifesta na condição feminina; isso, de certo modo, transgride a maneira como as relações intergeracionais, usualmente, são vistas e vividas em muitas das tradições

africanas, como as de Moçambique. Apesar de resgatar a antiga analogia entre a mulher e a terra, há também, nesse excerto, comparações carregadas de subjetividade, como a associação entre a terra e o fruto que, no Brasil, conhecemos por melancia. Num depoimento, a autora justifica comparar a mulher à terra por considerá-la o centro da vida; aquela de que emana a força da criação; que serve de abrigo no período da gestação, e alimento no princípio de todas as vidas; fonte de prazer, calor e conforto de todos os seres sobre a superfície da terra (CHIZIANE, 2013).

Tomar para si a tarefa da representação pode constituir para a escrita de mulheres uma importante estratégia, não de libertação do próprio corpo, reforçando, assim, ideias dicotômicas como as que antagonizam corpo e mente, mas de desvencilhamento de estereótipos e mais do que isso, de ressignificação desses mesmos estereótipos a partir de outras lógicas e estéticas. É pensando na importância que a representação dos corpos sempre teve para a literatura moçambicana no fortalecimento da luta contra a dominação colonial, que buscaremos analisar como a escrita de mulheres se apropria dessa representação desde o período da luta anticolonial até a atualização/ revisão dessas representações na escrita produzida após a independência.

Woolf (2014) discorre sobre as dificuldades interpostas entre uma mulher e a realização de seu projeto literário: se tudo tende a contrariar a atividade do escritor - tanto as circunstâncias materiais, como, e ainda mais, as imateriais - para as mulheres tais dificuldades eram "infinitamente mais descomuns" (WOOLF, 2014: 77). Entre essas dificuldades incluir-se-ia a falta do amparo de uma tradição, uma vez que é através de suas mães que as mulheres pensam e escrevem. São as precursoras que abrem o caminho, conquistando, para as que virão, o direito de dizerem o que pensam, defende a autora. É tendo como inspiração a cena acima recortada: da conversa de uma mãe com sua filha que buscaremos estabelecer um diálogo colaborativo entre essas escritas de diferentes gerações.

3. As representações do corpo na escrita de mulheres em Moçambique

3.1. *Sangue Negro*, de Noémia de Sousa: a voz de um corpo coletivo

“(...) ecoa uma voz, uma bela voz. Sobre esta voz ressoam outras vozes. Foi desta voz que se incendiaram outras tantas vozes.” (SAÚTE, 2016: 182).

Sangue Negro é composto por seis seções e já teve três edições publicadas, duas em Moçambique - em 2001 pela AEMO (Associação dos Escritores Moçambicanos) e em 2011 pela editora Marimbique - e uma no Brasil - em 2016 pela editora Kapulana. Tais seções recebem os seguintes títulos: “Nossa voz”, “Biografia”, “Munhuana 1951”, “Livro de João”, “Sangue negro” e “Dispersos”.

Reunindo seis poemas, a seção “Nossa Voz” é a primeira a integrar *Sangue Negro*. “Nossa Voz” é também o nome do poema de abertura, cujo eu-lírico se expressa na 1ª pessoa do plural que acompanhará os versos de todos os demais poemas que compõem a seção, reforçando, assim, o sentido de coletividade condizente tanto com o projeto literário da autora, o seu “campo de luta”, quanto com o projeto nacionalista dos países, então, colonizados:

Nossa Voz

Nossa voz ergueu-se consciente e bárbara
sobre o branco egoísmo dos homens
sobre a indiferença assassina de todos.
Nossa voz molhada das cacimbas do sertão
nossa voz ardente como o sol das malangas
nossa voz atabaque chamando
nossa voz lança de Maguiguana
nossa voz, irmão,
nossa voz trespassou a atmosfera conformista da cidade
e revolucionou-a
arrastou-a como um ciclone de conhecimento.

E acordou remorsos de olhos amarelos de hiena
e fez escorrer suores frios de condenados
e acendeu luzes de esperança em almas sombrias de desesperados...

Nossa voz, irmão!
nossa voz atabaque clamando.

Nossa voz lua cheia em noite escura de esperança
nossa voz farol em mar de tempestade
nossa voz limando grades, grades seculares,
nossa voz milhões de vozes clamando!

Nossa voz gemendo, sacudindo sacas imundas,
nossa voz gorda de miséria,
nossa voz arrastando grilhetas
nossa voz nostálgica de ímpis
nossa voz África
nossa voz cansada da masturbação dos batuques de guerra
Nossa voz negra gritando, gritando, gritando!
Nossa voz que descobriu até ao fundo,
lá onde coxam as rãs,
a amargura imensa, inexprimível, enorme como o mundo,
da simples palavra ESCRAVIDÃO:

Nossa voz gritando sem cessar,
nossa voz apontando caminhos
nossa voz xipalapala
nossa voz atabaque chamando
nossa voz, irmão!
nossa voz milhões de vozes clamando, clamando, clamando!
(SOUSA, 2016: 26-27).

Se o corpo atua como o elo da coletividade, bem como elemento de inclusão na comunidade, podemos compreender a estratégia colonial de tentar enfraquecer noções tão importantes para o viver africano, através da depreciação e tortura do corpo. A luta pela independência demandava o restabelecimento desse corpo e a reafirmação de tais noções, para o que a poesia anticolonial demonstra ter contribuído grandemente. Um corpo coletivo e, portanto, social, se pronuncia, nos primeiros poemas, pela imposição de uma voz que não aceita mais o silenciamento.

A anáfora “nossa voz” - que se repete 28 vezes -, iniciando quase todos os versos do poema introdutório, ganha força a cada reafirmação, reiterando uma oralidade igualmente marcada pela pontuação exclamativa e pela presença de vocativos - nessa e nas outras composições. Vocativos que ao longo de toda a obra, ora se dirigem ao “irmão” e à “irmã”, ao “amigo” e aos “companheiros” de luta, ora se voltam contra o colono; interpelam a noite, o mar, a poesia, a solidão, a vida; evocam os homenageados Rui de Noronha, Godido, Billie Holliday e Jorge Amado; e fazem chamamentos a uma África “profunda e imortal”, “misteriosa e natural”. Esse recurso revela a força comunicativa desses versos, escritos, sobretudo para serem declamados e circularem, assim, de boca em boca, como de fato ocorreu muitos anos antes de sua efetiva publicação. Outros recursos fortalecem a representação dessa oralidade como o uso do travessão e as repetições que, por vezes, parecem cumprir a função de refrão. Carmen Lúcia Tindó Secco, no prefácio da edição brasileira classificaria essa primeira seção como fundadora de uma “‘poética da voz’, a ‘poiesis do grito’ que se quer rebelde e se expressa por poemas longos, caudalosos, feitos para serem declamados, dramatizadamente”. A esse respeito dirá Secco tratar-se de uma “voz tutelar”, “prometeica, que, epicamente, assume uma heroicidade salvacionista” (2016: 14). As metáforas, construídas aos pares, tornam palpável o poder que assume essa voz ao ser comparada a armas e instrumentos como a “lança” e o “atabaque”. Iluminando o caminho para a independência, constitui-se essa voz em “lua cheia” no campo e “farol”

na cidade, “gorda de miséria” e “nostálgica de ímpis” (termo que designa um agrupamento de guerreiros).

Imagens como “cacimbadas do sertão” e “sol das malangas” localizam, geograficamente, o leitor, já que “cacimbo” designa o orvalho em Moçambique e “Malanga” é o nome dado a um bairro suburbano da antiga Lourenço Marques, atual Maputo. Além desses elementos geográficos, há no poema uma demarcação étnica que se dá pela metáfora “lança de Maguiguana” e faz referência ao “líder guerreiro mais destacado do exército de Ngungunhana” (SOUSA, 2016:141), que tendo enfrentado os portugueses no final do século XIX, morre em combate em 1897 ao sul de Moçambique.

Um dos primeiros a exaltar, na literatura, o império de Gaza, comandado por Ngungunhana, foi João Dias no já mencionado *Godido*. Logo no título, o livro faz referência ao nome do príncipe nascido em Moçambique, diferente de seu pai que foi migrando ao território através de inúmeras conquistas. Em 1950, Noémia de Sousa dedicou a João Dias o poema igualmente intitulado “Godido”, numa homenagem póstuma. Eleito como símbolo nacional da resistência ao domínio português, o chefe nguni, Ngungunhana, pai de Godido, terá a imagem de herói questionada na contemporaneidade por Ungulani Ba Ka Khosa em seu romance *Ualalapi*, de 1987, fazendo oposição, então, a um discurso hegemônico. Nascido em 1957, em Inhaminga, distrito de Cheringoma, província de Sofala, Moçambique, e sendo um dos mais importantes escritores africanos em atividade, o autor vai buscar, então, “uma figura histórica escolhida pelo novo poder para ser uma espécie de mito fundador da nacionalidade”, investindo no “desvendamento das contradições dessa hipótese que o discurso político elegia” (CHAVES, 2018: 9), mostrando-se, assim, atento “a uma das funções da literatura: a de colocar em causa a horizontalidade das narrativas políticas” (CHAVES, 2018: 11). Mais tarde, outros escritores darão continuidade a esse debate, tais como Mia Couto na trilogia *As areias do imperador* - composta por *Mulheres de Cinza* (2015), *Sombras da Água* (2016) e *o Bebedor de Horizontes* (2018). E antes disso, a própria Paulina Chiziane, que faz alusões à tirania do império de Gaza desde as primeiras obras, e se dedica mais longamente a esse tema no livro de contos *As andorinhas*:

a partir das lembranças e histórias que se contavam no seio da etnia chope, da qual Paulina descende, o que garante uma conotação singular à narrativa, tendo em vista a conhecida aversão do imperador por este povo (TEIXEIRA, 2013: 146-147).

Essa referência está presente também em *Balada de amor ao vento*, na manifestação das histórias contadas pelos avós em que se designa por “invasores” o povo nguni, termo usualmente atribuído aos colonizadores:

Contam os avós que, durante o período de ocupação dos Ngunis, o povo deslocava-se de um lado para o outro fugindo dos invasores, os alimentos escasseavam muito, os cadáveres eram tantos que alguns não tiveram outro remédio senão comer carne humana para sobreviver (CHIZIANE, 2003: 93).

Nos versos do poema analisado, entretanto, a menção ao império Nguni é mais um índice de que estamos diante de um chamado para a guerra, o que é reforçado pela presença de termos como “xipalapala” (corneta feita de chifres usada em cantos de celebração), e por outros vocábulos que denotam tanto instrumentos musicais (atabaque) usados em cantos de guerra, quanto armas de combate (lança).

Fátima Mendonça afirma que a poesia de Noémia de Sousa é “uma escrita fixada na ação” (2016: 191), o que confirmamos facilmente ao perceber nos versos acima um chamamento para agir, diante do cansaço da “masturbação dos batuques de guerra”, preliminares da luta. Nesse sentido, nota-se o efeito dos verbos em gradações crescentes: “chamando”, “gemendo” e “limando”, ou mesmo “clamando”, “sacudindo” e “arrastando”. Assim como no poema “Xigubo”, de Craveirinha, temos em Noémia de Sousa um sujeito poético de postura redentora (SECCO, 2016: 14), que convoca para a luta, ao mesmo tempo em que denuncia o colono sem meias palavras, acusando - em caixa alta - A ESCRAVIDÃO a que foi submetido o colonizado, justificando para toda a raiva, a revolta e o desejo de vingança, temas marcadamente presentes em seus versos de contestação.

A imagem da noite, onipresente nesses primeiros poemas, corresponde a ideias como solidão, frieza e escuridão, que contribuem para o ocultamento e o abandono dos desvalidos. Da mesma cor da pele que cobre os corpos a ela comparados, essa imagem assume também a miscigenação ao ser personificada nas “noites mulatas” (SOUSA, 2016: 30). Simbolicamente, sobressaem-se os aspectos negativos da noite que, nas escrituras sagradas, corresponde às trevas em que “rondam as feras da selva” - como no salmo 104, versículo 20 - simbologia resgatada no romance de Chiziane, em que se afirma que “as desgraças aparecem sempre ao abrigo da noite” (CHIZIANE, 2003: 152), e que dialoga com a expressão poética de Noémia, para quem a noite

moçambicana estaria habitada por fantasmas - *xipócués* -, os quais, mais do que entes sobrenaturais, corresponderiam àqueles que, despojados de sua humanidade, acabaram convertidos na simples sombra do que potencialmente teriam sido.

A noite - percorrendo o céu sobre um carro atrelado a quatro cavalos pretos - tem imolada em sua honra uma ovelha negra; nessa representação grega ela é a mãe da morte, da angústia e do engano, mas é também quem teria engendrado o sonho e a ternura; associada às gestações, simboliza ainda as conspirações que desabrocham à luz do dia, e que serviriam de analogia aos projetos de independência que começavam a se consolidar nos países africanos como Moçambique.

Sob o ocultamento da noite, a lua, branca e fraternal dos versos de “Nossa irmã a lua”, é a única testemunha de todas as calamidades sofridas pelo colonizado, assumindo a persona de amiga e irmã consoladora que, para perplexidade do sujeito poético, é dotada de verdadeira compaixão cristã por aqueles que possuem a pele negra, a despeito de ser ela mesma tão branca. No campo do simbólico, essa lua, que surge também em outros poemas, relaciona-se ao princípio feminino, em oposição a um Sol geralmente compreendido como masculino. Desse modo, associa-se a ela a fecundidade, constituindo presença importante no ritual da lua nova como fora descrito no conto de João Dias *Godido*. Nesse rito, a criança é erguida em direção à lua, pronunciando-se uma espécie de palavra ritual - Quenguelequêze -, vocábulo que intitula o seguinte poema do moçambicano Rui de Noronha (1909-1943).

(...)
O vento passando a cerca de caniço
Trazia para fora um ar abafadiço
Um ar de podridão...
E as mulheres entraram com um tição.
E enquanto a mais idosa
Pegava a criança e a mostrava à lua
Dizendo-lhe: “Olha, é tua”,
A outra erguendo a mão

Lançou direita à lua a acha luminosa
O estrepitar das palmas foi morrendo
A lua foi crescendo... foi crescendo
Lentamente...
Como se fora em branco e afogado leito
Deitaram a criança rebolando-a
Na cinza do monturo.
E de repente
Quando chorou, a mãe arrebatando-a
Ali, na imunda podridão, no escuro
Lhe deu o peito
O pai então chegou,

Cercou-a de desvelos,
De manso a conduziu com [sic] os cotovelos
Depois tomou-a nos braços e cantou
Esta canção ardente:
Meu filho, eu estou contente.
Agora já não temo que ninguém
Mofe de ti na rua
E diga, quando errares, que tua mãe
Te não mostrou à lua.
Agora tens abertos os ouvidos
Pr'a tudo compreender
Teu peito afoitará impávido os rugidos
Das feras sem tremer.
Meu filho, eu estou contente
Tu és agora um ser inteligente
E assim hás de crescer, hás de ser homem forte (...)
(NORONHA, 2003: 195-197)

Com o gesto de elevar a criança à lua, para em seguida deitá-la sobre os restos e dejetos do “monturo”, seus familiares visam a inspirar-lhe força e coragem para enfrentar as feras que caminham sobre a terra, mas também a aguçar-lhe atributos elevados como a inteligência e a compreensão. A respeito dessa cerimônia denominada “iandlba” Rui de Noronha (1909-1943) explica:

Durante o período de reclusão, que vai do nascimento à queda do cordão umbilical das crianças, o pai não pode entrar na palhota sob pretexto algum e ao amante da mãe de uma criança ilegítima é vedado, sob pena de a criança morrer, passar nesse período defronte da palhota (NORONHA, 2003: 193).

Esse período pode durar até o surgimento da primeira lua nova, quando a criança é apresentada publicamente. No poema narrativo de Noronha, trata-se de uma criança ilegítima, cujo verdadeiro pai retorna à aldeia justamente no dia da cerimônia, é também ilegítimo o suposto filho do rei de Mambone em *Balada de Amor ao Vento* em que igualmente se descreve a cerimônia:

O menino negro - negro não, de prata sim, porque a lua cheia pintava o rosto angélico, cobrindo-o com seu manto de prata - cumpria o ritual da lua nova que se realizava na lua cheia por tratar-se do filho herdeiro (...).

Com o menino erguido no ar, as madrinhas dançavam à volta da fogueira sagrada. A seguir, administravam fumos e drogas purificantes para afugentar feitiços e maus-olhados. Prepararam-lhe vacinas e amuletos, colares de pele de leão para ter a coragem e a audácia do rei da selva.

As rajadas frias da noite, as labaredas arco-íris, as sombras, as árvores prateadas, o choro do menino, as vozes embriagadas dos homens lá do outro lado, o cantar dos grilos e o silêncio dos pássaros testemunharam a saudação do menino à lua cheia, altiva, apaixonada (CHIZIANE, 2003: 105-106).

Além de representar essa altivez desejável às gerações vindouras e a própria força fecundadora da vida, a lua simboliza a morte e a ressurreição através de seus ciclos de renovação que alternam o visível e o invisível; assim como a noite está associada à transformação e ao sonho, bem como à frieza. Entretanto, no referido poema de Noémia de Sousa, a personificação lhe atribui “a quentura terna e gostosa/ do seu carinho” (SOUSA, 2016: 28); tal recurso estilístico como é utilizado nessa poética - tanto quanto a metáfora, a comparação e a metonímia - aproxima o humano do natural, animando a natureza e irmanando a ela a humanidade, fortalecendo, assim, a relação entre os corpos e o cosmos, conforme já observado.

Destituídos de tudo, esses corpos encontram-se nus, de “cadeias nos pés e azorrague no dorso”. Na representação dos gestos, estão ajoelhados e vergadas as suas cabeças tristes. O grotesco os descreve, de olhar encovado e profundo; as mãos “negras inteiriçadas”, “de talhe grosseiro”, “desenho rude e ansioso”; os pés espalmados, disformes e gretados como as estátuas de pau preto do Norte em que “modelam sua dor de braços torcidos”. Seus corpos são moldados pelo sofrimento imposto, e como “animais aguilhoados”, somente “de olhos para dentro” é que se sentem humanos novamente. A maneira como a natureza é humanizada nessas produções, em oposição à animalização que o colonialismo impôs ao africano, parece denotar uma lógica não apenas diferente da lógica colonial, mas que a ela se contrapõe, em nada dialogando com a dominação da natureza pelo homem.

Na segunda seção, “Biografia”, temos, pela primeira vez na antologia, a manifestação de uma carga de subjetividade maior representada pelo uso mais recorrente da primeira pessoa. A esse respeito, Francisco Noa (2017) recorda a importância da memória como confirmação da presença de uma interioridade, o que se pode observar em poemas nos quais a autora se debruça sobre uma infância já marcada pela percepção, possivelmente retroativa, de certo conforto do qual podia usufruir, em contraste às privações a que eram submetidas outras crianças com quem convivia em brincadeiras, como se pode ler em “Shimani”, poema dedicado à menina descalça de

“braços sempre vazios” que povoa as lembranças da autora, despertando-lhe sentimentos como o remorso. Não devemos, no entanto, nos enganar pensando que nesse aspecto a subjetividade se sobrepõe ao coletivo, pois o que vamos observar por meio da leitura de seus poemas é o oposto disso. O último poema desta seção, “Instantâneo”, cujo eu-lírico se converte no observador, que diante do que testemunha, se dá conta, de repente, de “toda a biografia de uma raça” (SOUSA, 2016: 59) é um reforço dessa sobreposição do coletivo ao individual.

Os versos de “Poema da infância distante” - dedicados ao cineasta Rui Guerra -, trazem dados da biografia da autora, descrevendo o cenário à beira-mar em que nasceu:

Quando eu nasci na grande casa à beira mar,
era meio dia e o sol brilhava sobre o Índico.
Gaivotas pairavam, brancas, doidas de azul.
Os barcos dos pescadores indianos não tinham regressado ainda
arrastando as redes peçadas.
Na ponte, os gritos dos negros dos botes
chamando as mamas amolecidas de calor,
de trouxas à cabeça e garotos ranhosos às costas
soavam com um ar longínquo,
longínquo e suspenso na neblina do silêncio.
E nos degraus escaldantes,
mendigo Mufasini dormitava, rodeado de moscas.

Quando eu nasci...
- Eu sei que o ar estava calmo, repousado (disseram-me)
e o sol brilhava sobre o mar.
No meio desta calma fui lançada ao mundo,
já com meu estigma.
E chorei e gritei - nem sei porquê.
Ah, mas pela vida fora,
minhas lágrimas secaram ao lume da revolta.
E o Sol nunca mais me brilhou como nos dias primeiros
da minha existência,
embora o cenário brilhante e marítimo da minha infância,
constantemente calmo como um pântano,
tenha sido quem guiou meus passos adolescentes,
- meu estigma também.
Mais, mais ainda: meus heterogêneos companheiros
de infância.
Meus companheiros de pescarias
por debaixo da ponte,
com anzol de alfinete e linha de guita,
meus amigos esfarrapados de ventres redondos como cabaças,
companheiros nas brincadeiras e correrias
pelos matos e praias da Catembe
unidos todos na maravilhosa descoberta dum ninho de tutas,
na construção duma armadilha com nembo,
na caça aos gala-galas e beija-flores,
nas perseguições aos xitambela sob um sol quente de Verão...
- Figuras inesquecíveis da minha infância arrapazada,

solta e feliz:
meninos negros e mulatos, brancos e indianos,
filhos da mainata, do padeiro,
do negro do bote, do carpinteiro,
vindos da miséria do Guachene
ou das casas de madeira dos pescadores,
Meninos mimados do posto,
meninos frescalhotes dos guardas-fiscais da Esquadriha
- irmanados todos na aventura sempre nova
dos assaltos aos cajueiros das machambas,
no segredo das maçalas mais doces,
companheiros na inquieta sensação do mistério da “Ilha dos navios
perdidos”
- onde nenhum brado fica sem eco.

Ah, meus companheiros acorados na roda maravilhada
e boquiaberta de “Karingana wa karingana”
das histórias da cocuana do Maputo,
em crepúsculos negros e terríveis de tempestades
(o vento uivando no telhado de zinco,
o mar ameaçando derrubar as escadas de madeira da varanda
e casuarinas, gemendo, gemendo,
oh inconsolavelmente gemendo,
e reis Massinga virados jiboias...)
Ah, meus companheiros me semearam esta insatisfação
dia a dia mais insatisfeita.

Eles me encheram a infância do sol que brilhou
no dia em que nasci.
Com a sua camaradagem luminosa, impensada,
sua alegria radiante,
seu entusiasmo explosivo diante
de qualquer papagaio de papel feito asa
no céu dum azul tecnicolor,
sua lealdade sem código, sempre pronta,
- eles encheram minha infância arrapazada
de felicidade e aventuras inesquecíveis.

Se hoje o sol não brilha como no dia
em que nasci, na grande casa,
à beira do Índico,
não me deixo adormecer na escuridão.
Meus companheiros me são seguros guias
na minha rota através da vida.
Eles me provaram que “fraternidade” não é mera palavra bonita
escrita a negro no dicionário da estante:
ensinaram-me que “fraternidade” é um sentimento belo, e possível,
mesmo quando as epidermes e a paisagem circundante
são tão diferentes.

Por isso eu CREIO que um dia
o sol voltará a brilhar, calmo sobre o Índico.
Gaivotas pairarão, brancas, doidas de azul
e os pescadores voltarão cantando,
navegando sobre a tarde ténue.
(SOUSA, 2016: 42-44).

Tem-se, aqui, a infância como um passado feliz, quase idílico: “Mito da Idade de Ouro, ou do Paraíso Perdido” (NOA, 2016: 173), representação que ressurge na prosa de Chiziane, nas primeiras linhas de seu romance de estreia - “quem me dera voltar aos matagais da minha infância” (CHIZIANE, 2003: 11) -, denotando, igualmente, uma insatisfação com o momento presente, ao que poderíamos atribuir razões distintas, dados os diferentes contextos históricos. Entretanto, podemos supor tratar-se de um mal estar que transcende o campo das sensações individuais, tocando questões que afetam a coletividade em ambos os casos: do colonialismo vivido por Noémia de Sousa à colonialidade testemunhada por Chiziane nos dias atuais. Cabe, aqui, observar que a colonialidade é o termo cunhado por Quijano (2005) para nomear a lógica subjacente à fundação da própria modernidade, cujos colonialismos históricos correspondem a uma dimensão constituinte. À superação do colonialismo histórico não se sucedeu a dissolução da lógica da colonialidade.

No cenário dessa infância, projetada por Noémia em seus versos, estão presentes as cores locais da fauna e da flora, representadas por pássaros (tuta), lagartos (gala-gala), besouros (xitambela) e frutos (maçala); bem como pela paisagem humana de personagens de uma moçambicanidade típica, como as avós que contam histórias (cocuanas) e os/as trabalhadores/as domésticos/as (mainato/a).

A luz desses tempos dourados, embora terminados, guia os passos do sujeito poético, e os “heterogêneos companheiros de infância” (SOUSA, 2016: 42), “negros e mulatos, brancos e indianos”, (SOUSA, 2016: 43), “com a sua camaradagem luminosa” (SOUSA, 2016: 44) lhes semeiam a insatisfação que o acompanha. Dadas as diferentes “epidermes” desses companheiros de infância, podemos depreender que a insatisfação de que falam seus versos lhe fora semeada, justamente, pelo contato com as injustiças e discriminações causadas pelo racismo, norma na sociedade colonial. Destacamos, aqui, os sentidos políticos que as palavras “companheiros” e “camaradagem” podem assumir, possibilitando uma leitura que ultrapassa a mera recordação das ingênuas lembranças da infância. Embora sejam essas recordações resquícios de um tempo solto e feliz, convertem-se, igualmente, nas sementes do descontentamento e do sonho, uma vez que esse passado é a materialização - ou, quem sabe, a projeção - de uma fraternidade, então, possível. E se um dia, não levando em conta as diferenças exteriores, foram “irmanados todos na aventura sempre nova” (SOUSA, 2016: 43), é esse estado solidário, supostamente vivido outrora, que guia a poeta, na esperança de que “um dia/ o sol iluminará a vida/ E será como uma nova infância raiando para todos...” (SOUSA,

2016: 45). O sonho, enquanto desejo de realização, estabelece-se, então, a partir de memórias que levam o sujeito poético a imaginar um futuro diferente daquilo que é por ele vivido no presente. Segundo Noa, *Sangue Negro* instituiria, assim, uma “temporalidade própria”, marcada por um “passado gratificante”, um “presente sofrido” e um “futuro otimista” (2016: 173).

Convém acrescentar que, embora a noite siga onipresente, o dia surge na reconstrução dessas lembranças como uma espécie de ícone utópico, reforçando, pelo contraste, os sentidos já atribuídos à noite como o “presente sofrido” do qual se deseja escapar. A antítese presente em: “se hoje o sol não brilha como no dia/ em que nasci/ não me deixo adormecer na escuridão” (SOUSA, 2016: 44) coloca um presente sombrio em contraste com a luz de um passado quiçá projetado pela imaginação - uma vez que o contexto já é o do regime colonial - a qual se deseja recuperar no futuro. Antítese semelhante aparece em “Poema para um amor futuro”:

Um dia
- não sei quando nem onde –
das névoas cinzentas do futuro,
ele surgirá, envolto em mistério e magia
- o homem que eu amarei.
Não será herói de livro de fantasia,
príncipe russo
ator de cinema
ou milionário com saldo no Banco.
Não.
O homem que eu amarei
será tal qual eu, no fundo.
Suas mãos, como as minhas,
estarão calejadas do dia a dia
e seus olhos terão reflexos de aço
como os meus.
Sua alma será irmã minha
com a mesma angústia e o mesmo amor,
com o mesmo frio ódio e a mesma esperança.
E do seu pescoço estará suspenso, como do meu,
o marfim do mesmo amuleto.

Ah, ele será humano, como eu,
e da mesma seiva generosa.
Completamente humano e verdadeiro
- que só assim eu o poderei amar.
E só será perfeito quanto a nossa condição o permitir,
Para que sejamos na vida o que ela nos pedir:
companheiros,
juntos na mesma barricada,
lutando num mesmo ideal.

Ah, sim,
quando a paz descer sobre o campo de luta,

poderei, enfim
dar-me completamente.
Minha alma, finalmente,
poderá encher-se como um búzio, da música do luar
e do murmúrio do mar.
E meu corpo adubado de ânsias,
abrir-se-á à charrua do seu desejo,
à semente do seu amor.
Serei então irmã gêmea da Terra,
carregando em mim o mistério da vida,
machamba aberta à chuva benéfica
e ao sol fecundo do seu amor.
E quando em mim se fizer o milagre,
quando do meu grito de morte
surgir a vitória máxima da vida,
ah, então eu serei completa.

Mas só depois da paz descer sobre o meu campo de luta,
antes disso, não.
Antes, seremos companheiros da mesma obra,
operários construindo o nosso mundo.
Por isso, amor que não conheço,
nada mais me peças enquanto não for terminada a obra.
Enquanto ela durar,
não poderei ser tua completamente,
porque me dei inteira,
a este sonho que tudo apouca.
Para ti irão apenas os breves momentos de tréguas,
o calor que me sobrar da fogueira de todos.

Mas quando da noite desumana
surgir a manhã que construímos, lado a lado,
quando nossa Mãe África nos estender seus pulsos libertos
quando a calma descer sobre a casa que edificamos,
então seguiremos na luz clara desse Sol maravilhoso,
nosso destino natural de Homem e Mulher
e dos seus gritos de morte
nossos filhos poderão nascer então,
num mundo de justiça. (...).
(SOUSA, 2016:51-53)

Nesse poema temos a representação do amor como símbolo da utopia de um tempo vindouro; esse será o único poema publicado em que Noémia fala de amor. Nesses versos justifica a dedicação escassa ao tema, pela urgência da luta para a concretização do sonho da independência. Em diversos momentos evoca o ideal da igualdade na repetição dos pronomes “mesmo”, “mesma” e nas muitas comparações entre o sujeito poético feminino e seu amor idealizado; nas expressões: “será tal qual eu”; “companheiros” e “lado a lado”; bem como na imagem utópica de um “mundo de justiça”. Para a realização plena desse amor, a paz é consequência de uma sociedade

transformada, livre de opressões, onde um homem e uma mulher serão “companheiros na mesma barricada”, na luta pela vitória de um mesmo ideal. Rejeita o discurso amoroso tradicional de moldes ocidentais em que o homem tende a ser superior à mulher apaixonada: herói, príncipe, ator ou milionário. Renunciando a um amor presente, ela renuncia também às desigualdades das relações amorosas vigentes que são autorizadas por esse discurso hegemônico ao qual o sujeito poético diz um enfático “não”. Em contrapartida, mantém-se a estrutura binária, como revela a expressão “destino natural de Homem e Mulher”, em que o corpo feminino é representado pela ideia de uma “machamba” aberta à fecundação, “milagre” que completa a existência feminina. Ainda assim, na suspensão de realizações como o encontro amoroso e a maternidade, revela-se a primazia dada ao projeto de militância da escritora.

Embora esse poema traga à cena um corpo feminino que, consciente do desejo que desperta, também deseja - “e meu corpo adubado de ânsias/ abrir-se-á à charrua do seu desejo” (SOUSA, 2016: 52) - está centrado, acima de tudo, na importância de um legado coletivo, simbolizado na imagem dos filhos que irão “nascer então num mundo de justiça” (SOUSA, 2016: 53). Ocupando-se, explicitamente, do futuro, esse poema não poderia ser lido em outra chave que não a da utopia.

É também nessa composição que, pela 1ª vez no livro, surge uma imagem que se repetirá em muitos outros textos: a de uma África personificada na figuração de um corpo materno: “quando nossa Mãe África nos estender seus pulsos libertos” (SOUSA, 2016: 53). No poema seguinte, essa evocação do materno individualiza-se na representação de uma mãe de carne e ossos, acusada de afastar o sujeito poético da realidade ao seu redor, e encerrá-lo entre as paredes de alvenaria, longe do contato com as mazelas da sociedade colonial. Exclusiva dos espaços citadinos, a construção de alvenaria é índice social de uma vida relativamente mais confortável do que aquela que vive a maioria dos seus irmãos e irmãs. A irmandade é mais uma vez reiterada pelo simbolismo do sangue negro, a despeito das possíveis diferenças sociais, culturais ou geográficas que apartariam os povos africanos, e em particular, os moçambicanos.

Sobre a questão da urbanidade, convém recordarmos que a cidade de cimento era, sobretudo, o território dos colonos, conforme é descrito por Chiziane em *O alegre canto da perdiz* (2008):

Caminha pelas estradas alcatroadas, com leveza. Apreciava os casarões coloniais. Apartamentos. Prédios. Hotéis. A vida dos brancos é fantástica. Eles mataram as árvores, mataram os bichos e construíram cidades luminosas (CHIZIANE, 2003: 81).

A cidade, assim, lhes reserva “caminhos hostis e ingratos” a exilar os povos africanos e as marcas dessa exclusão estão inscritas em seus corpos, nos “pés gretados cobertos de lama dos caminhos” (SOUSA, 2016: 54), “pés descalços, cortados, calejados” (SOUSA, 2016: 58); nas “enormes mãos de negro”, de “punhos cerrados” (SOUSA, 2016: 58); no “olhar imenso como um universo de dor” (SOUSA, 2016: 59); um “corpo seguro, feito de mil clamores físicos” (SOUSA, 2016: 55), de “bocas rasgadas entoando canções...” (SOUSA, 2016: 54).

A musicalidade, aliás, também é a via pela qual a autora procura exaltar a “voz negra” e as marcas de uma tradição oral, “revigorando a memória ancestral dos povos negros moçambicanos e africanos” (SECCO, 2016: 15). Paulina Chiziane reitera a importância dessa voz ancestral na prosa poética de *Balada de amor ao vento*, cujo título também remete à musicalidade:

A canção é a alma do negro. Quando sofre, canta, quando ri, canta, quando trabalha, canta. Até parece que a canção desperta no fundo do ser a força secular de todos os antepassados (CHIZIANE, 2003: 146).

Se em “Súplica”, poema da primeira seção, fica evidente a importância da música para as culturas africanas, nesta segunda parte da antologia, “Deixa passar o meu povo”, valoriza-se a música na diáspora norte-americana, através dos “spirituals negros do Harlém” (SOUSA, 2016: 49) - em “referência explícita ao Renascimento Negro, de Lagston Hughes” (SECCO, 2016: 15) -, ressaltando-se também a ancestralidade como uma das forças propulsoras da produção de tais manifestações artísticas, nas quais Noémia se atribui o papel de mero instrumento de criação, a compor escoltada por vultos de antepassados e “por todo um povo a debruçar-se [lhe] sobre o ombro” (CABAÇO, 2016: 158):

Escrevo...
Na minha mesa, vultos familiares se vêm debruçar.
Minha Mãe de mãos rudes e rosto cansado
e revoltas, dores, humilhações,
tatuando de negro o virgem papel branco.
E Paulo, que não conheço,
mas é do mesmo sangue e da mesma seiva amada de Moçambique,
e misérias, janelas gradeadas, adeuses de magaiça
algodoais, o meu inesquecível companheiro branco

E Zé - meu irmão - e Saúl,
e tu, Amigo doce de olhar azul,
pegando na minha mão e me obrigando a escrever
com o fel que me vem da revolta.
Todos se vêm debruçar sobre o meu ombro (...).
(SOUSA, 2016: 50)

A ancestralidade, a música e as culturas tradicionais estão presentes desde o primeiro poema da antologia, revelando evidente intenção do sujeito poético de se dar a conhecer. Intenção fortemente marcada nos versos do poema “Se me quiseres conhecer” que abre, sugestivamente, essa segunda seção:

Se me quiseres conhecer,
estuda com os olhos bem de ver
esse pedaço de pau preto
que um desconhecido irmão maconde
de mãos inspiradas
talhou e trabalhou
em terras distantes lá do Norte.

Ah, essa sou eu:
órbitas vazias no desespero de possuir a vida,
boca rasgada em feridas de angústia,
mãos enormes, espalmadas,
erguendo-se em jeito de quem implora e ameaça,
corpo tatuado de feridas visíveis e invisíveis
pelos coiotes da escravatura...
Torturada e magnífica,
ativa e mística,
África da cabeça aos pés,
- ah, essa sou eu:

Se quiseres compreender-me
vem debruçar-te sobre minha alma de África,
nos gemidos dos negros no cais
nos batuques frenéticos dos muchopes
na rebeldia dos machanganas
na estranha melancolia se evolvendo
duma canção nativa, noite adentro...

E nada mais me perguntes,
se é que me queres conhecer...
Que não sou mais que um búzio de carne,
onde a revolta de África congelou
seu grito inchado de esperança.
(SOUSA, 2016: 40-41)

Na 1ª pessoa do singular, esse sujeito poético se dirige ao outro, o colono, convidando-o a conhecê-lo por vias sensoriais, ou seja, para além das palavras: “estuda com os olhos bem de ver” (SOUSA, 2016: 40) “e nada mais me perguntes” (SOUSA, 2016: 41). O que talvez procure sinalizar a zona de conflito em que se constituía a língua portuguesa: estrangeira, imposta, carregada de estereótipos e, paradoxalmente, a única língua em que era possível à autora concretizar seu projeto literário - ainda que em intersecção com as línguas ronga e inglesa - e acessar, assim, aos irmãos e irmãs das variadas etnias de Moçambique, bem como de outras colônias, sobretudo, portuguesas.

O corpo se estabelece, então, como o elemento identitário mais visível e, portanto, o mais acessível. Facilmente disponível ao sentido da visão. Entretanto, é preciso que os olhos que o vêem de fato sejam capazes de enxergá-lo sem sobrepor-lhe as camadas de preconceito com que, em geral, o encobrem. As estátuas de pau preto talhadas pelos maconde no Norte de Moçambique são imagens eleitas, nesse poema, como metáforas do corpo, e que a ele emprestam suas “órbitas vazias no desespero de possuir a vida”, sua “boca rasgada em feridas de angústia” e suas “mãos enormes, espalmadas/ erguendo-se em jeito de quem implora e ameaça” (SOUSA, 2016: 40). Estátuas que, na progressão poética do texto, vão se fazendo carne de um “corpo tatuado de feridas visíveis e invisíveis/ pelos chicotes da escravatura...” (SOUSA, 2016: 40), transmutando-se num corpo continental e metonímico: “torturada e magnífica/ altiva e mística/ África da cabeça aos pés/ - ah, essa sou eu” (SOUSA, 2016: 40). Colocando em dúvida o interesse real do outro em conhecê-la - “se é que me queres conhecer” (SOUSA, 2016: 41) -, esse corpo metaforiza-se, por fim, no “búzio de carne” em que a revolta de uma África personificada congelou o grito “inchado de esperança” (SOUSA, 2016: 41).

E é nesse tom doloroso de esperança que, em “Munhuana 1951”, terceira seção da antologia, anuncia-se a chegada do “dia luminoso que se avizinha” (SOUSA, 2016: 82). Ampliam-se as imagens criadas em torno dessa luminosidade diurna, símbolo da mudança que o novo dia trará, como no poema que o abre:

Ah, por que é que os negros já não gemem,
noite fora,
Por que é que os negros gritam,
gritam à luz do dia? (SOUSA, 2016: 62).

O dia sucede a noite, assim como o gemido é substituído pelo grito. O inconformismo e a revolta crescentes com a situação da escravidão, insistentemente denunciada nesses versos, encontram eco em recursos como o paradoxo, escolhido para representar aqueles que, ensinados “só a odiar e a obedecer” (SOUSA, 2016: 70), erguem “mãos enormes” “em jeito de quem implora e ameaça” (SOUSA, 2016: 40). A ameaça, sem dúvida, está presente em composições como “Patrão” e “O homem que morreu na terra do algodão”, cujos versos, mais do que amedrontar, buscam advertir para os possíveis resultados da opressão sistemática: “Patrão, cuidado,/ que um mar de sangue pode afogar/ tudo... até a ti, meu patrão!/ Até a ti...” (SOUSA, 2016: 72). Antes que a “luz maravilhosa, radiosa e libertadora” nasça para todos, é preciso encarar “o sol sangrento da madrugada” (SOUSA, 2016: 89), cujo vermelho é prenunciado pela cor das acácias a florir, de repente, “flores de sangue” (SOUSA, 2016: 62).

Nessa seção, predomina uma 3ª pessoa do singular de um sujeito poético que a tudo testemunha, por vezes, cedendo a voz a uma 1ª pessoa do singular ou do plural, mantendo-se, assim, o compromisso com uma voz coletiva que questiona tanto a irmã e o irmão negros, quanto o colono representado na figura do patrão, da igreja e do espaço urbano, ambiente predominante nas variadas situações testemunhadas e vivenciadas pelas personagens que desfilam neste cancionário. Como a própria palavra presente no título indica - “Munhuana” -, por tratar-se do nome de um bairro periférico de Lourenço Marques - hoje, a capital Maputo -, esta é uma seção dedicada aos espaços marginais ocupados pelos excluídos do regime e retrata, na urbanidade, os conflitos que habitam esses lugares, tensões geradas pela extrema exploração dos corpos e pelos choques culturais como os de ordem religiosa e linguística. Como já apontado, anteriormente, a língua é também uma zona de conflito como revelam os versos de “Patrão”, em que são enaltecidos os falares locais, fazendo-se referência ao termo “landim”, palavra pejorativa usada pelos colonos para se referirem aos idiomas originários de Maputo:

eu não percebo o teu português,
patrão, mas sei o meu landim,
que é uma língua tão bela
e tão digna como a tua, patrão...” (SOUSA, 2016: 70).

O mesmo poema denuncia serem negros os corpos que construíram a cidade branca, interdita à sua livre circulação e que os leva ao deslocamento e a processos migratórios como o retratado no poema “Magaíça” - termo que designava os emigrantes

moçambicanos regressados dos trabalhos nas minas da África do Sul. Erguida à custa do suor, dos músculos e do sangue desses corpos, a “terra mestiça de Moçambique” se converte ela mesma num corpo território nos versos de “Cais”: “sobre os nossos ombros potentes, retesados,/ o suor rasgou nascentes/ e abriu leitos entre os nossos músculos encordoados” (SOUSA, 2016: 77).

A denúncia da exploração do corpo africano como principal matéria-prima para a construção da civilização europeia está presente em toda a literatura nacional, conforme já observado em João Dias, Craveirinha, Lília Momplé e Paulina Chiziane, essa última denunciando tal realidade desde as páginas de seu primeiro romance. Nessa obra, Angola é apontada como a “terra do degredo” para onde eram levados os condenados ao trabalho forçado - penitenciados por crimes, ou simples caprichos - para, com suas mãos negras, construírem a beleza e a riqueza (CHIZIANE, 2003). Nas terras em que essas mãos plantavam a prosperidade dos colonos, deixavam suor, sangue e corpo a adubar a terra, e a germinar a morte:

Em Angola há um pedaço de terra adubado de sangue. Por baixo de cada sombra reside o corpo de um preto anônimo, confirmam os mais velhos. Nos últimos anos nasceram novas roças cujas plantas são cruces toscas pintadas de branco em terra fertilizada de carne humana. A fome, a doença e a tortura eram os viveiros dessas plantas (CHIZIANE, 2003: 145).

Da condição infantil ao extenuante fim de uma existência abreviada pela exploração, os corpos, presentes nesses poemas, comunicam não somente através dessa voz coletiva já tão celebrada, mas também através de olhar igualmente potente. Ora terno e sereno, ora magoado, cansado, espantado e, acima de tudo, “imenso” e, portanto, “numeroso” numa acepção portuguesa/ moçambicana do adjetivo “imenso”, a indicar tratem-se de muitos os explorados. O próprio corpo do sujeito poético converte-se em repositório da memória ao lembrar-se da potência desse olhar: “um olhar que não posso recordar sem sentir/ minha pele e meu sangue desfraldaram-se, trêmulos,/ palpitando descobrimentos e afinidades...” (SOUSA, 2016: 83).

Por nele se inscreverem as memórias é que o corpo carrega em si a herança cultural de um povo, como “os ritmos fraternos do samba” trazidos nos navios negreiros. E basta o soar dos instrumentos ao som desses ritmos ancestrais para que as “composturas forçadas e encomendadas” se desfaçam, libertando os corpos que surgem “vitoriosos, sambando, chispano, dançando”, “pegando fogo no sangue inflamável dos mulatos/ fazendo gingar os quadris dengosos das mulheres,/ entornando sortilégios e

loucura/ nas pernas bailarinas dos negros” (SOUSA, 2016: 86). E ao “grito de libertação” dessa musicalidade negra despertam as noites africanas de luares, palmeiras e batuques, rompendo-se com o senso de “civilidade” que impõe aos corpos negros diaspóricos a invisibilidade artificial “dos vestidos pintados” e “das carapinhas desfrisadas” (SOUSA, 2016: 85).

É nessa parte da antologia que o corpo feminino é representado de forma mais contundente do que nos poemas anteriores, abordando-se de modo mais frontal a especificidade da exploração que pesa sobre os corpos femininos, bem como a maneira estereotipada com que são enxergados:

O sujeito lírico feminino se rebela contra o abuso sofrido pelas moças das docas, encaradas como objetos sexuais pelos colonizadores, cuja posse empreendida não foi só da terra, porém, também, dos corpos dessas negras, tratadas, quase sempre, de forma exótica e subalterna. (SECCO, 2016: 16)

Esses aspectos podem ser observados na leitura dos poemas “Negra” e “Moças das Docas”. O título do primeiro poema remete a uma interlocutora a quem o sujeito poético se dirige, e nesse sentido destacamos o uso dos pronomes possessivos e da vírgula isolando o vocativo. Contrapondo o olhar endógeno ao olhar estrangeiro esse sujeito poético busca retomar para, então, desqualificar estereótipos etnocêntricos:

Gentes estranhas com seus olhos cheios doutros mundos
quiseram cantar teus encantos
para elas só de mistérios profundos,
de delírios e feitiçarias...
Teus encantos profundos de África.

Mas não puderam.
Em seus formais e rendilhados cantos,
ausentes de emoção e sinceridade,
quedaste-te longínqua, inatingível,
virgem de contatos mais fundos
E te mascararam de esfinge de ébano, amante sensual,
jarra etrusca, exotismo tropical,
demência, atração, crueldade,
animalidade, magia...
e não sabemos quantas outras palavras vistosas e vazias.

Em seus formais cantos rendilhados
foste tudo, negra...
menos tu.
E ainda bem.
Ainda bem que nos deixaram a nós,

do mesmo sangue, mesmos nervos, carne, alma,
sofrimento,
a glória única e sentida de te cantar
com emoção verdadeira e radical,
a glória comovida de te cantar, toda amassada,
moldada, vazada nesta sílaba imensa e luminosa: MÃE.
(SOUSA, 2016: 65-66)

Ideias estereotipadas comumente relacionadas à África, como “mistérios”, “delírios” e “feitiçarias”, mantinham os olhares distantes dos “encantos profundos” de uma África real. Todo o continente é vestido, então, das máscaras e fantasias com que o mistificam o olhar do europeu na expressão do seu desejo de se apossar das terras africanas e dos corpos das mulheres, compreendidos como extensão territorial. São diversas as representações relacionadas à sexualidade que revestem tais corpos, no imaginário social (e literário) conforme o sujeito poético aponta.

Na literatura colonial - antecedente da década de 1940 -, essas mulheres eram responsabilizadas por um suposto poder de “atração”, que fazia delas culpadas por exercerem certo fascínio sobre o colono, recebendo, por isso, rótulos como os da “crueldade”, da “animalidade” e da “magia”, atributos com os quais os poetas de então sentenciam a mulher colonizada, ao mesmo tempo em que se isentam de quaisquer responsabilidades sobre eventuais episódios de exploração sexual (LARANJEIRA, 1995). Assim, observamos, em Noémia, “o afrontamento corrosivo e irônico [a essas] imagens estereotipadas do europeu sobre os africanos e a (re)constituição da sua própria imagem identitária” (NOA, 2016: 172).

A imagem da virgindade - parte do imaginário construído em torno da sexualidade feminina - é utilizada pela autora para ilustrar o quão intocado permaneceu esse corpo continental, “virgem de contatos mais fundos”. Na ausência de tais contatos, declarações superficiais foram produzidas por aqueles que com “palavras vistosas e vazias”, afirmavam-se os seus verdadeiros desbravadores e grandes conhecedores. A consequência dessa simplificação será, mais uma vez, a desumanização do outro, relegado a objeto, como a “jarra etrusca”, cujas formas arredondadas remetem ao corpo feminino.

Não sendo capaz de cantar com autenticidade o continente africano, a literatura produzida pelos colonos, deixa uma abertura para que o façam “com emoção verdadeira e radical” aqueles que, de fato, seriam dignos de tal realização. E a voz que entoia esse canto pertenceria a um corpo coletivo, formado pelo mesmo “sangue, nervos, carne,

alma e sofrimento” que a todos irmana, e de que Noémia de Sousa é, sem dúvida, a grande representante. Essa imagem coletiva é tratada por Souza & Vecchia (2015) como “formas de auto identificação de um sujeito enunciador expandido” (SOUZA & VECHIA, 2015: 110), ao declarar uma dimensão étnica coletiva da poesia da autora. O sujeito poético é, então, o “corpo negro coletivo de todo o mundo”, um “corpo social de trabalho exploratório” (SOUZA & VECHIA, 2015: 110). Espécie de mobilizador de uma comunidade em formação, essa enunciação plural constituiu estratégia de negociação com as diferentes culturas das diversas etnias, ainda mais apartadas pela empreitada colonial. O drama vivido pelo colonizado era coletivo e através da união e mobilização de todos é que se esperava lutar contra a dominação.

O poema “Moças das docas”, escrito no mesmo ano do poema anterior, denuncia a prostituição enquanto forma de dominação exercida sobre os corpos de jovens suburbanas que relatam suas desventuras na primeira pessoa do plural, pluralidade a que o próprio título remete:

Somos fúgitivas de todos os bairros de zinco e caniço.
Fúgitivas das Munhuanas e dos Xipamanines,
viemos do outro lado da cidade
com nossos olhos espantados,
nossas almas trancadas,
nossos corpos submissos escancarados.
De mãos ávidas vazias,
de ancas bamboleantes lâmpadas vermelhas se acendendo,
de corações amarrados de repulsa,
descemos atraídas pelas luzes da cidade,
acenando convites aliciantes
como sinais luminosos na noite,

Víamos...
Fúgitivas dos telhados de zinco pingando cacimba,
do sem sabor do caril de amendoim quotidiano,
do doer de espádua todo dia vergadas
sobre sedas que outras exibirão,
dos vestidos desbotados de chita,
da certeza terrível do dia de amanhã
retrato fiel do que passou,
sem uma pincelada verde forte
falando de esperança,

Víamos...
E para além de tudo,
por sobre Índico de desespero e revoltas,
fatalismos e repulsas,
trouxemos esperança.
Esperança de que a xituculumucumba não virá

em noites infindáveis de pesadelo,
sugar com seus lábios de velha
nossos estômagos esfarrapados de fome,
E viemos.
Oh, sim, viemos!
Sob o chicote da esperança,
nossos corpos capulanas quentes
embrulharam com carinho marítimos nômadas de outros portos,
saciaram generosamente fomes e sedes violentas...
Nossos corpos pão e água para toda a gente.

Vemos...

Ai mas nossa esperança
venda sobre nossos olhos ignorantes,
partiu desfeita no olhar enfeitado de mar
dos homens loiros e tatuados de portos distantes,
partiu no zero e no asco salivado
das mulheres de aro de oiro no dedo,
partiu na crueldade fria e tilintante das moedas de cobre
substituindo as de prata,
partiu na indiferença sombria de caderneta...

E agora, sem desespero nem esperança,
seremos em breve fugitivas das ruas marinheiras da cidade...

E regressaremos,
Sombrias, corpos floridos de feridas incuráveis,
rangendo dentes apodrecidos de tabaco e álcool,
voltaremos aos telhados de zinco pingando cacimba,
ao sem sabor do caril de amendoim
e ao doer do corpo todo, mais cruel, mais insuportável...

Mas não é a piedade que pedimos, vida!
Não queremos piedade
daqueles que nos roubaram e nos mataram
valendo-se de nossas almas ignorantes e de nossos corpos macios!
Piedade não trará de volta nossas ilusões
de felicidade e segurança,
não nos dará os filhos e o luar que ambicionávamos.
Piedade não é para nós.

Agora, vida, só queremos que nos dês esperança
para aguardar o dia luminoso que se avizinha
quando mãos molhadas de ternura vierem
erguer nossos corpos doridos submersos no pântano,
quando nossas cabeças se puderem levantar novamente
com dignidade
e formos novamente mulheres!
(SOUSA, 2016: 79-82)

As moças das docas são as jovens que fogem dos subúrbios, “do outro lado da cidade”, de “todos os bairros de zinco e caniço” (SOUSA, 2016: 79), “por excelência, um espaço dos rejeitados, negros na sua maioria esmagadora, pela cidade de cimento”

(NOA, 2015: 175). Como mariposas, são atraídas pelas luzes da cidade colonial, “lugar de profundas clivagens sociais, culturais e econômicas”, dominado pelo elemento português “apesar do predomínio demográfico dos nativos” (NOA, 2015: 162). Seus corpos “submissos e escancarados” estão em evidência, misturados aos atrativos da cidade, convertidos eles mesmos em suas luzes noturnas, como sugere o verso: “de ancas bamboleantes lâmpadas vermelhas se acendendo”. Manifestam a contradição entre o que revela o seu exterior e o que oculta o seu interior: os “olhos espantados” (e, portanto, arregalados), opondo-se às “almas trancadas”.

Se na primeira estrofe a cena é noturna, a segunda traz a luz do dia e o passado dessas mulheres, tempo marcado pelo verbo “viemos” que compõe o primeiro verso. Além da presença típica do zinco e do caniço, indícios geográficos dos subúrbios de Maputo, a imagem da “cacimba” a pingar dos telhados, névoa intensa própria do inverno naquela região; e do caril de amendoim, prato típico composto por carnes ao molho dão o matiz das cores locais. O corpo segue exposto na dolorosa representação de espáduas que se vergam no ofício de lavadeiras. Diante da certeza terrível de que o dia de amanhã não passará de um “retrato fiel do que passou”, ou seja, da confirmação de que todos os dias seguirão iguais e destituídos de qualquer possibilidade de mudança.

Entretanto é a esperança que as move no presente da narrativa, ainda que à força do seu chicote. Esperança de não mais serem assombradas pelo fantasma da fome, personificada na figura sobrenatural da “xituculumucumba”, entidade maléfica que assusta as crianças, algo similar ao bicho-papão, presente em nosso imaginário coletivo. Seus corpos se convertem em fontes de alimento, água e calor para “toda a gente”, incluindo-se os marinheiros portugueses e suas “sedes violentas”. Estão, entretanto, marcados pela ausência e pela carência de tudo, como revelam as “mãos ávidas e vazias”.

Constatamos a partida da esperança e a chegada da decadência das “moedas de cobre substituindo as de prata” no pagamento pelos favores dos seus corpos, agora, doentes, “floridos de feridas incuráveis,/ rangendo dentes apodrecidos de tabaco e álcool”. Essa temática da decadência do corpo - conspurcado pela exploração do ofício - apontada por Noémia nesses versos será desenvolvida em Chiziane, cuja protagonista interpela um interlocutor masculino e moçambicano, portanto não mais um marinheiro estrangeiro, que, indiretamente, a conduziu à tal condição para que olhe, então, o seu corpo e repare nos danos sofridos:

Percorri mundos, fui usada e abusada, meu sexo era máquina de fabricar dinheiro. Apanhei doenças vergonhosas, olha, já não tenho um ovário, cortaram lá no hospital, pois estava todo podre de porcaria. Repara bem nas minhas coxas: minhas belas tatuagens confundem-se com as cicatrizes de uma doença complicada que apanhei por aí. Como vivo eu agora? Vendo no mercado, vendendo também o coração, as lágrimas, e tudo o que tinha de mais sagrado já vendi para sobreviver (CHIZIANE, 2003: 164).

Assim como a protagonista de Chiziane, ao afirmar ter percorrido mundos, as moças das docas, sempre fugitivas, têm seus movimentos marcados, verso a verso. Seus corpos estão em trânsito e a insistência do verbo “viemos” só é interrompida pelo verbo “regressaremos”, revelando a circularidade narrativa do poema, em consonância com a impossibilidade prática de qualquer mobilidade social efetiva, conforme aponta Cabaço (2009), refletindo sobre a desigualdade social durante a vigência do regime colonial. Entretanto, os versos finais são marcados pela ressurreição da esperança de um dia luminoso, e pela interpelação à vida - vocativo das últimas estrofes - a quem as moças das docas não pedem piedade, mas sim a dignidade de terem suas cabeças novamente erguidas, recuperando, enfim, a humanidade perdida. A partir disso, podemos vislumbrar na poética de Noémia de Sousa um jogo constante de luz e sombra em que a noite da opressão colonial se contrapõe ao sol da utopia.

Se até aqui a presença do homem branco foi predominantemente marcada pelas acusações dirigidas ao colono - por abandono, violência, racismo, despojo, desterro, exploração, escravidão e assassinato -, o “Livro de João” homenageia o companheiro de luta que doou seu corpo para a resistência colonial, João Mendes, companheiro político a quem estão dedicados os poemas desta seção. A respeito dessa personalidade escreveu Nelson Saúte:

João Mendes, irmão do escritor Orlando Mendes, era um congregador de jovens e utopias, ajudando a mapear uma nova realidade, distante da estratificação racial. Não escrevia, unia. A sua atividade, da qual resultava a junção dos rapazes da Polana, chamemo-lhes aristocrática, à Mafalala empobrecida, valeu-lhe a deportação. (2016: 177).

A ele, o sujeito poético se dirige através das apóstrofes “irmão branco”, “companheiro branco” ou apenas “amigo”, concluindo que sendo “simplesmente irmão” já “não era branco nem negro” (SOUSA, 2016: 100). Revezando-se entre a 1ª pessoa do singular e a 1ª pessoa do plural, o sujeito lírico lamenta a dor da perda de um ente

querido, sem deixar de ressaltar sua importância para a coletividade, narrando, na 3ª pessoa, a atuação desse “filho do povo, irmão das multidões” (SOUSA, 2016:94), descrevendo-lhe, sobretudo os gestos. Gestos como os de mãos que - em oposição às “enormes mãos antropófagas gotejando sangue” dos tiranos (SOUSA, 2016: 102) - eram macias, serenas e certas; mãos que se davam, estendiam-se e abriam-se para o mundo, mas que acabaram “amputadas” pelo regime colonial.

Em “Poema”, a gradação com que a autora define os próprios versos por “palavras, sangue, emoção, grito” conduz a uma poética do corpo, em que as sensações se misturam em sinestésias - presentes em outros poemas - como “tua voz brilhando no escuro” (SOUSA, 2016: 101) e “sorriso de abraço” (SOUSA, 2016: 99). Sentidos e gestos traduzem a vivência de um corpo em luta contra o conformismo: de “olhos despertos”, “ouvidos bem abertos”, cabeça projetada para o amanhã e “a boca a gritar ‘não’ eternamente...” (SOUSA, 2016: 105). A força da voz a se erguer contra os muros da cidade segue celebrada, a “doce e fresca” (SOUSA, 2016: 98) “voz de abraço” (SOUSA, 2016: 102) de João puxa o coro de outras vozes, mobilizando corpos que resistirão “de dentes cerrados e punhos fincados” (SOUSA, 2016: 96) de “lanças na mão” e “peito aberto” (SOUSA, 2016: 99) até que se cumpra a promessa “de esperanças e madrugadas” (SOUSA, 2016: 107).

É forte o tom de homenagem, também, na seção “Sangue Negro”, que é tanto o título da obra quanto o nome do poema que encerra a seção. Nessa parte, Noémia de Sousa presta homenagens ao poeta moçambicano já referido Rui de Noronha, à cantora norte-americana Billie Holiday; ao escritor brasileiro Jorge Amado; e à obra de João Dias, *Godido*. Nos versos desse último poema, o sujeito poético retoma a trajetória da emigração, o desencanto com a cidade, a saudade do campo e, sobretudo, a resistência, intersubjetivamente, transformada em grito:

Ainda grito,
porque quero ser ainda, sempre, pela vida fora,
o que fui outrora:
Rainha nas costas de minha Mãe!
Como tu, meu irmão negro, desorientado e perdido,
na cidade cruel...
Como tu!

(SOUSA, 2016: 120-121).

Como se vê, mais uma vez, o uso da primeira pessoa, em Noémia de Sousa é parte de uma espécie de incorporação do drama alheio, intercâmbio de consciências, observável nas estrofes acima, em que o sujeito lírico recupera o discurso de João Dias, reivindicando a condição de “rainha” como outrora Godido fora “rei” nas costas de sua mãe.

No poema que abre a seção - “Poesia, não venhas!” -, o sujeito poético assume o tom metalinguístico já adotado anteriormente em textos como “Poema” - presente no “Livro de João” -, “Se este poema fosse” e “Poema para um amor futuro”. Composições em que a autora problematiza a subjetividade do fazer poético e os temas líricos mais tradicionais, bem como a sua validade em períodos históricos de grande conflito social. Própria da poesia moderna, esse questionamento é bastante parecido com o do poeta brasileiro Solano Trindade em “Esperemos”:

ia falar do seu corpo
de suas mãos
amada
quando soube que a polícia espancou um companheiro
e o poema não saiu (TRINDADE, 2007: 30).

Na composição de Noémia, o sujeito poético se dirige à Poesia como uma entidade que não é bem vinda naquele momento em que o eu-lírico afirma não ser capaz de cantar o que não sejam as próprias dores, e que considera valerem muito menos, enquanto motivo poético, do que os sofrimentos de milhares dos seus irmãos. A autora reafirma, assim, o seu papel de “porta-voz de uma classe de excluídos” (TIMÓTEO, 2016: 157), das dores indiretamente compartilhadas e, rejeita, igualmente, no poema seguinte, uma solidão romantizada e individualista, preferindo, mais uma vez, a coletividade da “maré índica de irmãos” e dos “caminhos povoados” (SOUSA, 2016: 115). Afirma Noa que “a voz poética de Noémia de Sousa transcende (...) os limites

egotistas”, ao instituir-se “como uma voz de aspiração plural e universalista”, e que estamos diante de um “pendor assumidamente não ensimesmado, não umbilicalista (NOA, 2016: 171)”. Nelson Saúte ressalta que mesmo em seu convívio cotidiano “Noémia nunca falava dela própria, falava antes dos outros, com uma inexcedível candura; relega-se para a sombra” (SAÚTE, 2016: 196).

O poema “Sangue Negro” remete, desde o seu título, a uma “metáfora da ancestralidade africana reinventada e repensada por uma poesia lúcida” (SAÚTE, 2016: 17) como a “seiva que tudo vence”. Nele ressurgem uma África personificada na figura da Mãe, outrora a “virgem violentada”, a quem o sujeito poético pede perdão por ter se deixado alhear, envolvendo-se com os costumes da cidade “engravidada de estrangeiros” (SOUSA, 2016: 129) e com o modo de vida ocidental dos cinemas e cafés. É para essa Mãe que o sujeito lírico se volta ao chamado dos tantãs de guerra, tão bárbaros quanto belos, e ao chamado, principalmente, da voz desse sangue, “mais forte que tudo” (SOUSA, 2016: 130).

A última seção de poemas do livro - “Dispersos” - é aberta com os versos de “Quero conhecer-te, África”, em que o eu-lírico se propõe a conhecer uma África que lhe fora ocultada pela situação colonial:

Quero compreender-te, minha África,
quero penetrar-te, sonhar contigo,
descobrir-te nua e verdadeira,
sofrer os teus desalentos, esperar contigo,
sempre contigo!
porque só assim merecerei viver...

E que todos digam, quando eu cantar,
ou quando me revoltar, ou quando chorar:
É a África que canta, e grita, e chora!
(SOUSA, 2016: 134-135).

Observamos nesses versos a manifestação de uma “digressão pelos recessos duma identidade sonogada”, para emprestar as palavras que Aldino Muianga utiliza para falar da poesia de Noémia de Sousa (2016: 163). A 1ª pessoa do singular assume, aqui, a intersubjetividade de um eu que volta a se identificar com o continente pela metonímia. Desde o seu título, o sujeito poético declara, nesse poema, a sua intenção de reapropriação. Intencionalidade reforçada pelo uso repetido da expressão “minha África”, que estabelece diálogo com a composição anterior - “Sangue Negro” - que se vale, inclusive, da mesma expressão: “Ó *minha África* misteriosa e natural” - grifo nosso - (SOUSA, 2016: 129). Esse movimento de reapropriação se revela necessário diante da pilhagem sofrida pelos autóctones que tiveram não apenas os seus recursos naturais espoliados, mas também tiveram a sua cultura usurpada, conforme denuncia o poema “Passe”, apontando, entre outras coisas, a apropriação cultural das “canções negras filtradas como aguardente de cana por lábios finos e cruéis” (SOUSA, 2016: 34). Nesse processo, é preciso superar os “lugares comuns” com que foi disfarçado esse continental “corpo possante de virgem negra” (SOUSA, 2016: 134), virgem por permanecer intocada no que possui de mais profundo, como já foi sugerido em “Negra”, com que também esses versos dialogam. É preciso, então, desnudar esse corpo a fim de penetrar sua verdade.

3.2. Balada de amor ao vento, de Paulina Chiziane: a voz política de um corpo subjetivo.

Ao narrar a trajetória da protagonista, *Balada de Amor ao Vento* nos coloca em contato com a história de muitas das mulheres moçambicanas, bem como com algumas das questões que afetam o universo feminino ao redor do mundo, numa linha de constância.

A palavra “balada”, que compõe o título do romance publicado em 1990, designa composição de caráter épico; ganhando, entretanto, um sentido lírico quando associada à locução adjetiva “de amor”, o que, em certa medida, pode nos remeter à ideia de um ritmo suave, mais lento e tranquilo. Porém, a expressão adverbial “ao vento” nos afasta desse senso de tranquilidade, para nos conduzir a atributos como instabilidade, mudança e efemeridade, associados, aqui, ao sentimento amoroso:

Tu foste para mim vida, angústia, pesadelo. Cantei para ti baladas de amor ao vento. Eras para mim o mar e eu teu sal. Nunca encontrei os teus olhos

nos momentos de aflição. No abismo, não encontrei a tua mão (CHIZIANE, 2003: 166).

O vento, além de compor o título do romance, é referido em diversas ocasiões ao longo da obra, como nessa passagem que justifica o seu nome. A gradação “vida, angústia, pesadelo” define no que acabou por se converter o ser amado na vida da protagonista, que a ele dedicou todos os seus esforços para enfim concluir que, a despeito de inseparáveis como o mar e o sal - salientando-se, aqui, uma possível hierarquia entre esses dois elementos -, toda a sua dedicação, paradoxalmente, fora vã como uma balada que se canta ao vento, que a leva para longe dos ouvidos indiferentes de quem se pretendia alcançar.

Esse vento pode ser lido ainda como um elemento masculino, relacionado ao personagem Mwando que, instável, acaba por deixar Sarnau desamparada. Como na comparação que ela mesma estabelece na metáfora a seguir:

Foste para mim um sonho, um ventinho que sopra, uma nuvem densa que esconde o brilho das estrelas, que não se apalpa. (...) És o vento que se perde no horizonte. (CHIZIANE, 2003: 114).

Aspectos sócio-históricos também estão representados nessa alegoria do vento - presente em outra obra da autora, o romance *Ventos do Apocalipse* (1993) -, que pode ser compreendida como as transformações sociais decorrentes dos processos de colonização e libertação, como observado pela personagem Sianga - do referido romance -, antigo régulo (espécie de chefe tribal) que tem “o trono a ser arrastado pelos ventos da revolução e da independência” (CHIZIANE, 1999: 30-31).

Em *Balada de amor ao vento*, a narrativa transcorre, predominantemente, num tempo resgatado pela memória de sua narradora protagonista, período histórico que antecede a independência, marcado pela injustiça e pela desigualdade gritantes, em que o simples fato de ser colono garantia ao português privilégios ainda maiores que os de rei:

Esta casa de quatro compartimentos onde vivemos, a mais bonita de Mambone depois da casa dos colonos, foi construída exclusivamente para nela residir o herdeiro e sua primeira esposa (CHIZIANE, 2003: 54).

Vamos perceber, assim, que o romance em questão é bem mais do que uma história de amor, trazendo à cena a narrativa de um país em formação, atravessado por questões históricas, sociais, culturais e ambientais que não apenas o tocam, mas alteram seu curso e destino. Ao refletir a narradora sobre a relevância da história que irá nos contar, revela talvez os receios da própria autora diante de sua estreia com o primeiro romance publicado por uma mulher em Moçambique, tratando de questões subjetivas à condição feminina, sem perder de vista a relevância coletiva dos problemas abordados.

No primeiro plano dessa história, a tensão narrativa se desenvolve a partir do desejo de Sarnau por Mwando e dos obstáculos que se interpõem à realização plena desse encontro amoroso. Porém, mais do que isso, o conflito do romance se estabelece na busca dessa mulher pelo afeto como resposta aos anseios do seu imaginário romântico, de modo semelhante à de tantas outras mulheres dos mais diversos contextos históricos, sociais e culturais. Abandonada por seu primeiro amor, Sarnau passa a nutrir afeto pelo marido que, mais tarde, lhe será destinado. Mas esse homem também não é capaz de lhe oferecer o amor com o qual ela tanto sonha e, no momento em que se sente mais desprezada, reencontra Mwando, o primeiro amor da adolescência, e retomam, então, a história interrompida no passado. Nesse ponto, estabelece-se um triângulo amoroso e fica evidente ao leitor o conflito da protagonista entre os valores tradicionais e familiares representados pelo marido e as possibilidades de uma nova vida mais livre de certos preceitos ao lado do amante.

Mwando é um jovem que, tendo vivido no colégio dos padres, assimilou os saberes ocidentais, apreendendo também os seus valores. “Fala bem, conversa bem” e é enxergado pela jovem Sarnau como um verdadeiro “ídolo” (CHIZIANE, 2003: 16). Nutre grande apreço pela cultura letrada, o que demonstra através do seu desejo de corresponder-se com Sarnau por meio de cartas: “Que pena, não sabes ler. Escrever-te-ia uma carta linda, longa. Dedicar-te-ia todas as palavras que ao teu lado não consigo pronunciar” (CHIZIANE, 2003:22). Apesar disso, acaba expulso do colégio dos padres sem concluir o processo jurídico de assimilação, pouco valendo os seus conhecimentos, como ilustra a situação vivida por ele muito mais tarde, em que armam-lhe uma emboscada que o leva a ter de se apresentar na esquadra:

Defendi-me com bom português. Mandaram-me fazer uma declaração, o que fiz com boa caligrafia que até enfureceu o branco da esquadra. Exigiram-me a caderneta sem os carimbos necessários e o sipaio zombou de mim. “Fala bom português e não tem documento? (...) Amigo, sabe bem escrever, mas

agora vai ver, saber escrever sem documento não é nada”. Levaram-me para uma sala escura, maltrataram-me e condenaram-me à deportação (CHIZIANE, 2003: 136-137).

A respeito da assimilação enquanto processo jurídico, Chiziane escreverá em obra posterior: “colonizar é fechar todas as portas e deixar apenas uma. A assimilação era o único caminho para a sobrevivência” (CHIZIANE, 2008: 127):

Quem não se ajoelha perante o poder do império não poderá ascender ao estatuto de cidadão. Se não conhece as palavras da nova fala jamais se poderá afirmar. Vamos, jura por tudo que não dirás mais uma palavra nessa língua bárbara. Jura, renuncia, mata tudo, para nasceres outra vez. Mata tua língua, a tua tribo, a tua crença. Vamos, queima os teus amuletos, os velhos altares e os velhos espíritos pagãos. José fez o juramento perante um oficial de justiça, que mais se parece com um juramento de bandeira. Com pouca cerimônia, diante de um oficial meio embriagado.

- Eu juro – repetia.

- Juras abandonar essas crenças selvagens, a língua atrasada, e a vida bárbara?

- Sim, eu juro (CHIZIANE, 2008: 127).

Raul Bernardo Honwana afirma que “ao assimilar-se, as pessoas não estavam a renegar automaticamente a sua cultura, a sua raça e as suas convicções. Estavam apenas à procura de uma vida menos insuportável” (HONWANA, 2010: 108). Isso porque assimilar-se juridicamente era uma forma de estar livre do pagamento do imposto de palhota, cuja inadimplência levava ao chibalo (trabalho forçado). Honwana ressalta, no entanto, ter conhecido moçambicanos que “infelizmente, assimilaram bem a portugalidade com que o colonialismo constantemente nos agredia e oprimia, mas isso não foi consequência automática da assimilação” (2010: 109).

O candidato ao processo jurídico de assimilação precisava se submeter a uma série de critérios rígidos:

O africano que se considerasse “civilizado” devia fazer um exame, respondendo a certas perguntas e deixando que uma comissão fosse à sua casa ver como é que vivia, se sabia comer como um branco à mesa, se se calçava e se tinha uma só mulher. Quando ele era aprovado passavam-lhe um documento chamado “alvará de assimilação” pelo que se pagava meia libra-ouro ou o seu correspondente. (HONWANA, 2010: 30)

Conforme relata Honwana a respeito de não ser a assimilação um renegar automático da própria cultura, logo no início do romance de Chiziane, é retratada a cerimônia tradicional que celebra o ritual da circuncisão do qual participa Mwando a despeito de sua intenção de assimilar-se:

Os tambores rufaram ao sinal do velho Mwalo, erguendo-se cânticos e aclamações. A porta da palhota abriu-se deixando sair cerca de vinte rapazes com aspecto pálido e doentio, provocado pelas duras provas dos ritos de iniciação (CHIZIANE, 2003: 14).

A partir da descrição dos jovens ao final dos ritos iniciáticos, compreendemos que as provas a que são submetidos para demonstrar que se tornaram homens são, sobretudo, impostas ao corpo que deve resistir às penas sofridas. É nessa festividade que Mwando conhece Sarnau na aldeia natal de ambos:

Tudo começa no dia mais bonito do mundo, beleza característica do dia da descoberta do primeiro amor. Todos os animais trajavam-se de fartura, a terra era demasiado generosa. (CHIZIANE, 2003: 13).

Na descrição desse dia, a autora faz uso de recursos como a hipérbole (“dia mais bonito do mundo”), a prosopopeia e a metonímia (“todos os animais trajavam-se de fartura”), revelando um pouco da prosa poética que consolida a narrativa do romance. A utilização dessas estratégias próprias do discurso lírico, como rimas - “Nunca encontrei os teus olhos nos momentos de *aflição*. No abismo, *não* encontrei a tua *mão*” (CHIZIANE, 2003: 166) - entre outros, contribui para que sua prosa nos remeta à melodia das composições líricas, mesclando, ainda, gêneros discursivos como a narrativa oral, o provérbio e a profecia, compondo, então, uma obra híbrida. Vale mencionar que a presença dessas escolhas estilísticas não deixa de nos remeter a produções poéticas como a de Noémia de Sousa que antecederam a prosa contemporânea a partir da qual se desenvolveu Paulina Chiziane.

Entre os recursos estilísticos, ressalta-se, ainda, a personificação, que atribui caráter anímico à natureza, e é também bastante frequente, como o fora nessa produção antecedente. Na prosa de Chiziane, entretanto, esse recurso vem, por vezes, acompanhado de montagens que enriquecem de sentidos as situações narradas:

Vozes de pilões abafam o cantar dos pássaros; é o grito do milho no último suspiro; é o gargalhar do estômago saudando a refeição que se aproxima (...) (CHIZIANE, 2003: 47).

Nesse excerto - em que o foco narrativo se mistura a vozes indistintas de mulheres que aconselham Sarnau na ocasião de seu casamento -, a voz, o grito, o suspiro e a gargalhada, enquanto sons produzidos pela garganta humana, são atribuídos a seres inanimados como os pilões, o milho e o estômago. Essa imagem, bastante sonora, associa-se diretamente à recomendação dada a Sarnau logo a seguir, para que seja dócil e se deixe triturar e engolir por seu marido, senhor e soberano. Podemos afirmar que esses recursos, ao atribuírem sentidos metafóricos, estabelecem comparações indiretas entre os elementos textuais.

Nas comparações diretas, por sua vez, a autora cria associações inusitadas, valendo-se, igualmente, de elementos do universo rural, como animais de criação, legumes ou frutas: “Ficou silencioso e o rosto derramava um líquido viscoso *como* um melão ferido” (CHIZIANE, 2003: 137). A fim de comprovarmos a recorrência desse tipo de associação de ideias, podemos observar que pertencem, ainda, ao mesmo campo semântico as figuras estilísticas que descrevem o corpo e os gestos do amado Mwando:

A sua voz é doce, penetrante, o seu pescoço é verdura polida, as suas carícias envolvem-me como um manto suave, tão suave como a plumagem dos pintos recém nascidos (CHIZIANE, 2003: 93).

Tais escolhas reforçam a já mencionada ligação entre o homem e o cosmos, representado aqui pelo campo, além de chamar nossa atenção para a importância que a atividade rural assume para o moçambicano. Trabalho valorizado mesmo em ambientes litorâneos, cujas temporadas de vento forte impedem os pescadores de lançarem-se ao mar:

Os leões do mar retornam por algum tempo à faina da terra. Aproveitam o tempo lutando contra o vento, reconstruindo os tetos e as paredes que são barbaramente arrebatadas pela fúria das correntes. Os mais afortunados regressam à tradicional atividade de lavrar a terra (CHIZIANE, 2003: 123).

A importância da agricultura para essas comunidades reforça a relação entre o espaço e o corpo da mulher na representação da terra como uma entidade feminina,

fonte de nutrição. Tal como é observado na comparação entre esse corpo e o sinuoso e sensual relevo geográfico, imagem já explorada por poetas como Craveirinha e retomada sob a ótica masculina do personagem Mwando, acrescentando-se um recorrente instrumento bastante usado na produção do alimento:

As suas mãos jamais passeariam naquela paisagem exuberante de altos e baixos, terminando sempre encahadas na elegantíssima cintura de pilão (CHIZIANE, 2003: 66).

Ressalta-se, novamente, a potencialidade materna dessa imagem dupla da mulher como alegoria da terra: “os condenados afastavam-se cada vez mais da terra que os parira” (CHIZIANE, 2003: 135). Conforme observado, a partir das passagens acima, essas antigas e recorrentes representações estão, igualmente, presentes na prosa de Chiziane que as retoma, inclusive, a partir de uma focalização interna:

Dentro de mim florescem os campos. Tudo em mim é verde. Eu sou a terra fértil onde um dia lançaste a semente (CHIZIANE, 2003: 30).

Entretanto, devemos ressaltar que essa relação entre a mulher e a terra pode abarcar também sentidos bastante negativos. Em *Ventos do Apocalipse*, a narradora de Paulina Chiziane afirma que na ocorrência de uma grande desgraça que recaia sobre a comunidade, as mulheres tendem a ser responsabilizadas e punidas. Consideradas as infratoras dos princípios religiosos da tribo, acredita-se que teriam elas atraído a desgraça sobre a comunidade, ao que se alega que o sangue das suas menstruações, dos seus abortos e natimortos é o que infertiliza a terra. Essa culpabilização da mulher referente à infertilidade do solo está relacionada a esse elo entre a mulher e a terra.

De acordo com a tradição, pertence à mulher a tarefa do cultivo e manejo dos campos, cabendo a elas prover o alimento, fruto de seu trabalho. Assim, responsável pela produção agrícola, a mulher é igualmente responsabilizada pela infertilidade de seu corpo, cabendo ao homem o fornecimento da semente, sobre a qual não se levantam dúvidas: “Sarnau, pareces uma machamba difícil. Já faz tempo que semeio em ti e não vejo resultado” (CHIZIANE, 2003: 64). O corpo da mulher assume a imagem da machamba, ou seja, da terra em que deve germinar a semente, como já ocorria na literatura nacionalista, conforme exposto, anteriormente, nos versos de Noémia de Sousa.

Em contrapartida, o trabalho é então reforçado como algo que não só dignifica a mulher, mas a enaltece, tornando-a mais bela, aumentando, portanto, o seu valor:

Com certeza devem estar a imaginar-me tão bonita para ser esposa do futuro rei, como uma daquelas belezas que pululam por esta Mafalala de onde vos conto essa história. Devem julgar-me mulher de mãos suaves, rosto clarinho, cabelo desfrisado com vaselina e lábios vermelhos borradíssimos de batom. Digo-vos, porém, que cada mundo tem a sua beleza. Há os que consideram belas as mulheres de pele clara. Outras acham belas as feições harmoniosas e o caminhar elegante. Ainda há quem considere belas aquelas que transportam enormes abóboras no traseiro. É como vos digo, cada mundo tem a sua beleza. No campo é mais belo o rosto queimado de sol. São belas as pernas fortes e musculosas, os calcanhares rachados que galgam quilómetros para que em casa nunca falte água, nem milho, nem lume. São mais belas as mãos calosas, os corpos que lutam ao lado do sol, do vento e da chuva para fazer na natureza o milagre de parir a felicidade e a fortuna (CHIZIANE, 2003: 46).

Nesse trecho - em que ressurgem as metáforas leguminosas de “enormes abóboras no traseiro”, e em que os corpos lutam “ao lado do sol, do vento e da chuva”, fortalecendo sua relação com o cosmos - apresentam-se padrões estéticos que se diferenciam dos ideais ocidentais de beleza.

A cor da pele, no que diz respeito à beleza feminina, constitui um valor bastante ambivalente. A primeira pretendente de Nguila, futuro esposo de Sarnau, possuía “a pele clarinha como os homens gostam” (CHIZIANE, 2003: 41). No entanto, “nas mãos não ostentava nenhum sinal de trabalho” (CHIZIANE, 2003: 41), além de lhe atribuírem acusações, chamando-lhe feiticeira, leprosa e promíscua. A partir disso, então, ao procurar uma nova nora, a rainha não aceitaria que fosse mulata, condição a que, indiretamente, ela atribuiu suas falhas de caráter, passando a considerar pejorativos os traços físicos da miscigenação: “aqueles lábios vermelhos de mulata e rapé fazem a boca tão nojenta que parece o cu do macaco” (CHIZIANE, 2003: 42). Percebemos, então, que a marginalidade que recai sobre a figura do/a mulato/a é mais um tema recorrente, envolvendo as representações do corpo, feminino e masculino, na literatura moçambicana. Mais tarde, a autora irá explorar o tema em *O alegre canto da perdiz* (2008), melhor ilustrando essa ambiguidade que recaía sobre o corpo mulato da personagem Jacinta no seu gradual entendimento das diferenças que a marcavam:

Foi a partir desse momento que começou a olhar em volta. E viu que os negros eram muito negros. Que os brancos eram muito brancos. Diante dos pretos chamavam-lhe branca. E não queriam brincar com ela. Afastavam-na,

falavam mal da mãe e diziam nomes feios. Diante dos brancos chamavam-lhe preta. Também corriam com ela, falavam mal da mãe e chamavam-lhe nomes feios.

Um dilema que crescia na sua cabecinha: afinal de contas qual é o meu lugar? Por que é que tenho que me ficar entre as duas raças? Será que tenho que criar um mundo meu, diferente, marginal, só com indivíduos da minha raça? (CHIZIANE, 2008: 273).

O aspecto comum no tratamento recebido tanto dos brancos quanto dos negros é o fato de todos falarem mal de sua mãe. Graças à polarização da sociedade colonial, na maioria das vezes, o/a mulato/a era fruto de um crime: seja de um estupro, seja de uma relação ilegítima. Em ambos os casos, a mulher negra que se submetia a um branco por livre espontânea vontade, ou não, só poderia ser uma mulher de baixa moral, tendo provocado a situação de violência de que fora, na verdade, vítima, ou mesmo agido em nome de um comportamento promíscuo. Logo, por sua origem, o mulato/a não poderia ter um bom caráter.

O meio rural - constantemente, convocado à cena até mesmo pela representação dos corpos - compõe o espaço narrativo de *Balada de amor ao vento*. Estampado por planícies, matagais, plantações e pelo rio Save, a correr para o Índico, num lugar chamado Mambone, localizado às suas margens. Cenário ao qual se contrapõe - no presente da narrativa - a Mafalala, um bairro pobre aos arredores de Lourenço Marques: “paraíso de miséria” habitado por Sarnau no momento em que começa a contar sua história.

O espaço rural de Mambone, mais do que mero cenário, compõe um ambiente em que homem e natureza estão irmanados na aventura (e na desventura) da vida. A princípio, esse ambiente parece espelhar, harmoniosa e romanticamente, os sentimentos humanos: “as águas corriam tranquilas, os peixinhos banhavam-se, os canaviais assobiavam embalando a minha tristeza” (CHIZIANE, 2003: 17). Aqui, uma natureza personificada faz coro às notas baixas da melancolia que domina a personagem.

A despeito de sua representação edênica, nesse “paraíso verde”, sobretudo ao cair da noite assombrada, “a natureza encarregava-se de fazer a guarnição” (CHIZIANE, 2003: 142), quando preciso, disposta a expulsar o homem em caso de ameaça à vida selvagem. A floresta assume uma atitude de protesto e resistência ao comportamento humano classificado como bárbaro:

Os reis da selva não gostaram dos intrometidos, lançando rugidos ensurdecedores que faziam eco nas copas das árvores com uma fúria capaz de despertar as almas há muito sepultadas, num ato de protesto e resistência à penetração bárbara dos invasores (CHIZIANE, 2003: 142).

Aos poucos, essa natureza vai revelando sua dualidade, ora seguindo o seu curso, indiferente, ora sendo cúmplice dos segredos de amor que testemunha. De um lado, a apatia a personificar o vento, o sol e as nuvens nas alturas, de outro, a benevolência, igualmente anímica, das ervas na vida rasteira:

O vento está surdo e só faz o que lhe apetece. Ó sol indiscreto, ó nuvem cretina, ó vento surdo, nenhum de vós me assusta, porque a erva nos protege (...) (CHIZIANE, 2003: 26).

A categoria do espaço, no presente romance, chega mesmo a manifestar os sentimentos da personagem pela via da internalização de fenômenos naturais, como trovoadas, relâmpagos e precipitação de chuva, num processo inverso ao da prosopopeia, que humaniza o que é natural ou inanimado:

Meu coração ribombava trovoadas, relâmpagos dourados rasgavam o céu do cérebro, e a chuva dos olhos precipitava forte, prenunciando o dilúvio do meu ser (CHIZIANE, 2003: 32).

Em outros momentos, no entanto, esse espaço se contrapõe ao estado de espírito das personagens, para, justamente, assim destacá-lo numa representação antitética em que a vida, a alegria e a felicidade se antagonizam à morte:

a floresta estava viva, os pássaros alegres, os ventos e as borboletas voavam felizes para o horizonte, ele é que olhava para o mundo com os olhos fechados, olhos de morto, e todos os seres continuavam a dança da vida (CHIZIANE, 2003: 77)

Na prosa de Chiziane, o espaço tende a contribuir, ainda, para acentuar os fatos sociológicos (VALER, 2009) pela constituição de interessantes montagens:

Vacas caminham, lesmas, para o sacrifício; as cabras ruminam a última erva; galos e galinhas berram na sua despedida ao sol, prepara-se o casamento do filho do rei (...) (CHIZIANE, 2003: 47).

No trecho acima, a submissão e o sacrifício são reiteradas na menção aos animais servidos no banquete de casamento, em consonância com o martírio do corpo da própria noiva. Ideia que, por sua vez, dialoga com a função do bolo de casamento partilhado e devorado por todos os convidados como se este fosse o corpo da noiva, que não mais lhe pertencerá, tal qual revelam as passagens que representam o casamento como uma condenação à escravatura, ou morte simbólica:

Chegou o momento derradeiro. Os Zucula estão à porta e vêm buscar-me para sempre. As minhas mães e madrinhas levam-me novamente para o interior da palhota. Querem dar-me o último adeus (CHIZIANE, 2003: 51).

A escolha de palavras como “derradeiro”, “para sempre” e “último adeus” denotam o peso que se abate sobre a partida da noiva, e o tom fatalista da cena que se desenrola revela o quão decisivo é esse momento em que a mulher irá “morrer” para a família a qual pertenceu enquanto solteira, renascendo numa nova vida em que outra família a receberá como filha.

Podemos notar que é bastante ambígua a representação da instituição do casamento: “velhos e novos choravam, riam e voltavam a chorar” (CHIZIANE, 2003: 39). E Sarnau, a princípio, parece não compreender bem a origem dessa ambiguidade: “os casamentos têm sempre este cenário, ora triste ora alegre. Mas por que a tristeza?” (CHIZIANE, 2003: 50). No entanto, a jovem percebe que homens e mulheres podem ter reações muito distintas diante da concretização desse evento: “minhas mães lavavam o rosto com lágrimas de emoção e os homens permaneciam mudos” (CHIZIANE, 2003: 44), o que pode ser tão significativo quanto os sentidos assumidos pelos presentes de casamento recebidos, como o pilão presenteado pela velha, e já muito cansada, tia, e que reitera a metáfora do casamento - mais tarde evocada por uma das mulheres mais velhas - como um triturador da subjetividade feminina.

Ressalta-se, no entanto, que o casamento, de grande relevância para a organização social das comunidades moçambicanas, agregava um status de importância tanto para homens quanto para mulheres, como podemos notar a partir da descrição do casamento de Mwando com a bela Sumbi, a esposa escolhida por seus pais: “se unira à mulher dos seus sonhos, numa boda que causou inveja e espanto a todos os presentes” (CHIZIANE, 2003: 66).

Cabe, aqui, salientar que, de certo, fora a beleza de Sumbi o benefício imediato, literalmente, enxergado pela família de Mwando. Afinal, “não se compra uma mulher

para trazer prejuízos à família, antes pelo contrário, o lobolo é uma fonte de rendimentos” (CHIZIANE, 2003: 63).

O corpo da noiva, assim, deixa de lhe pertencer, antes mesmo da consagração da cerimônia de casamento, a partir do pagamento do lobolo. Na ocasião da chegada da família do noivo para buscá-la, numa espécie de declaração ritualística, Sarnau explica um pouco da dinâmica do lobolo, em que o valor pago pela família do noivo pelo seu casamento, será convertido em pagamento às famílias das noivas de seus irmãos, cujas esposas irão trabalhar a terra pelo sustento de suas novas famílias.

Vou agora pertencer a outra família, mas ficam estas vacas que me substituem. Que estas vacas lobolem mais almas, que aumentem o número da nossa família, que tragam esposas para este lar, de modo que nunca falte água, nem milho, nem lume. (CHIZIANE, 2003: 39).

Embora, de acordo com a tradição, o lobolo não corresponda, de fato, a um preço pago pelo noivo em troca da posse de sua noiva, Alós (2012) ressalta que tal procedimento tem sido, muitas vezes erroneamente interpretado, mesmo em Moçambique, ou seja, pelos próprios moçambicanos. No seu relato, primeiramente publicado em 1985, Raul Honwana a esse respeito afirma que já naquele tempo quase se esvaziara de seu sentido original “essa forma de casamento tradicional” (HONWANA, 2010: 56).

Em Moçambique, o casamento é uma estrutura essencial enquanto sustentáculo da sociedade de modo dinâmico; caracteristicamente diverso das uniões que se realizam nas sociedades ocidentais, “envolve todo o grupo social” (PINHO, 2017: 15). E é a partir desse entendimento que o lobolo ganha sentido. Pinho (2017) esclarece que a transferência da noiva para o seio de outra família implica a sua reorganização enquanto unidade produtiva. Para o grupo que cede a noiva, resta uma lacuna a ser compensada pelo lobolo. Tradicionalmente, um rapaz que obtém o lobolo através de sua irmã, o usa no próprio casamento. Desse modo, “em sociedades não contaminadas pela lógica da mercadoria”, o conteúdo simbólico se sobrepõe ao aspecto econômico “ao representar o vínculo social” (PINHO, 2017: 15):

Na medida em que esses povos careceriam de instituições reguladoras que atribuiriam legitimidade às uniões e, por conseguinte à prole, os pagamentos são a garantia dessa legitimidade, construindo, de modo sólido e intrincado, uma relação de reciprocidade entre os grupos envolvidos. Certamente, esse

pagamento nunca foi uma ‘compra de noiva’, mas um modo legítimo e institucional de garantir posição estável na ordem social. (PINHO, 2011: 15).

Entretanto, “o lobolo é uma instituição mutável” (PINHO, 2017: 36) e ganha novas configurações no pós-colonial: na medida em que o acesso ao dinheiro permitiu ao noivo providenciar a oferta, desenvolveu-se a sua monetarização e individualização; há casos em que o casal acumula a soma necessária; e “algumas mulheres estão juntando dinheiro individualmente e comprando seu próprio divórcio” (PINHO, 2017: 39), como o romance de Chiziane ilustra, através da fala quase didática de Sarnau a seu amado Mwando:

O meu lobolo foi com trinta e seis vacas novas e virgens. Com as vacas do meu lobolo, os meus dois irmãos casaram seis mulheres. Os irmãos das minhas seis cunhadas usaram o mesmo gado para casarem as suas esposas, e por aí adiante. Só as vacas do meu lobolo fizeram outros vinte e quatro lobolos. Tiraste-me do lar, abandonaste-me, tive que lutar sozinha para devolver as trinta e seis vacas, pois se não o fizesse, todas seriam recolhidas em cada família, o que significa vinte e quatro divórcios. Fiz o impossível e consegui resolver o problema. Ainda me queres? Paga-me, quero o preço da minha honra. (CHIZIANE, 2003: 166).

Embora o contexto da narrativa não seja o pós-colonial, convém destacar que a presença dos colonos já havia trazido muitas mudanças aos costumes da terra, o que revela o sincretismo retratado no romance, como a celebração do casamento por um padre católico para mencionar apenas um entre os muitos exemplos.

Se as novas configurações do lobolo permitem às mulheres a libertação de uniões insatisfatórias, é certo também que o individualismo que vem se estabelecendo como norma pode esgarçar os vínculos de parentesco que, outrora, garantiram a essas mulheres e seus filhos a legitimidade social; bem como a sua monetarização, em lugar de promover a redistribuição da propriedade, coloca a mulher num lugar equivalente ao da mercadoria:

Fazem-se cumprimentos e discursos; dinheiros tilintam. Coloca-se na esteira a cabaça de rapé e o pano vermelho; exibem-se peças do vestuário, pulseiras, colares, meu Deus isto é uma feira, eu estou à venda (CHIZIANE, 2003: 43).

E nesta feira, em que os acordos são selados entre os homens, negocia-se, inclusive, a própria tradição. Ora resgatada, ora relegada a segundo plano de acordo com a conveniência. Exemplo disso é o comportamento de Mwando que se alega cristão, afirmando não aceitar a poligamia, justificando-se, desse modo, ao abandonar Sarnau grávida para casar-se com a esposa escolhida por seus pais. E mesmo tendo jurado não crer em almas de outro mundo, argumenta ser esse o desejo dos seus pais “e de todos os defuntos” (CHIZIANE, 2003: 32). Mais tarde, - já separada de Nguila, abandonada por Mwando, entregue à prostituição na cidade para sobreviver - concluirá Sarnau que a vida da mulher será sempre dura de qualquer forma, vivendo ou não sob os preceitos cristãos, na poligamia ou na monogamia:

O Joãozinho também não tem pai. O homem soube encher-me a barriga para abandonar-me logo em seguida. O pai afasta-o da sua mesa, não o deixa conviver com os outros irmãos, diz que é por ele ser casado e para mais não fica bem a um cristão dar a entender que tem filhos por aí. Mwando também é cristão, mas abandonou-me com uma criança no ventre. Ser cristão é uma coisa, mas a perversão e o afastamento dos deveres paternais porque se é cristão, é coisa que ainda não entendo bem. A poligamia tem todos os males, lá isso é verdade, as mulheres disputam pela posse do homem, matam-se, enfeitçam-se, não chegam a conhecer o prazer do amor, mas tem uma coisa maravilhosa: não há filhos bastardos nem crianças sozinhas na rua. Todos têm um nome, um lar, uma família. Não há nada mais belo neste mundo do que um lar para cada criança. Por um lado, prefiro a poligamia, mas não, a poligamia é amarga (...). Com a poligamia, com a monogamia ou mesmo solitária, a vida da mulher é sempre dura (CHIZIANE, 2003: 158).

Conforme ilustra a narrativa - através dos exemplos de Sumbi e Sarnau -, no sul de Moçambique, uma vez pago o lobolo, e celebrada a cerimônia, vê-se a mulher diante dos deveres de esposa, independente de constituir-se um casamento poligâmico ou monogâmico:

o homem é o Deus na terra, teu marido, teu soberano, teu senhor, e tu serás a serva obediente, escrava dócil, sua mãe, sua rainha (CHIZIANE, 2003: 47).

Convém salientar que, após a morte dos sogros, Sarnau será, de fato, rainha de Mambone. Nem por isso menos serva, nem menos escrava de seu homem, proprietário, deus. Ao contrário disso, os braceletes herdados da rainha, sua sogra, pesam-lhe como o ferro de grillhões: “nos anos passados nutri a ambição de usar estes ferros, agora tenho-

os, são meus e já não me interessam” (CHIZIANE, 2003: 81). Sua posição social parece ter tornado ainda mais pesado o seu fardo.

O título de rainha era um dos privilégios concedidos à primeira esposa, condição de Sarnau que causaria inveja às outras esposas, como alertara uma de suas sogras:

Primeira mulher do herdeiro é coisa sagrada, és uma mulher cheia de sorte. Nós estamos aqui a mais, para aumentar o número de cabeças neste curral, e dar nosso esforço nas machambas, apanhar com os feitiços das outras, o que é que nós somos? (CHIZIANE, 2003: 58).

Porém, Sarnau não se sente “cheia de sorte” ao debater-se no leito solitário: “ah, maldita vida de poligamia, quem me dera ser solteira, ou voltar a ser criança” (CHIZIANE, 2003: 88). Maldiz a poligamia, que a conduziu a esse estado solitário, questionando, ainda, os reais benefícios para a mulher nesse tipo de união conjugal: “que poderes tem um só homem para amar cinco, sete mulheres jovens e fortes?” (CHIZIANE, 2003: 80). Através de suas divagações, Sarnau descreve alegoricamente e com algum difemismo, o cenário cotidiano dessa configuração matrimonial, através de um retrato que beira ao escatológico:

Ao lado da grande figueira ergue-se o palácio onde repousam os corpos do rei e sua rainha. Outros dois palacinhos, mesmo ao lado do palácio maior, pertencem às duas rainhas de segunda classe. As outras habitações, dispostas em círculo, em nada se distinguindo das vulgares, pertencem às doze rainhas, da terceira à última categoria. É cidadezinha bela, vista do alto. Mas cidade não. É antes uma enorme pocilga com dezasseis compartimentos onde cada fêmea pare suas crias. É uma enorme pocilga, sim senhor, onde o povo vai despejar a ração para que o varrasco engorde e segregue mais sêmen para fecundar as quinze porcas reluzentes de gordura, de ócio, de lixo que os seus braços ociosos não conseguem limpar. Não exagero, não. As minhas quinze sogras são mais gordas que as porcas e mais preguiçosas do que elas, essas porcas inúteis a quem o vulgo considera sobrenaturais.

Da minha árvore vi o rei a ser aclamado por uma grande população de porquinhos negros, troncos nus, cabelos desgrenhados, rostos remelosos e sorrisos alegres, enquanto a terra cedia ao peso do monstruoso varrasco, engolindo-o pouco a pouco até deixarem de se ver os cabelos fartos (CHIZIANE, 2003: 56).

O excerto acima demonstra que a mulher, em lugar de pertencer ao marido, é parte integrante de uma estrutura familiar à qual, de fato, pertence. A princípio, a descrição aponta, objetivamente, a localização de cada um dos membros da família: do rei e da rainha - “ao lado da grande figueira” - e das demais esposas. A figueira, referida

aqui e em outros momentos na narrativa, representa a família, no contexto moçambicano, como é possível depreender a partir de referências como esta: “Na palhota circular toda a família me aconchegava. As raízes, os troncos e todos os ramos da grande figueira estavam reunidos” (CHIZIANE, 2003: 39).

Do alto, o conjunto de habitações chega mesmo a semelhar-se a uma “cidadezinha bela”. Apenas do alto, pois segundo o olhar de Sarnau, não passava de uma pocilga sustentada pelo povo que a todos os porcos engordavam à custa do seu trabalho. Associando a vida poligâmica de seu sogro e sogras à vida numa pocilga, constrói-se uma imagem repulsiva e animalesca dessa configuração familiar. Entretanto, a essa imagem a autora acrescenta, ainda, ideias como as do ócio, da preguiça e da proliferação do lixo, incluindo em sua crítica uma censura à exploração que os mais poderosos costumam exercer sobre os seus subalternos, o que é reforçado pela reação popular à posterior fuga de Sarnau, após já ter herdado o trono:

Numa espécie de rebelião, o povo solidarizava-se com o raptor da rainha, laureando esse heroico desconhecido com fantásticos louvores como se o conhecessem e fossem seus partidários (CHIZIANE, 2003: 124).

Essa simpatia pelo suposto e desconhecido raptor da rainha sugere uma antipatia pela conhecida figura do rei, provavelmente motivada pelo comportamento violento capaz de fazer dele um tirano para os seus liderados. Sabemos que a colonização atuou de forma a acirrar eventuais desigualdades e, sobretudo, potencializar as disputas por poder, contribuindo para o surgimento de inimigos internos, colaboradores do regime colonial:

Os pretos gritavam para outros pretos como se pretos não fossem. O escravo liberto torna-se tirano. O homem alcança as alturas cavalgando nos ombros dos outros. A galinha no poleiro caga despreocupada para as que estão em baixo ignorando que no próximo pôr do sol a situação pode inverter-se. A força de um mede-se pela fraqueza do outro. Um irmão mata outro irmão para demonstrar sua força ou sobrepor-se-lhe. Em todas as gerações há exemplos de indivíduos que dizimam outros para assegurar o poder (CHIZIANE, 2003: 137).

Embora o contexto histórico da narrativa seja o período colonial, não devemos perder de vista que a obra, escrita após a independência, problematiza, sobretudo, um presente que ainda não se viu livre da colonialidade, uma vez que os processos de

independência iniciados na década de 1960, no continente africano, não foram realmente capazes de libertar os países colonizados das novas manobras assumidas por um imperialismo que - não se permitindo extinguir -, troca de pele à semelhança das cobras - que o fazem para continuar a crescer, livres do impedimento das duras escamas que já não comportam seus novos e crescidos corpos.

Desse modo, ressalta-se a maneira como as literaturas africanas relacionam o passado ao presente, sobretudo ao tocar possíveis implicações para o futuro, uma vez que essa atenção ao passado surgirá, também, em obras posteriores da autora a constituir um traço marcante da literatura produzida no pós-independência, dada a urgência de acertar as contas com um passado colonial, que deixou como “herança” ao presente, profundas cicatrizes que precisam ser ressignificadas, mediante o risco da asfixia de um futuro em curso.

Fruto do sincretismo religioso resultante dos processos de hibridização por que passa a sociedade moçambicana, sucedem-se aos símbolos cristãos, referências a ritos tradicionais, ressalta a pesquisadora Regina da Costa da Silveira (2011). Um bom exemplo desse sincretismo é quando, diante da morte de um dos condenados ao trabalho forçado, decide-se chamar os “dirigentes espirituais”: “- Depressa, Damião, vai chamar o padre Moçambique e o curandeiro Januário” (CHIZIANE, 2003: 146).

A essa altura da narrativa, sob o codinome de padre Moçambique, Mwando recebe dos colonos “um estatuto diferente” - que lhe dá direito a uma casa independente, companhias femininas e uma jornada reduzida de trabalho nos campos - por reconhecerem nele “o homem de que precisavam, o pacificador das revoltas nas roças, com a doutrina do sofrimento na terra e recompensa no céu” (CHIZIANE, 2003: 147).

A autora chama a atenção, aqui, para a funcionalidade da religião católica na missão colonial, denunciando, ainda, a hipocrisia e a soberba da Igreja, representados pela figura do padre Ferreira, que se gabava de “civilizar” jovens moçambicanos, enquanto entregava-se aos prazeres do corpo com a cozinheira, amante com quem acaba por flagrar um dos jovens - “rapazola a quem civilizara” (CHIZIANE, 2003: 24) -: “eis que ouve gemidos de mulher. Apurou mais o ouvido e empalideceu: aqueles gemidos eram seus conhecidos” (CHIZIANE, 2003).

O lugar reservado à mulher no imaginário cristão é evidenciado pelas inúmeras metáforas da serpente que visam a discutir sua culpa, aludindo ao mito de Adão e Eva:

como o Adão no Paraíso, a voz da serpente sugeriu-lhe a maçã, que lhe arrancou brutalmente a venda de todos os mistérios. Sim, escutou os lábios de uma mulher pronunciando em sussurros o seu nome, despertando-o do ventre fecundo da inocência (CHIZIANE, 2003: 19-20)

O homem se livra da parcela de responsabilidade que lhe cabe no pecado original, projetando-a, integralmente, sobre a mulher:

Não conseguia fugir às tramas da serpente, a Sarnau arrastava-o cada vez mais para o abismo. Mas porque é que Deus não protege os seus filhos mais devotos, e deixa serpentes espalhadas por todo o lado, por quê? (CHIZIANE, 2003: 21).

Busca-se para Eva outro significado: “a serpente deu-me a maçã e o Adão está ansioso para trincá-la” (CHIZIANE, 2003: 26), restituindo-se a participação de Adão, pois se Eva recebeu a maçã da serpente, ele desejou, ansiosamente, prová-la. Inúmeras vezes Sarnau é associada à figura da serpente, enquanto Mwando é identificado, em repetidas ocasiões, com a figura máscula do galo. Comparação estabelecida tanto pela descrição de seus gestos e postura - “cerrava as pálpebras para sonhar como o galo, que canta de olhos fechados, saboreando com delícia a própria voz” (CHIZIANE, 2003: 21) -, quanto pela troça dos amigos - “Bravo, Mwando, canta, canta, o galo canta para a galinha cacarejar” (CHIZIANE, 2003: 21) -, e pela escolha dos provérbios com que os mais velhos procuram ensinar-lhe algo. Se a serpente é dotada de um sentido moral cristão pejorativo, o galo - além de ícone óbvio da masculinidade - “é também um emblema de Cristo, como a águia e o cordeiro”, recaindo sobre ele o simbolismo solar da luz e da ressurreição, “anunciando o dia que sucede à noite”; curiosamente, “é muitas vezes comparado à serpente”, ambos simbolizando o tempo na interpretação dos sonhos (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2016: 458).

Na senda dessas reflexões sobre o tempo, pensando na importância de se refletir sobre o passado com os olhos do presente, e em como esse passado volta a ser presente no instante em que é lembrado, percebemos que as fronteiras entre o ontem, o hoje e o amanhã podem ser muito mais fluidas do que imaginaríamos, bem como a divisão entre o tempo e o espaço na narrativa.

Desse modo, o passado idílico da protagonista está profundamente representado por uma espécie de éden rural, espaço em que Mwando e Sarnau se entregam à primeira

experiência amorosa. No tempo psicológico da memória é preciso voltar ao passado e reviver, na narrativa, os fatos de que se vai recordando. No presente, o espaço de Sarnau é urbano e decadente, espelhando a marginalidade da prostituição a que se submete nesse ambiente hostil, diante da necessidade de sustentar, sozinha, os filhos.

Podemos reiterar, aqui, a relação entre o colonizado e a cidade de cimento - por vezes idealizada pelo homem do campo como, outrora, o fizera Godido e o faz o próprio Mwando, prometendo a Sarnau coisas tão impossíveis quanto a cidade idealizada por ele:

- Vem; trajar-te-ei com flores verdadeiras, flores belas; vestir-te-ei de renda e ornamentar-te-ei com pulseiras de missangas, de ouro e colares de marfim; nos pés calçar-te-ei flores de cristal. Levar-te-ei para a cidade onde a vida é mais bela e civilizada. Ali não há poligamia, cada homem só tem uma mulher; as pessoas vivem em ninhos de amor e não em currais imensos; as famílias são mais pequenas e unidas. (CHIZIANE, 2003: 113).

Nesta cidade, completamente oposta ao cenário sonhado por Mwando, Sarnau sente “dispersa” (CHIZIANE, 2003: 12), fragmentada entre o passado rural do Save, e o presente urbano da Mafalala:

Estas manhãs das cidades com ruídos de carros, gritos de máquinas e de homens e de todo este buliço de pessoas em formigueiro transtornam-me. Prefiro as manhãs suaves da minha terra com a melodia alegre dos pássaros, levantando voo em gestos de benção à terra, aos deuses e aos homens. Prefiro o amanhecer dos campos cobertos de orvalho, chapinhando nas águas frias do meu Save, ah, quando recordo a minha terra, lá por dentro algo se quebra, e o coração é coroado de espinhos de micaia (CHIZIANE, 2003: 154).

Os dois espaços estão contrapostos na antítese dos ruídos e gritos em oposição à melodia alegre dos pássaros, marcando, assim, o conflito da personagem que vive num lugar ao qual não pertence. A condição de Sarnau dá continuidade, ao mesmo tempo em que amplia a discussão sobre a presença da mulher nos subúrbios da capital, para onde são relegadas, como já pudemos ler em Noémia de Sousa e as suas moças das docas. Os subúrbios das cidades são também campos de refugiados, e o passado assume, então, a configuração de um paraíso perdido tanto na infância litorânea do sujeito poético de Noémia de Sousa, quanto na adolescência campestre da narradora de Paulina Chiziane.

Se a cidade é o espaço onde vivem, ou desejam viver aqueles que, mesmo informalmente, assimilaram a cultura ocidental, como é o caso de Mwando, nesse e noutros aspectos, Nguila, futuro rei e esposo de Sarnau, é o seu oposto. Plenamente integrado à aldeia rural, em que um dia reinará, ele resiste aos intentos “civilizatórios” dos colonos: “O padre Ferreira tentou cristianizá-lo sem resultado. Fez tudo para que ele estudasse, pois não fica bem ao futuro rei ser analfabeto, e lá aprendeu algumas coisas, ao menos sabe ler uma carta” (CHIZIANE, 2003: 46).

Naquilo que diz respeito à formação educacional também residem as desigualdades de gênero, o que é bastante perceptível na cena do casamento entre Nguila e Sarnau - “O meu marido assinou o livro com uma caneta de ouro e eu apenas marquei o sinal do meu dedo” (CHIZIANE, 2003: 49) - visto que era muito mais acessível aos homens assimilar-se, constituindo-se essa uma das dificuldades que, sem dúvida, também precisaram enfrentar as mulheres que abriram a senda da escrita feminina, como a escritora Noémia de Sousa, cuja educação inicial lhe fora ofertada por seu próprio pai, um homem assimilado. Paulina Chiziane, embora não conclua sua formação, consegue acessar os bancos da universidade, enquanto Noémia cursa apenas o nível técnico, a despeito de toda a erudição que acumula de modo autodidata.

Nguila é “o homem mais desejado por todas as fêmeas do território” (CHIZIANE, 2003: 45) e parece sintetizar a masculinidade hegemônica:

É um búfalo enorme e forte como exige a nobreza da sua raça. Tem a pele bem negra, testa e nariz esbeltos, dentes branquíssimos, o que lhe confere um aspeto de espécie rara. Tem um caminhar dinâmico, dominante, sedutor. É um excelente caçador, o melhor atirador de arco e flecha. Não há quem meça forças com ele. Nas bangas e tabernas é o primeiro a entrar e o último a sair e, quando se embriaga, é a coisa mais insuportável deste mundo. Dizem que é doido varrido pelo sexo oposto, o que orgulha o rei, seu pai. (CHIZIANE, 2003: 46)

Lendo essa descrição podemos compreender quais são as características desejáveis para os homens e a partir dessa percepção confirmar o quanto a força e a dominação constituíam-se valores importantes. Dessa forma, não é difícil depreender que dentro das sociedades tradicionais da região sul de Moçambique, o exercício da violência, sobretudo contra a mulher, é direito garantido ao homem, como observa a pesquisadora Salette Valer (2009), e como confirma a seguinte orientação dada pelas mulheres mais velhas a Sarnau sobre como deve se comportar diante do marido: “o teu

homem é o teu senhor. Se ele, furioso, agredir o teu corpo, grita de júbilo porque te ama” (CHIZIANE, 2003: 47).

É no corpo feminino que se inscrevem as marcas da violência doméstica que deve ser acatada com submissão: “a nudez dos meus seios deixou a descoberto feridas abertas resultantes dos golpes embriagados de um marido devasso” (CHIZIANE, 2003: 111). Em seu auxílio, apenas a velha rainha, sua sogra, a oferecer-lhe sororidade e compaixão:

Sentei-me ao pé da fogueira e o sangue escorria da boca em abundância. A rainha veio em meu auxílio tentando estancar o rio de sangue. Vi os seus olhos embaciados. Pobre velha. Tinha chorado. Pôs a mão flácida no meu ombro e ficou assim instantes silenciosos. Ah, como é bom ter alguém para comungar conosco o nosso sofrimento (CHIZIANE, 2003: 62).

É desse corpo marcado pela violência que a narradora-personagem, uma mulher já madura, inicia a narrativa do romance: “cada dia que passa, o peito queima como vela acesa no mês de Maria, o passado desfila como um rosário de recordações” (CHIZIANE, 2003: 11). O corpo sente as memórias que nele estão inscritas, bem como as cicatrizes, e as lembranças que se tornam vivas novamente pelo ato de recordar, pois “o passado é que faz o presente, e o presente o futuro” (CHIZIANE, 2003: 12), como demonstram os verbos conjugados pela memória da narradora: “Como estou bela, vestida de branco. Como é bonito o meu marido, trajado de preto” (CHIZIANE, 2003: 49).

A menção ao mês de Maria - maio, o mês das noivas - antecipa a temática do romance e chama a atenção para o sincretismo ocasionado pela imposição da religião europeia. Sarnau recupera as memórias de sua iniciação amorosa - ainda na adolescência - e todas as desventuras que, então se seguirão e que irão constituir sua personalidade adulta, enquanto revisita e ressignifica - através das próprias vivências - as diversas representações sociais da mulher: da virgindade à prostituição, passando pela experiência da maternidade e atingindo a maturidade sexual.

Não é sem nostalgia que tais lembranças são recordadas por essa narradora que não parece feliz em seu presente - “Quem me dera voltar aos matagais da minha infância” (CHIZIANE, 2003: 11) -, revivendo na memória uma juventude edênica em que tudo era “verde verdadeiro” (CHIZIANE, 2003: 25) e fresco como a seiva da vegetação à volta. Mas a sua memória individual não é a única evocada na narrativa,

havendo também uma memória, composta pelas lembranças herdadas dos avós, cuja tradição de contar as histórias do passado preservou a memória coletiva do seu povo numa atitude de resistência, como quando a narradora se recorda daquilo que se contava sobre o império Nguni, conforme anteriormente mencionado. Ao resgatar da memória coletiva de seu povo esse período histórico, a narradora personagem se converte em contadora, ao utilizar os eventos narrados como relato exemplar, característica da tradição oral e da função educadora do/a contador/a.

Embora o foco narrativo seja o da primeira pessoa - de uma narradora onisciente por já conhecer o desenrolar dos fatos -, em alguns momentos, a voz narrativa é concedida a um narrador observador que relata passagens da vida de Mwando. Enquanto a primeira pessoa dá voz a um eu feminino, o foco em terceira pessoa expõe a visão de mundo de Mwando a respeito de si e da sociedade que o cerca. É na focalização interna que se manifesta a voz da contadora e em que surgem as tradicionais fórmulas épicas próprias da narrativa oral, como em “tudo começa no dia mais bonito do mundo” (CHIZIANE, 2003: 13).

Outro aspecto dessa representação da oralidade, que vale a pena destacar é o tom proverbial bastante presente. Esses provérbios, algumas vezes, chegam mesmo a se sobrepor, um traço marcante na prosa da autora: “A cobra deixa rasto por onde passa, diz o povo, não há fumo sem fogo” (CHIZIANE, 2003). Sua função, na narrativa será, muitas vezes, preparar a mulher para o seu destino, como é perceptível no excerto: “amor e fortuna nunca se casam; emparelham-se apenas nos contos de fantasia” (CHIZIANE, 2003), alerta que visa a ensinar o que não se deve esperar do amor e que a conformação é a chave da felicidade, como tantas vezes tentam as outras mulheres ensinar à protagonista, sempre em tom proverbial: “Como o milho serás amassada, triturada, torturada para fazer a felicidade da família. Como o milho suporta tudo, pois esse é o preço da tua honra” (CHIZIANE, 2003: 50). É nesse sentido que tais ensinamentos podem se repetir como ladainhas, até que fiquem gravados na memória da jovem que precisa delas ser convencida. Convém observar que, embora esses provérbios possam transmitir certa ideia de passividade, a violência contida em suas máximas revela o seu tom de denúncia.

Na aprendizagem cultural de como cada um deve se comportar de acordo com os papéis do gênero, não apenas as mulheres estavam sujeitas a tais saberes, mas também os homens, que deveriam aprender como exercer seu domínio sobre as mulheres:

Homem que teima em viver com uma só mulher, ainda por cima preguiçosa, não é digno de ser chamado homem. O galo que não consegue galar todas as frangas é eliminado, não presta (CHIZIANE, 2003: 74).

Para melhor refletir sobre como a oralidade aparece na escrita de Paulina Chiziane, trazemos algumas das ideias de Benjamin sobre a narrativa, que acreditamos contribuir para tal reflexão. “Entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos”, defende Benjamin (1987: 198), ao discorrer sobre os dois tipos fundamentais de narradores, cuja interpenetração, segundo ele, abrange a extensão de todo o universo narrativo: o viajante - correspondente ao colono, relatando a sua saga na aventura colonial - e o camponês sedentário, conhecedor das tradições - que, por sua vez, corresponderia ao griô (contador) presente nas culturas africanas. Essa delimitação, portanto, abarca tanto os relatos coloniais quanto as narrativas tradicionais africanas, bem como as estratégias utilizadas pelos autores desse continente em revisitação, desconstrução e reelaboração desses gêneros discursivos. Ao inscrever a oralidade na escrita de gêneros como o romance, na própria atividade narrativa - como entendida e descrita por Benjamin -, inscreve-se também o corpo desse narrador oral como elemento composicional das obras.

A reivindicação de elementos da oralidade - que pressupõe o ato corporal da manifestação performática da voz e, portanto, da corporificação textual da figura do contador - participou, de modo bastante contundente, da formação de uma literatura nacional. Recordamos que o cânone moçambicano foi erigido a partir de uma língua estrangeira que serviu ao projeto de independência dos países africanos colonizados por Portugal por constituir um código comum que possibilitou a comunicação entre povos de inúmeras etnias que compunham o tecido social de cada um desses países. Entretanto, esse uso da língua portuguesa gera uma ambivalência que demanda a recuperação de uma voz, outrora silenciada pela invalidação das línguas maternas. Dessa forma, o uso da língua portuguesa passa a constituir uma apropriação política da língua estrangeira, e representar a oralidade é a re-aprendizagem de uma “fala” que, no passado, se perdeu, e que, agora, se realiza na língua do colonizador. Assim, a oralidade “funciona como substrato cultural e como fator constitutivo de identidade da literatura moçambicana” (NOA, 2017: 18).

Nos universos africanos em que a oralidade prevalece ainda que residual ou transfigurada, só pode contar uma história à comunidade aquele que for iniciado, detiver

talento, dominar as técnicas da narração capazes de fazer com que, diante de pausas calculadas com habilidade, a irreprimível pergunta de uma ânsia infantil a escapar daquele que escuta: “e depois?”. Somam-se à arte narrativa, “elementos de natureza estética, lúdica, pedagógica e ética”, por isso a responsabilidade e prestígio de quem a ela se dedica (NOA, 2017: 79-80).

Nas narrativas orais, a mulher pode também assumir o papel de contadora, bem como a responsabilidade pedagógica e de entretenimento que essa atividade implica. A mulher não somente figurava as tramas das narrativas orais enquanto personagem, como também encarnava o papel de contadora artesã, recontando a história a partir da única ótica da qual lhe seria possível reportar-se: a condição feminina. No romance *O mundo se despedaça* do nigeriano Chinua Achebe, o filho primogênito do protagonista Okonkwo admite preferir as histórias contadas pela mãe às aquelas narradas pelo pai:

Okonkwo encorajava os meninos a se sentar a seu lado, no obi e lhes contava histórias da terra – histórias masculinas de violência e sangue. Nwoye sabia que o certo era ser viril e violento, porém, apesar disso, ainda preferia os contos que sua mãe costumava narrar-lhe (...). (ACHEBE, 2009: 72).

Essa passagem sugere a diferença entre o modo como um homem conta uma história e o modo como o faz uma mulher, podendo implicar-se nessa diferença a temática e demais variáveis na composição do foco narrativo feminino e do masculino, confirmando o fato de que aquele que conta uma história deixa na experiência narrada as marcas da experiência vivida, inclusive as marcações de seu gênero identitário. “A narração, em seu aspecto sensível, não é de modo algum o produto exclusivo da voz” (BENJAMIN, 1987: 220-221): o caráter comunitário da relação entre a vida e a palavra encontra suporte na lentidão e organicidade rítmica da atividade do artesão que, com movimentos precisos “respeita a matéria que transforma”, mergulhando a coisa narrada em sua própria experiência para nela deixar as marcas de sua mão, conforme defende Benjamin.

A partir dessas ideias podemos concluir que, na escrita de mulheres, o corpo feminino não apenas tematiza as narrativas ou incorpora as personagens, mas também compõe, de certo modo, o próprio corpo textual, buscando romper, em alguma medida, com um sistema de representação masculino. É nesse sentido que a narradora, em *Balada de amor ao vento*, dirige-se, não somente a um/a potencial leitor/a, mas a uma platéia de ouvintes, como num solilóquio: “não podem imaginar o esforço que faço para

corresponder às suas carícias” (CHIZIANE, 2003: 101), confidenciando aos seus ouvintes intimidades matrimoniais. Nesses momentos, a voz se faz carne textual e quase podemos visualizar os gestos e olhares dessa exímia contadora.

O corpo feminino, além de estar representado como alvo da violência masculina e de ser textualizado na representação da contadora tradicional, é também trazido à cena narrativa como um corpo desejante que, em lugar de ser sexualizado pelo olhar masculino, toma posse da própria sexualidade na expressão literária:

A maçã ainda era verde, por isso arrepiante. Trincamos um pouco e não me pareceu muito agradável; senti o doce-amargo das pevides e polpa e, lá do meu fundo, escorreu um fio de sangue, que as águas do Save lavaram (CHIZIANE, 2003: 27).

A metáfora do fruto, assim, descreve, por meio do paladar e das sensações que dele advém, a primeira experiência sexual de Sarnau, a partir da qual ela se afirma mulher, enfim. Essa utilização da metáfora para representar o despertar da sexualidade dos adolescentes internaliza a natureza como forma de figurar as sensações e os sentimentos mais íntimos:

Emudecemos de repente. As mãos encontraram-se. Veio o abraço tímido. Trocamos odores, trocamos calores. Dentro de nós floresceram os prados. Os pássaros cantaram para nós, os caniços dançaram para nós. o céu e a terra uniram-se ao nosso abraço e empreendemos a primeira viagem celestial nas asas das borboletas (CHIZIANE, 2003: 18).

Esse recurso de descrever, alegoricamente, o que se passa no interior das personagens será, da mesma forma, utilizado na expressão dos desejos sexuais dessa personagem, depois de já ter se tornado uma mulher casada e, portanto, mais experiente. Seu desejo é metaforizado, então, como a fagulha que necessita do combustível para incendiar:

Mergulho a mão no mar de areia. A trama dos meus dedos pesca cardumes de raminhos secos, pedrinhas, folhinhas perdidas, bolinhos de areia, meu Deus eu sou faúlha, eu faísco, meu marido é palha de coco, o meu marido é sândalo, é petróleo para eu acender, para junto ardermos, juntos explodirmos com o ribombar do nosso amor. (...) Quebrei a corrente que me impedia a corrida com o peso do meu corpo, navegando nele como enguia, e mil picos me beijaram os pés, mas não lhes liguei importância, quero a minha lenha,

quero o meu petróleo, eu sou faúlha, eu acendo-me, quero esse homem que é meu, eu gosto dele a valer (CHIZIANE, 2003: 60).

O sexo é também o que nutre esse corpo: “como é que uma mulher jovem pode aguentar-se, alimentando-se somente com arroz, milho e mandioca?” (CHIZIANE, 2003: 79). Esse corpo que é terra reclama por nutrição anseia pelas sementes de seu provedor, posto que a finalidade primeira do sexo, nesse contexto, é a reprodução:

Afinal porque é que as mulheres procuram os homens? Já é altura de fazer outro filho, mas como é que isso pode acontecer se o meu dono não me dá as sementes? (CHIZIANE, 2003: 79).

No entanto, há passagens em que o erótico se apresenta de modo mais direto, intercalando-se os sentidos denotativo e conotativo, misturando-se as vozes narrativas dos amantes numa única voz:

Mwando aconchegou-me no seu corpo peludo, seus braços percorriam a minha paisagem em todas as direções, os lábios debicavam sôfregos o suco das minhas tetas, eu suspirava, eu chorava, Sarnau, escuto o roçar agradável das tuas tatuagens (...).

Nossos corpos agitavam-se na agonia dos bosques incendiados. No naufrágio intolerável do prazer (...) (CHIZIANE, 2003: 112).

A despeito das representações binárias que colocam como destino da mulher o encontro amoroso com o homem, Sarnau “gostaria de ser um animal, ser livre para amar, sem leis nem tradições” (CHIZIANE, 2003: 92). E a maneira como vive a sua sexualidade, na adolescência, é, de certo modo, bastante livre. Ao mesmo tempo em que se coloca na rede “para ser pescada”, é através de atitudes que busca chamar a atenção de Mwando, e não se comportando como uma presa fácil:

Nos dias seguintes procurei Mwando. Emboscava todas as ruas por onde pudesse passar (...).

Num belo domingo, vesti-me com todo o esmero, enfeitei-me bem e parti para o ataque. Entrei na igreja com toda a solenidade, sentei-me à frente para que ele me visse bem, pois estava bonitinha só para ele. O padre disse tanta coisa que não entendia. O coro apresentou uma canção bonita e, de todas as vozes, só ouvia a de Mwando. Depois o padre disse ámen, levantei-me pronta para o combate. Ou hoje, ou nunca, dizia de mim para mim (CHIZIANE, 2003: 17).

Seu corpo é o principal recurso com que busca atrair o jovem aspirante a padre, fazendo-se visível como aconselham as amigas: “ponha-te à vista, ginga, rebola, para as moscas perseguirem as tuas curvas” (CHIZIANE, 2003: 15). Os substantivos “ataque” e “combate”, assim como o verbo “emboscar” dizem muito sobre a postura de Sarnau frente aos seus desejos. Isso talvez porque ela fosse uma mulher solteira, introduzida nos ritos de iniciação sexual de sua comunidade, clã no qual as mulheres só ficavam grávidas quando o desejavam, o que, certamente, lhes dotava de alguma liberdade sexual.

O excerto acima chama a atenção para a escolha de um vocabulário bélico no tratamento de questões de natureza amorosa, o que ocorre em outros momentos, como quando Mwando confessa a Sarnau estar de casamento marcado com uma mulher escolhida por sua família: “quem diria que este romance acabaria num duelo? A lança caiu bem no centro do coração e o vencedor exhibe a arma, triunfante” (CHIZIANE, 2003: 32). As palavras “duelo”, “lança”, “vencedor”, “arma” e “triumfante” colocam em evidência o conflito e a violência que estão por trás das conexões afetivas, que têm por base as relações de gênero.

A princípio, o conflito narrativo se estabelece pela triangulação dos sentimentos da protagonista, dividida entre os dois homens de sua vida - o primeiro amor da adolescência e o marido, pai dos seus filhos -, bem como entre os valores e as implicações que cada um deles traz para o plano concreto de sua existência. Aos poucos, entretanto, esse conflito vai transbordando para aspectos sócio-políticos mais amplos, como a própria tensão, culturalmente, instalada entre os gêneros.

Quando Sarnau se vê grávida do amante, sente que precisa tomar uma decisão, sendo, ainda mais pressionada pelo convite de fugirem juntos:

Hei de partir com meu amor, deixar tudo e todos, mas não, não partirei. Não posso deixar os meus três filhos. Não, parto, não, não parto. Parto, não parto. O amor é tudo na vida; o amor é a felicidade eterna; o filho é tudo na vida; o filho é a felicidade em cada momento. Tenho o amor de um e filhos do outro. Se com uma lança na mão me puseram a escolher qual dos dois deve morrer, entre o homem que amo e o pai dos meus filhos, qual dos dois mataria primeiro? (CHIZIANE, 2003: 114).

Revela-se, aqui, o conflito de uma mulher que, sendo mãe, é também de carne e osso, capaz mesmo de antepôr os seus desejos ao bem estar dos próprios filhos, colocando em cheque, assim, a representação mítica de uma Mãe África desprovida de subjetividade, fraqueza, humanidade, enfim. Em *O alegre canto da perdiz*, obra posterior, a própria representação da “mãe tradicional” é bastante ambígua: celebrada e mitificada na figura da personagem Maria das Dores e descortinando sua face perversa no papel de Delfina, fonte de prazer e dor extremos como a própria natureza a que é constantemente comparada (SCHMIDT, 2013: 232).

A esse respeito, Inocência Mata (2007) afirma que no período de combate à colonização a mulher-metáfora do sonho de libertação não deixava espaço, na enunciação discursiva, para as contradições e aspirações dos sentimentos individuais. Na contemporaneidade, entretanto, as escritoras trazem para a cena literária o sentimento individual com a intenção de expandi-lo para além do sentimento nacional, atingindo primeiro a condição humana, sem deixar de discutir a condição feminina nas relações internas de poder.

Enquanto a mulher-mãe, nos seus desdobramentos simbólicos, denota, na poesia nacionalista, resistência, persistência, proteção, união e fortaleza, na literatura contemporânea, a mulher se humaniza e se fragiliza diante da força destruidora de acontecimentos como a guerra, a fome e o conseqüente aniquilamento das relações afetivas, ressalta Mata (2007).

Chama a atenção, ainda, o fato de Sarnau não saber qual dos dois homens - ambos a disputarem a posse de seu corpo - ela mataria *primeiro*, caso tivesse uma lança em suas mãos. Como num ato falho, sugere-se que os dois deveriam morrer, estando em jogo apenas decidir a ordem em que isso se daria. Começamos a suspeitar, aqui, que o conflito vivido pela protagonista poderá assumir maior amplitude. No plano simbólico a tensão parece se constituir no embate entre a vida e a morte - “no meu ser trava-se a batalha mortal do sim e do não e não sei quem sairá vencedor” (CHIZIANE, 2003: 163) -, como se para sobreviver, de maneira autônoma, Sarnau precisasse eliminar os dois homens, que de maneiras distintas, a oprimiram ao longo de toda a sua existência.

Há também um conflito no plano discursivo que se dá entre duas vozes. De um lado, a voz social e, portanto, coletiva, manifesta através dos provérbios com que os mais velhos aconselham os mais jovens e que chega mesmo a internalizar-se, de forma inquisidora, sob o disfarce da consciência de Sarnau. De outro lado, a voz subjetiva que expressa os anseios, medos, sentimentos e desejos dessa protagonista. É, assim, uma

voz questionadora de quem começa a duvidar de algumas das verdades que ouviu desde sempre. O resultado é um discurso polifônico que revela a ambivalência de uma personagem que se debate entre os discursos antagônicos dessas vozes em conflito:

Eu sofro, eu tenho um dilema, gosto do meu marido, adoro as minhas filhas, mas amo loucamente outro homem. Ah, detesto este marido que me despreza, odeio as minhas gêmeas inocentes que me impedem o caminho da felicidade, não suporto mais estes braceletes de ouro que me prendem a um homem que não diz nada ao meu coração.

Sarnau, escuta a voz da consciência. Se esse tal Mwando te ama de verdade porque é que antes te abandonou? Agora que estás casada e bem casada é que esse amor renasce? Desculpa, Sarnau, mas esse amor pra mim é duvidoso. O rei não te ama, isso é verdade, adora Phati, e toda a gente sabe, deves entender, são coisas que acontecem, mas tens um nome, um título, e a honra mais alta que uma mulher pode ter neste mundo. (CHIZIANE, 2003: 94)

O amor é, mais uma vez, posto em dúvida. Recordamos, então, que sua legitimidade é colocada em questão desde as primeiras páginas do romance. A própria Sarnau é quem questiona não apenas um suposto sentimento que o outro possa ter nutrido por ela algum dia:

Mwando: julguei que amavas e amaste-me; talvez um dia, talvez um instante ou mesmo nunca. Foste para mim um sonho, um ventinho que sopra, uma nuvem densa que esconde o brilho das estrelas, que não se apalpa (CHIZIANE, 2003: 132).

Mas interroga-se, sobretudo, a respeito da autenticidade do que ela mesma sentiu e, sobretudo, da existência real desse sentimento:

Terei eu amado algum dia? É verdade que o amor existe? Nada sei sobre a verdade do amor, mas há uma coisa que me aconteceu, digo-vos. Aquilo foi uma espécie de feitiço, mistério, loucura, isso é que foi (CHIZIANE, 2003: 12).

Se, no presente da narrativa, Sarnau reconhece o amor como uma espécie de mistificação; no passado, sob a influência dos arroubos românticos da juventude, desejou a morte a ter de lidar com o abandono do homem a quem julgava amar, e por quem acreditou-se amada; anos mais tarde, desejava, ainda, arrastar-se aos pés desse homem, apesar de ter se tornado rainha e, portanto, ocupar uma posição social muito superior à dele. Podemos, a partir de tais ideias, refletir o quanto as relações entre os gêneros podem influenciar a forma como entendemos e vivenciamos o amor. Sarnau,

ilustrando claramente a posição de vencida, abatida por seu predador na dinâmica amorosa, e Mwando, o vencedor que deseja confirmar, mais uma vez, seu poder, satisfazendo o “orgulho másculo de dormir com a mulher do soberano” (CHIZIANE, 2003: 130).

Um consenso entre as teorias feministas define como gênero a “construção social do feminino e do masculino” (SAFFIOTI, 2004: 45). Em relação ao gênero, o patriarcado - cujo conceito segue em constante transformação (SAFFIOTI, 2004: 46) - é que determina as regras sob as quais se dá tal construção, bem como a distribuição dos papéis e a divisão do poder. É de suma importância que repensemos os laços que ligam homens e mulheres, sabendo-se que onde há dominação não pode haver amor, já que esse sentimento demanda mutualidade (hooks, 2019).

Assim, diante de todos esses questionamentos, e que colocam em dúvida a veracidade do amor, da maneira como está representado, poderíamos identificar, então, no discurso amoroso que se apresenta, uma camada refinada de ironia no caráter hiperbólico e mesmo caricato de certas passagens, beirando ao cômico ou até ao escatológico na descrição de algumas cenas:

Num impulso, larguei numa corrida desenfreada como uma cadela enraivecida no encalço dele. Entrei com violência no interior de sua palhota e ele assustou-se. (...) Despimo-nos com a velocidade de uma pessoa surpreendida pela diarreia (CHIZIANE, 2003: 92).

Optando por descartar a chave da ironia, restaria a análise da ambivalência nas palavras e atitudes de Sarnau - que atribuem a esse discurso certa ambiguidade - como representação de uma cisão da própria consciência feminina, como também revela o conflito discursivo entre a voz subjetiva e a voz coletiva mencionado anteriormente.

Ao destacar a importância de se compreender a experiência das mulheres por seus próprios termos, Gerda Lerner (1981, apud SHOWALTER, 1994) ressalta que enquanto membros da cultura geral, as mulheres tendem a internalizar os preceitos masculinos, ao mesmo tempo em que cúmplices de uma cultura que lhes é própria, redefinem suas atividades e objetivos a partir desse ponto de vista, vivendo assim, na dualidade. Showalter (1994), por sua vez, conclui que a escrita das mulheres é um discurso de duas vozes ao personificar as heranças tanto do silenciado, quanto do dominante, ambos os textos oscilantes e alternativos.

Essa cisão ou dualidade é o que leva Sarnau, por exemplo, a condenar-se pelo adultério cometido, após demonstrar complacência e compaixão pelas outras esposas de seu marido que também o praticam:

Não me reconheço. Jurei perante os deuses e defuntos que nunca cometeria adultério. Mas que mal há nisso? Todas as mulheres do meu marido fazem o mesmo. Petiscam à grande com os ndunas, pensam que eu não sei? Pobrezinhas, eu entendo, o problema delas é igual ao meu. A situação é que nos obriga a cometer adultério. Mas cometo adultério, eu? Não me insultes, consciência, por favor não me insultes. Acaso não conheces o meu sofrimento, o meu dilema? Não és tu a companheira das noites frias de solidão e dos desamores de que sou vítima? Nada sabes da minha angústia e ansiedade eterna por uma noite de amor que nunca chega? (...) As adúlteras procuram o prazer e eu procuro a vida. Cometem adultério aquelas que têm maridos e eu tenho apenas um símbolo (CHIZIANE, 2003: 95).

Essa dualidade aparece, inclusive, no plano da narrativa, como na trajetória de Sumbi, a esposa escolhida para Mwando, e que acaba por abandoná-lo, para sua grande indignação. “Abandonado por uma mulher” (CHIZIANE, 2003: 65), apesar de todas as suas qualidades: “jovem e bem-parecido, inteligente, educado, bom marido, meigo, carinhoso, excelente amante” (CHIZIANE, 2003: 65), de acordo com sua auto descrição. Segundo ele, fora trocado por um homem mais velho, polígamo e possuidor de maior riqueza.

Desde o início do casamento, Sumbi dá mostras de não aceitar o lugar de inferioridade feminina destinado a ela pelas regras de sua comunidade, sentando-se “na cadeira como os homens, recusando o seu lugar na esteira ao lado das sogras e das cunhadas” (CHIZIANE, 2003: 67). Ao ser convocada para os trabalhos domésticos, justificava-se, sempre, indisposta: “nos poucos dias que ela se dignou a fazer alguma coisa, o marido estava sempre ao seu lado, ajudando” (CHIZIANE, 2003: 68).

Com essa atitude, o casal subverte as regras de trabalho da comunidade - “só come quem trabalha, ensina a sabedoria popular” (CHIZIANE, 2003: 68) -, sublevando, ainda, a divisão do trabalho entre os gêneros, muito claramente colocada desde as primeiras cenas do romance, em que “as mulheres atarefadas giravam para cá e para lá no preparo do grande banquete”, enquanto “os homens davam a mão aqui e ali” (CHIZIANE, 2003: 13). Tornam-se, assim, um risco para a comunidade, preocupando os mais velhos: “as gentes conspiraram, pois o casal seria capaz de contaminar a aldeia com aquele modo de vida” (CHIZIANE, 2003: 68). Se “em coisas de marido e mulher ninguém mete a colher” (CHIZIANE, 2003: 63), a situação revela a desigualdade do

tratamento destinado às questões domésticas, pois quando os problemas íntimos de um casal ameaçam o patriarcado, então a esfera pública está autorizada a invadir a privada como vimos. Já se o caso é de violência contra a mulher, como exemplifica o casamento de Sarnau com Nguila, volta a valer a máxima do provérbio acima.

A essa redistribuição dos papéis de gênero na vida doméstica poderíamos chamar de revolucionária, considerando Sumbi uma representante da resistência feminina às opressões patriarcais. Entretanto, essa personagem é representada como uma mulher tirana e superficial, que levou o marido a esvaziar a despensa da família para satisfazer sua sede insaciável por luxo. Os mais velhos - muitos deles, pretendentes de Sumbi - decidem intervir, levando o casal a abandonar a aldeia natal, e “longe da proteção da família” (CHIZIANE, 2003: 74), o casamento acaba por se dissolver.

Vemos nessa parte da história um movimento que poderia ser de ruptura, mas que, inconcluso, acaba solapado por representações morais negativas, que rotulam as mulheres que decidem por um rompimento mais brusco com as normas patriarcais da sociedade em que vivem. Podemos perceber, aqui, a presença tanto das heranças do dominante quanto do silenciado, ambos oscilando e alternando-se na composição de um discurso que hesita.

4. Considerações Finais

A partir de estudo comparativo dos poemas de Noémia de Sousa e da prosa poética de Paulina Chiziane, pretendeu-se observar os caminhos discursivos percorridos pelas autoras para representar o corpo, em especial os corpos femininos, atentando-nos para os pontos de convergência e divergência entre suas obras, bem como para os possíveis diálogos que se puderam surpreender com outros autores de Moçambique e de outros países da África.

A leitura dos poemas de Noémia de Sousa nos revela, instantaneamente, uma enunciação plural, manifestação de um corpo coletivo - manifesto pela evocação de uma variada gama de personagens - de quem a poeta seria porta-voz. Essa característica que, a princípio, se sobressai, nos leva a concluir estarmos diante de uma corporeidade poética cujo gênero não se pode identificar, uma vez que representa toda uma coletividade de homens e mulheres que, dentro e fora do continente africano, sofreram as atrocidades consequentes do colonialismo.

De modo algum, no entanto, trata-se de uma corporeidade a que se poderia classificar como amorfa, tal qual a esboçada pelo olhar etnocêntrico de produções literárias que buscaram narrar a saga do colono. Muito pelo contrário, trata-se de um corpo coletivo atravessado pela diversidade de personagens representativas da sociedade colonial moçambicana; uma multidão de corpos num só corpo metonímico, feminino e maternal: o da Mãe África, constantemente evocado em prosa e verso, atualizado e ressignificado pela escrita de autoria feminina contemporânea.

Esses corpos, exaustivamente explorados, estão, em muitos versos, vergados e feridos; e apesar de compor um épico grotesco, seguem resistindo com as últimas armas que lhes restam: dentes, garras e punhos. Se individualmente são vulneráveis; juntos, formam um só “corpo seguro, feito de mil clamores físicos” (SOUSA, 2016: 55). A luta pela sobrevivência exigia, assim, a comunhão das tragédias particulares, o grito coletivo de um corpo social, deixando pouco espaço para a discussão de pautas individuais.

As mulheres nessa poética são igualmente representativas da coletividade como as “moças das docas”, em cujos corpos estão inscritas as marcas da violência colonial que se abatia sobre as mulheres colonizadas. Representações que, muitas vezes, se dão pela metonímia, como no poema “Negra”, cujo corpo ideológico carrega os estereótipos de um imaginário social etnocêntrico e racista; representação que, potencialmente, assume a configuração materna de todo o continente.

Em diversas composições, como nos poemas do “Livro de João”, um sujeito poético feminino, que revela detalhes da biografia da própria autora, assume o papel de companheira/ irmã na luta pela independência, deixando a cargo de um futuro, em que não seja mais necessário lutar, os seus desejos e sonhos mais íntimos. Nessa configuração, seu corpo está à disposição da luta anticolonial; braços dados com seus revoltosos irmãos, empunhando a voz, a arte e o intelecto como suas principais armas de combate.

No romance de Paulina Chiziane, acompanhamos a narrativa, em primeira pessoa, da protagonista Sarnau. Ganha voz uma subjetividade feminina, que se reporta a partir do que sua protagonista chamará de “mundo da mulher” (CHIZIANE, 2003: 12). Embora tenhamos, aqui, um corpo feminino individualizado, sua voz narrativa coloca-se igualmente como porta-voz de uma coletividade, ao afirmar-se consciente de que “há muitas mulheres que vivem assim” (CHIZIANE, 2003: 13). Trata-se, portanto, de uma subjetividade que não deixa de se reportar intersubjetivamente, politizando, sobretudo, a esfera do privado.

Enquanto Noémia de Sousa expandia sua voz para além do continente africano, convocando - por meio de recorrentes vocativos - negros e negras, igualmente herdeiros, na diáspora, da situação colonial, é a partir de um recorte da condição das mulheres no sul de Moçambique que Paulina Chiziane estabelece um diálogo com os aspectos universais da condição feminina. Ao mesmo tempo em que a poeta não deixou de olhar para as especificidades da opressão colonial sobre as mulheres, abordando como pôde as questões que envolviam o gênero, dadas as limitações sócio-políticas da época; tampouco a prosadora contemporânea poderia abandonar os temas referentes a uma colonialidade vigente, conforme defendeu Aníbal Quijano (2005).

Dessa forma, seria equivocado concluir que o romance analisado possui apenas um foco particular; sobretudo, quando notamos a presença marcante de um discurso polifônico de matriz oral que - concretizado por meio de recursos como a sobreposição de provérbios através dos quais se enunciam os valores tradicionais - denuncia a violência cotidiana a que estão expostas as mulheres moçambicanas. Trata-se de um discurso intergeracional, em que mães, tias e avós “falam do homem pelas chagas desferidas no corpo e na alma durante séculos” (CHIZIANE, 2003: 48). O colonialismo já não detém a primazia do sofrimento imposto a essas mulheres, por mais responsável que seja por acentuá-lo: é a mão do homem colonizado que, agora, desfere os golpes que marcam de cicatrizes esses corpos.

Convém observar que tanto os versos de *Sangue Negro* como a prosa poética de *Balada de amor ao vento* versam sobre um mesmo contexto colonial, embora os poemas sejam frutos da experiência histórica da autora que viveu no mesmo período, enquanto o romance é um resgate memorialístico escrito no pós independência. Podemos concluir, desse modo, que as duas produções sofreram influências e herdaram tensões externas distintas. A título de exemplo, podemos citar o aumento da opressão colonial durante a vigência do regime salazarista vivido por Noémia de Sousa e a ocorrência trágica de uma prolongada e não menos dilaceradora guerra civil testemunhada por Paulina Chiziane.

Noémia sabia que da luta anticolonial dependia a sobrevivência do povo moçambicano, e era preciso que homens e mulheres fossem companheiros na mesma barricada para que no futuro pudessem, enfim, gozar da equanimidade gerada por uma luta compartilhada. Paulina, por sua vez, sabe que após a independência essa equanimidade não veio, e que é preciso voltar-se, uma vez mais, ao passado para um acerto de contas, a fim de refletir sobre um presente em que esse passado ainda vigora, ameaçando o futuro dessas mulheres. Assim, como defende Mata (2007) a escrita de

autoria feminina voltada para as questões de gênero se imbui do mesmo sentido que a produção nacionalista no tempo colonial: a resistência, porém, agora dirige-se a outros leitores (e, sobretudo, leitoras).

Referências:

ACHEBE, Chinua. *O mundo se despedaça*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ACHEBE, Chinua. *A educação de uma criança sob o protetorado britânico*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ALÓS, Anselmo Peres. “Memória cultural e imaginário pós-colonial: o lugar de Lília Momplé na literatura moçambicana” In: *Caligrama: Revista de Estudos Românicos*. v.16, n.1, Belo Horizonte: UFMG, 2011.

ALÓS, Anselmo Peres. “O romance de autoria feminina em Moçambique: Balada de amor ao vento, de Paulina Chiziane”. *Dossiê, TODAS AS LETRAS T*, v. 14, n. 2, 2012.

Disponível em: <
<http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tl/article/viewFile/4204/3757>> Acesso em 06 de jul. de 2019.

ANDRADE, Mário Pinto de. *Antologia temática de poesia africana. Na noite grávida de punhais*. Lisboa, Sá da Costa, 1976.

BALANDIER, G. “A noção da situação colonial”. In: *Cadernos de Campo, ano III, n.3*, 1993. São Paulo, Antropologia – USP. Disponível em: <
<http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50605/54721> > Acesso em: 06 de nov. 2018.

BENJAMIN, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In *Obras escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política*. SP: Brasiliense, 1994.

BOAHEN, Albert Adu. “A África diante do desafio colonial”. In: BOAHEN, Albert Adu (org.). *História Geral da África, VII: África sob dominação colonial, 1880-1935*. 2.ed. Brasília: UNESCO, 2010.

BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

CABAÇO, José Luiz. *Moçambique - Identidade, Colonialismo e Libertação*. São Paulo: UNESP, 2009.

- CABAÇO, José Luiz. “E o povo forçou a passagem”. In: SOUSA, Noémia. *Sangue Negro*. São Paulo: Kapulana, 2016.
- CASIMIRO, I. *Paz na terra, guerra em casa. Feminismo e organizações de mulheres em Moçambique*. Série Brasil & África, Coleção Pesquisas 1, Recife: Editora UFPE, 2014.
- CHAVES, Rita. “Noémia em seu canto povoado de sons e cores de tantos mundos” In: SOUSA, Noémia. *Sangue Negro*. São Paulo: Kapulana, 2016.
- CHAVES, Rita. “Ualalapi: a narrativa e os ciclos”. In: KHOSA, Ungulani Ba Ka. *Gungunhana: Ualalapi. As mulheres do imperador*. São Paulo: Kapulana, 2018.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. 29ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.
- CHIZIANE, Paulina. *Balada de Amor ao Vento*. Lisboa: Caminho, 2003.
- CHIZIANE, Paulina. *O alegre canto da perdiz*. Lisboa: Caminho, 2008.
- CHIZIANE, Paulina. *Ventos do Apocalipse*. Lisboa: Caminho, 1999.
- CHIZIANE, Paulina. “Eu, mulher... Por uma nova visão de mundo”. In: ABRIL—*Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, Vol. 5, nº 10, Abril de 2013.
- CRAVEIRINHA, José. *Poetas de Moçambique. Antologia Poética*. Ana Mafalda Leite (org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- CRUZ, Viriato da. “Mamã Negra (Canto de esperança)” In: DÁSKALOS, Maria Alexandre, APA, Livia, BARBEITOS, Arlindo (orgs.). *Poesia africana de língua portuguesa (antologia)*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2003.
- DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo, 2016.
- DIAS, João. *Godido e outros contos*. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, 1988.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

- FANON, F. “Racismo e cultura”. In: *Defesa da revolução africana*. Lisboa: Sá da Costa, 1980.
- FERREIRA, Manuel. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. São Paulo: Ática, 1987.
- FERRO, Marc. *O livro negro do colonialismo*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- GAUTIER, Arlette. “Mulheres e colonialismo”. In: FERRO, Marc (org). *O livro negro do colonialismo*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2012.
- HOBBSAWM, E. *Era dos extremos. O breve século XX. 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HONWANA, Luís Bernardo. *Nós matamos o Cão-Tinhoso*. São Paulo: Ática, 1980.
- HONWANA, Raul Bernardo. *Memórias*. Maputo: Marimbique, 2010.
- hooks, b. *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.
- IRIGARAY, Luce. *Este sexo não é só um sexo*. Sexualidade e status social da mulher. São Paulo: Editora Senac, 2017.
- LARA, Alda. “Presença Africana” In: ANDRADE, Mário Pinto de. *Antologia temática de poesia africana. Na noite grávida de punhais*. Lisboa, Sá da Costa, 1976.
- LARANJEIRA, Pires. *A negritude africana de língua portuguesa. Dissertação de Doutoramento em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*. Porto: Edições Afrontamento, 1995.
- LE BRETON. *A sociologia do corpo*. Petrópolis: Vozes, 2007.
- LUGONES, Maria. “Colonialidade e gênero” In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020.
- MACIEL, Emílio In: CRAVEIRINHA, José. *Poetas de Moçambique. Antologia Poética*. Ana Mafalda Leite (org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- MAGALHÃES JÚNIOR, R. *A arte do conto*, Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1972.
- MAPERA, Martins. “Cinzas de cão: o realismo agónico de Luís Bernardo Honwana”. *Forma Breve: Revista de Literatura*. n.14. 27 de fevereiro de 2019. Disponível

em: <<https://proa.ua.pt/index.php/formabreve/article/view/427>> Acesso em 14 de outubro de 2020.

MARTIN, Vima Lia di Rossi. “A violência do colonialismo pelo olhar de Luís Bernardo Honwana” IN: HONWANA, Luís Bernardo. *Nós matamos o Cão Tinhoso*. São Paulo: Kapulana, 2017.

MATA, Inocência. “Mulheres de África no Espaço da Escrita: A Inscrição da Mulher na sua Diferença”.In: MATA, I. & PADILHA L. C. (orgs). *A Mulher em África. Vozes de uma margem sempre presente*. Lisboa: Colibri, 2007.

MENDES, Orlando. *Portagem*. São Paulo: Ática, 1981.

MEDINA, Cremilda de Araújo. *Sonha mamana África*. São Paulo: Epopéia. Secretaria do Estado da Cultura, 1987.

MENDONÇA, Fátima. “Moçambique, lugar para a poesia” In: SOUSA, Noémia. *Sangue Negro*. São Paulo: Kapulana, 2016.

MOMPLÉ, L. “Ninguém matou Suhura” In: MOMPLÉ, L. *Ninguém matou Suhura*. Maputo: AEMO, 1988.

MUIANGA, Aldino. “Noémia de Sousa: poeta-combatente, heroína-poeta” In: SOUSA, Noémia. *Sangue Negro*. São Paulo: Kapulana, 2016.

NOA, Francisco. *Império, mito e miopia: Moçambique como invenção literária*. São Paulo: Editora Kapulana, 2015.

NOA, Francisco. “Noémia de Sousa, a metafísica do grito” In: SOUSA, Noémia. *Sangue Negro*. São Paulo: Kapulana, 2016.

NOA, Francisco. *Uns e Outros na Literatura Moçambicana*. São Paulo: Kapulana, 2017.

NORONHA, Rui de. “Quenguelequêze!..” In: DÁSKALOS, Maria Alexandre, APA, Livia, BARBEITOS, Arlindo (orgs.). *Poesia africana de língua portuguesa (antologia)*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2003.

OYEWUMI, Oyeronke. *A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre a voz e a letra. O lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. 2ª ed. Niterói: EdUFF, Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2011.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2017.

PIÇARRA, Maria do Carmo. “Pele negra ou pele branca: máscara(s) da mulher imaginada pelo cinema colonial”. Lisboa, v. 9, n. 2, p. 173-187, jun. 2015. Disponível em http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1646-59542015000200009&lng=pt&nrm=iso. acessos em 11 out. 2020.

PINHO, Osmundo. “A antropologia na África e o lobolo no sul de Moçambique”. Salvador: Afro-Ásia n. 43, 2011.

QUIJANO, Aníbal. *Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina*. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. *Gênero, patriarcado, violência*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

SAID, Edward. *Orientalismo – O Oriente como invenção do Ocidente*. 1990. São Paulo: Companhia das Letras.

SAÚTE, Nelson. “A mãe dos poetas moçambicanos” In: SOUSA, Noémia. *Sangue Negro*. São Paulo: Kapulana, 2016.

SHOWALTER, Elaine. “A crítica feminista no território selvagem”. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (org.). *Tendências e Impasses*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SILVEIRA, Regina da Costa da. “Condição humana e identidade em Balada de amor ao vento, de Paulina Chiziane”. *Desenredo* (PPGL/UPF), v. 7, p. 82-90, 2011. Disponível em: <http://seer.upf.br/index.php/rd/article/view/1915/1211>. Acesso em 06 de jul. de 2019.

SOUZA, Francisca Zuleide Duarte de. “Dissimular para sobreviver: estratégias de resistência”. *Abril – NEPA / UFF*, [S.l.], v. 5, n. 10, p. 67-78, apr. 2013. ISSN 1984-2090. Disponível em: <http://www.revistaabril.uff.br/index.php/revistaabril/article/view/104>. Acesso em: 26/10/2018.

SANTOS, Adriana Gomes; FERNANDES NETO, Antonio; DIAS, Hertz (Orgs.). *África. Colonialismo, genocídio e reparação*. São Paulo: Editora Sundermann, 2019.

SCHMIDT, Simone Pereira. “Corpo e terra em O alegre canto da perdiz” In: MIRANDA, Maria Geralda; SECCO, Carmen Lucia Tindó. (Org.). *Paulina Chiziane: vozes e rostos femininos de Moçambique*. 1ª ed., Curitiba: Appris, 2013, v. , p. 229-247.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó. “Noémia de Sousa, grande dama da poesia moçambicana”. In: SOUSA, Noémia de. *Sangue Negro*. São Paulo: Kapulana, 2016.

SZMIDT, Renata. “As imagens do feminino na obra de Lília Momplé” In: SILVA, Fabio Mario. (org.). *O feminino nas literaturas de língua portuguesa*. Lisboa: CLEPUL, outubro de 2014.

SOUSA, Noémia de. *Sangue Negro*. São Paulo: Kapulana, 2016.

SOUZA, Ubiratã Roberto Bueno de & VECCHIA, Rejane. “Literatura moçambicana e oralidade: uma postura crítica e uma fundamentação teórica”. 2015. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/P.2358-3428.2015v19n37p97>. Acesso em 30 de junho de 2018.

TEIXEIRA, Vanessa Ribeiro. “Ungulani, Paulina e as várias faces de Ngungunhane”. Mulemba. Rio de Janeiro: UFRJ, V.1, n. 8, pp.141-151. jan./ jul. 2013. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/mulemba/article/view/4971>>

TIMÓTEO, Adelino. “Uma voz impossível de desmoçambicanizar na poesia” IN: SOUSA, Noémia de. *Sangue Negro*. São Paulo: Kapulana, 2016.

TRINDADE, Solano. Poemas antológicos. 2 ed. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2011.

UZOIGWE, Godfrey N. “Partilha europeia e conquista da África: apanhado geral”. In: BOAHEN, Albert Adu (org.). *História Geral da África, VII: África sob dominação colonial, 1880-1935*. 2.ed. Brasília: UNESCO, 2010.

VALER, Salete. “Balada de amor ao vento: a enunciação do “eu feminino” em uma sociedade patriarcal e poligâmica”. *REVELA - Periódico de Divulgação Científica da FALS*, Ano II - Nº 4- Jan/Mai 2009. Disponível em <<http://fals.com.br/revela/REVELA%20XVII/baladadeamor.pdf>> Acesso em 06 de jul. de 2019.

VAZ, Laís Naufel Fayer. “De Portugal a Moçambique: Glória de Sant’Anna e sua poética sem fronteiras”. *ContraCorrente: Revista do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas*, [S.l.], n. 7, p. 96-113, maio 2017. ISSN 2525-4529. Disponível em: <<http://periodicos.uea.edu.br/index.php/contracorrente/article/view/559>>. Acesso em: 12 out. 2020.

VISENTINI, Paulo Fagundes; RIBEIRO, Luiz Dario Teixeira; PEREIRA, Analúcia Danilevics. *História da África e dos africanos*. 3.ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2012.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE**Termo de Anuência do (a) orientador (a)**

Nome do (a) aluno (a):Aline da Silva Lopes

Data da defesa: 21/02/2022

Nome do Prof. (a) orientador (a):Rita de Cássia Natal Chaves

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 21/04/2022



(Assinatura do (a) orientador (a))