



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG)
FACULDADE DE LETRAS (FL)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

BRUNNO CARVALHO DOS SANTOS

Ficção e história no romance africano de língua portuguesa: uma leitura analítica de Yaka, de Pepetela, e de O outro pé da Sereia, de Mia Couto

GOIÂNIA - GO

2026



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

Brunno Carvalho dos Santos

3. Título do trabalho

Ficção e história no romance africano de língua portuguesa: uma leitura analítica de Yaka, de Pepetela, e de O outro pé da Sereia, de Mia Couto

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Brunno Carvalho Dos Santos, Discente**, em 19/05/2026, às 15:54, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rogério Max Canedo Silva, Professor do Magistério Superior**, em 21/05/2026, às 15:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **6204129** e o código CRC **ED093EB6**.

Referência: Processo nº 23070.016271/2026-04

SEI nº 6204129

BRUNNO CARVALHO DOS SANTOS

Ficção e história no romance africano de língua portuguesa: uma leitura analítica de Yaka, de Pepetela, e de O outro pé da Sereia, de Mia Couto

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, da Faculdade de Letras (FL) da Universidade Federal de Goiás (UFG), como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras e Linguística.

Área de concentração: Estudos literários

Orientador(a): Dr. Rogério Max Canedo

GOIÂNIA

2026

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Santos, Brunno Carvalho Dos

Ficção e história no romance africano de língua portuguesa [Manuscrito]: uma leitura analítica de Yaka, de Pepetela, e de O outro pé da Sereia, de Mia Couto / Brunno Carvalho Dos Santos. - 2026.

147 f.: 2026

Orientador: Prof. Dr. Rogério Max Canedo

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras (FL), Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Goiânia, 2026.

1. Literatura e História. 2. Angola. 3. Moçambique. 4. Colonialismo. 5. Romance Africano de Língua Portuguesa.
I. Canedo, Rogério Max, orient. II. Título.

CDU 82



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE LETRAS

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata nº 22 da sessão de Defesa de Dissertação de Brunno Carvalho dos Santos, que confere o título de Mestre em Letras e Linguística, na área de concentração em Estudos Literários.

Aos trinta e um dias do mês de março do ano de dois mil e vinte e seis, a partir das 19h, via Google Meet, realizou-se a sessão pública de Defesa de Dissertação intitulada “Ficção e história no romance africano de língua portuguesa: uma leitura analítica de Yaka, de Pepetela, e de O outro pé da Sereia, de Mia Couto”. Os trabalhos foram instalados pelo Orientador, Professor Doutor Rogério Max Canedo Silva (PPFLL-FL-UFG) com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professor Doutor Marcos Vinicius Caetano da Silva (SEEDF), membro titular externo; Professora Doutora Daniele dos Santos Rosa (PPG em Educação Profissional/IFB), membro titular externo. Durante a arguição os membros da banca não fizeram sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido o candidato aprovado pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo Professor Doutor Rogério Max Canedo Silva, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, aos trinta e um dias do mês de março do ano de dois mil e vinte e seis.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Rogério Max Canedo Silva, Professor do Magistério Superior**, em 02/04/2026, às 19:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcos Vinicius Caetano da Silva, Usuário Externo**, em 02/04/2026, às 22:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Daniele dos Santos Rosa, Usuário Externo**, em 07/04/2026, às 10:19, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **6099422** e o código CRC **F9503537**.

Referência: Processo nº 23070.016271/2026-04

SEI nº 6099422



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

Ficção e história no romance africano de língua portuguesa: uma leitura analítica de *Yaka*, de Pepetela, e de *O outro pé da Sereia*, de Mia Couto

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, da Universidade Federal de Goiás (UFG), como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Estudos Literários

Linha de pesquisa: LP3. Literatura, História e Sociedade

Orientador: Prof. Dr. Rogério Max Canedo

Goiânia
2026

AGRADECIMENTOS

Agradecer, neste momento, é também reconhecer que nenhuma travessia se faz sozinho. Antes de mim, muitos vieram, abriram caminhos, sustentaram pontes invisíveis, deixaram marcas que hoje me permitem estar aqui, narrando aquilo que vi e senti diante da brevidade da vida. A todos esses, ainda que anônimos no tempo, registro minha gratidão silenciosa e profunda.

Aos meus avós, que foram raízes firmes, além de serem, ao mesmo tempo, horizontes confiáveis, agradeço pelo exemplo, pela ternura e pela confiança inabalável. Foram eles que, com gestos simples e palavras certas, me ensinaram a acreditar que era possível ir além.

Aos meus pais sou grato pela presença constante, mesmo quando as escolhas pareciam distantes de suas compreensões, estiveram ali como portos seguros onde sempre pude ancorar, recompor forças e seguir.

Às minhas irmãs, agradeço pelo afeto partilhado, pelas trocas cotidianas que, pouco a pouco, me fizeram acreditar em um mundo mais sensível e possível. E, de maneira muito especial, à minha companheira, que caminhou ao meu lado em cada passo desta jornada: pela escuta, pelo incentivo, pela inspiração que atravessa tanto o campo emocional quanto o intelectual. Sua presença foi, sem dúvida, abrigo e impulso.

Aos amigos da faculdade, da vida, dos bares e das esquinas, deixo um agradecimento cheio de memória e afeto. Foram nas conversas despreziosas, nos debates acalorados e nas reflexões compartilhadas que aprendi não apenas a pensar melhor, mas também a sentir com mais profundidade. Com vocês, amadureci intelectual e humanamente.

Aos meus professores do Ensino Médio, que primeiro acenderam em mim o encanto pelo conhecimento, minha gratidão por terem me mostrado que aprender também pode ser uma forma de felicidade. Em especial, à professora Yane, que me apresentou o prazer e a fluidez da leitura; ao professor Ricardo, que me ensinou a olhar o mundo com criticidade; ao professor Dumas, que me conduziu pelos caminhos da reflexão; e à professora Zilda, que tanto incentivou meus primeiros passos na escrita e na escolha pelas Letras.

Aos professores da graduação, que ampliaram horizontes e aprofundaram inquietações, agradeço pela partilha generosa do saber. E, de modo muito especial, ao meu orientador, Rogério Canedo, cuja presença ultrapassa, com delicadeza e firmeza, os limites formais da orientação acadêmica. Com ele, aprendi que o conhecimento não se impõe, ele se constrói no encontro, na escuta atenta e no respeito às trajetórias que cada um carrega. Seu modo de orientar não apenas conduz pesquisas, mas também forma pessoas: convida-nos, continuamente, a exercitar a sensibilidade, o olhar humano e a disposição para acolher o outro em sua inteireza. Além disso, foi em suas orientações que compreendi que a arte, ainda que por vezes incerta em seus caminhos,

aponta direções possíveis não como respostas prontas, mas como convites à reflexão, à dúvida e à criação. Sua postura, sempre aberta ao diálogo sincero, fez do espaço acadêmico um lugar menos rígido e mais humano, onde o conhecimento circula não apenas como exigência, mas como experiência compartilhada. Agradeço, sobretudo, por ter acreditado em mim e na minha pesquisa quando eu mesmo hesitei; por ter sustentado, com paciência e generosidade, os momentos de incerteza; e por ter me lembrado, em meio às exigências do percurso, que pensar também é um ato de cuidado.

Por fim, levo comigo a certeza de que este percurso foi tecido a muitas mãos, vozes e afetos. A vida merece ser vivida com intensidade, com sentido e, sobretudo, com gratidão. A todos que fizeram parte desta caminhada, meu abraço sincero.

*Tenho no verso todo meu sentimento do mundo.
O peso amargo do existir é matéria da palavra
ao contemplar as entranhas do ser
que tem em si a lembrança viva.*

*Olhe, a sentença da angústia é a labuta do existir,
Me resta tão somente a isso
uma agudeza à estética das almas
cruzadas nos bares, nas andanças
e nas esquinas.*

*Ah, uma náusea pousou na minha existência.
E nem os anjos poderão nos resguardar
da memória simples
destinadas às já vividas coisas.*

*Pois tudo é efêmero, respeitado leitor
até mesmo as lidas letras desconexas
no trajeto qualquer.*

(Às entranhas da existência, Brunno Santos, *Antologia Clandestina*, 2021)

RESUMO:

Esta pesquisa teve por objetivo discutir, à luz dos estudos literários pós-coloniais, a figuração do passado colonial de Angola e Moçambique nos romances *Yaka* (1988), de Pepetela, e *O Outro Pé da Sereia* (2006), de Mia Couto, investigando de que modo essas obras articulam ficção e história na construção das identidades nacionais e na problematização da historiografia colonial portuguesa. A proposta fundamenta-se nas formulações teóricas do romance histórico desenvolvidas por György Lukács (2011) e, posteriormente, recuperadas e discutidas por Fernando Aínsa (2003) acerca dessa forma literária em evidente efervescência na América Latina do século XX. A análise que será exposta adiante se valeu, também, dos estudos sobre o colonialismo, especialmente acerca das reflexões de Frantz Fanon (2022), Albert Memmi (2007) e Marc Ferro (1996) sobre o tema, tendo em vista os dois países africanos figurados nas literaturas já mencionadas. Em nossas investigações, buscamos ampliar a reflexão sobre determinados aspectos da colonização presentes nas comunidades dos dois países, procurando compreender de que modo uma estrutura histórica predominante e autoritária acabou, muitas vezes, moldando ou até apagando elementos da cultura e das formas de existência dessas comunidades, subordinadas ao processo de dominação colonial. A análise mobiliza ainda os aportes críticos de Ana Mafalda Leite (2013) e Inocência Mata (2003), que concebem as literaturas africanas de língua portuguesa como espaços de resistência e tentativa de reequação histórica. Metodologicamente, adotou-se uma abordagem dialética que compreende a realidade material como processo dinâmico e contraditório, articulando literatura, política, história e sociedade na leitura do *corpus*. Os resultados evidenciam que os romances em pauta problematizam o passado colonial, dando a ver ações impetradas pelos colonizadores como as violências e os traumas decorrentes da colonização e da descolonização (no caso dos portugueses). Conclui-se que o romance histórico africano constitui um espaço necessário de intervenção estética e crítica, contribuindo para a reequação, às vezes, e para a manutenção da memória coletiva e, no caso aqui discutido, podemos dizer que os dois romances são importantes contributos.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura e história; Angola; Moçambique; colonialismo; romance africano pós-colonial.

ABSTRACT:

This research aimed to discuss, in light of postcolonial literary studies, the representation of the colonial past of Angola and Mozambique in the novels *Yaka* (1988), by Pepetela, and *O outro pé da sereia* (2006), by Mia Couto, investigating how these works articulate fiction and history in the construction of national identities and in the problematization of Portuguese colonial historiography. The proposal is grounded in the theoretical formulations of the historical novel developed by György Lukács (2011) and later revisited by Fernando Aínsa (2003), particularly regarding this literary form's resurgence in twentieth-century Latin America. The analysis also draws on studies of colonialism, especially the reflections of Frantz Fanon (2022), Albert Memmi (2007), and Marc Ferro (1996), considering the African contexts represented in the selected works. This study seeks to expand discussions on specific aspects of colonization as inscribed in the communities of both countries, contributing to a broader understanding of how dominant and often authoritarian historical structures may suppress or reshape local cultures and ways of life under colonial rule. Additionally, it engages with the critical contributions of Ana Mafalda Leite (2013) and Inocência Mata (2003), who conceive African literatures in Portuguese as spaces of resistance and historical rearticulation. Methodologically, a dialectical approach was adopted, understanding material reality as a dynamic and contradictory process, thereby articulating literature, politics, history, and society in the reading of the *corpus*. The results demonstrate that the novels critically engage with the colonial past, exposing actions carried out by colonizers, including the violence and traumas resulting from colonization and decolonization. It is concluded that the African historical novel constitutes a necessary space for aesthetic and critical intervention, contributing both to the rearticulation and to the preservation of collective memory; in this regard, the two novels analyzed stand as significant contributions.

KEYWORDS: Literature and history; Angola; Mozambique; colonialism; African postcolonial novel.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1 – Entre a Ficção e a história: as configurações do romance	23
1.1 A ficção e a história: campos em diálogo	24
1.2 O romance: um gênero tipicamente burguês	25
1.3 O romance histórico: origem e configurações	29
1.4 O romance histórico contemporâneo no contexto de colonização	33
1.5 Perspectiva crítica do romance africano e a dialética da história	40
CAPÍTULO 2 – Colonialismo e pós-colonialismo — leituras críticas e figurações literárias .	42
2.1 Colonização e imperialismo: historicidade, memória e dominação	43
2.2 Colonialismo como estrutura de dominação	45
2.3 Frantz Fanon e o tensionamento sobre o colonialismo: violência, consciência e libertação.	51
2.4 Estudos pós-coloniais e as literaturas africanas de língua portuguesa	54
2.5 Stuart Hall e o pós-colonial como deslocamento histórico e cultural	56
2.5 Formulação do romance históricos nas literaturas pós-coloniais de língua portuguesa	62
CAPÍTULO 3 – A ficcionalização da história colonial em O outro pé da sereia	67
3.1 Mia Couto: trajetória, obra e contexto literário	68
3.2 A configuração historiográfica de Portugal no contexto da expansão colonial	71
3.3 A problematização da história colonial em <i>O Outro Pé da Sereia</i> : a ficcionalização do passado e do presente moçambicano	72
3.4 O tempo presente e a ambiguidade do real na narrativa	75
3.5 A dimensão paratextual como estrutura de leitura do processo colonial	81
3.6 Entre fé e violência: o núcleo historiográfico e a (des)construção da missão evangelizadora	84
3.6.1. <i>Primeiro manuscrito: o mar nu, escrito</i>	84
3.6.2. <i>Baptismos e amputações</i>	86
3.6.3 <i>Sobras, sombras, assombrações</i>	90
3.6.4 <i>A dança do peixe-voador</i>	93
3.6.5 <i>Madeira sangrando</i>	97
3.6.6 <i>A casa da eternidade</i>	102
3.7 Identidade e alteridade em tensão: o encontro entre culturas na figuração estética da história	

colonial em <i>O outro pé da sereia</i>	108
3.8 O pós-colonial como permanência: identidade e memória em <i>O outro pé da sereia</i>	110
CAPÍTULO 4 – Ecos e Contrapontos: uma análise crítica de <i>Yaka</i>, de Pepetela	114
4.1 Pepetela e o romance angolano: um empenho para a consciência coletiva	115
4.2 Crise, autoritarismo e persistência colonial na história contemporânea de Portugal	121
4.3 Entre mito e história: a saga da família Semedo e a crítica ao colonialismo em <i>Yaka</i>	127
4.4 O corpo da nação em <i>Yaka</i> : estrutura narrativa, colonialismo e formação de Angola	114
4.5 <i>Yaka</i> e o romance histórico: história em movimento, mito recriado e crítica ao colonialismo	132
4.6 Fanon e <i>Yaka</i> : colonialismo, violência e formação da consciência histórica	134
4.7 Colonialismo, consciência e totalidade histórica em <i>Yaka</i> : diálogos entre Gyorgy Lukács, Frantz Fanon e Albert Memmi	136
CONSIDERAÇÕES FINAIS	140
REFERÊNCIAS.....	144

INTRODUÇÃO

Os interesses de cada um, agora, já não deixarão mais de ser os interesses de todos.
(Frantz Fanon)

A colonização portuguesa produziu um processo histórico em comum para Angola e Moçambique. Durante séculos, esses países foram marcados pela relação assimétrica entre colonizador e colonizado, sendo a literatura a possibilidade de figuração das dinâmicas contraditórias dessa colonização. Muitos escritores africanos partem do passado colonial para construir narrativas ficcionais que buscam refletir sobre a estrutura e ordem colonial, a formação nacional, os processos de colonização e descolonização, os contextos revolucionários, as utopias e as transformações sociais ocorridas após a independência. De fato, a literatura contribui para a ampliação dos pontos de vista sobre os eventos históricos e sociais, propondo novas leituras e interpretações da realidade. É nesse sentido que romances como *Yaka* (1988) e *O Outro Pé da Sereia* (2006) articulam reflexões críticas sobre a identidade nacional e a cultura em países que compartilham uma mesma questão histórica em comum. Assim, os romances aqui analisados tentam reequacionar e ampliar a compreensão historiográfica oficial sobre as ex-colônias.

As obras que se posicionam de maneira pós-colonial são aquelas que buscam problematizar e questionar a colonização e refletir sobre suas consequências, possibilitando, por meios estéticos, novas interpretações sobre o passado colonial. Essas produções literárias atuam em descontinuo com o silenciamento histórico, abrindo espaço para a expressão de vozes antes estigmatizadas. Para Antonio Candido, “a literatura confirma, nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas” (2004, p. 177). Nesse sentido, a literatura pode se constituir como instrumento na busca dos diversos pontos de vista de um mesmo fato histórico, isto é, pode funcionar como um sistema que revê aspectos determinantes de certos eventos da História. Em alguns contextos, a literatura foi utilizada para reforçar e consolidar paradigmas, em outros, apresentou-se como uma possibilidade de questionamento e libertação dessas mesmas estruturas. Tais questões se apresentam como elemento fundamental de investigação que concebe os estudos literários pós-coloniais, que visa, sobretudo, refletir e problematizar os acontecimentos históricos decorrentes dos processos de colonização e descolonização.

Assim, é possível observar que a literatura de caráter pós-colonial possui características próprias, pois seu destino é singular e se ancora no contexto histórico de sua nação, enquanto suas indagações questionam e evidenciam o passado colonial. Os autores como Pepetela e Mia Couto reequacionam o passado colonial em suas obras, evidenciando e contestando, através de sua estética,

as verdades impostas pela metrópole. Através dessa literatura ocorre uma espécie de “quebra de silêncio”, que fornece a possibilidade de fala às minorias, que ao longo da história foram silenciadas e marginalizadas. Desse modo, inicia-se uma busca incessante pelo que outrora fora extraído pelo empreendimento colonial: a língua, a cultura, os deuses, os mitos e entre outros. Em suma, almejam, via estética literária, uma identidade nacional que contrabalanceia a cultura e os costumes do colonizador, que fora sistematicamente enraizada na cultura dos povos colonizados. A partir dessa “reinvindicação mínima do colonizado” (FANON, 2022, p. 31), faz-se necessária a cisão com a cultura dominante, que culmina na descolonização política e cultural.

Partindo da configuração desse pensamento pós-colonial, é possível afirmar que a literatura permite a apreensão do passado para a reflexão, posterior, sobre o presente, além de uma plausível ponderação sobre o futuro. Sendo assim, o aprofundamento de leitura em obras literárias que, mais do que simplesmente contam sobre o passado, apresentam um procedimento de revisitar acontecimentos históricos determinantes na formação de certas nacionalidades, é de suma importância para que se conheça de maneira mais palpável a história desses povos descolonizados. Um dos meios que proporcionam esse caminho de transformação é a literatura como fator de autoconsciência da humanidade. É através da literatura, outrora imposta como meio de doutrinação cultural, de língua e de território, que existe a possibilidade de ruptura através da escrita. Esses povos, antes colonizados, poderão exercer sua voz e resgatar parte de sua cultura perdida. É através da língua do colonizador que o colonizado inicia o processo de reivindicação de sua identidade e, por meio dela, narra ficcionalmente acontecimentos de seus povos, criando uma estética própria e, por vezes, singular: a estética a partir do oprimido, de pessoas cujos países foram colonizados pelas grandes potências europeias, sobretudo, a Inglaterra, a França, a Espanha, o Portugal e a Holanda.

Se o mundo colonizado, como parte do tropo primordial, é um mundo de dois extremos, isto é, um mundo dividido em dois, que segue uma “lógica maniqueísta e de desumanização” (FANON, 2022, p. 39), isso certamente não passa despercebido pelos autores literários críticos ao colonialismo, principalmente para aqueles que interpelam narrar ficcionalmente o trauma vivenciado, enquanto problematizam a história, a ideia de nação e de cultura nacional.

Profundamente marcada pelo diálogo entre ficção e história, a literatura dos países africanos de língua portuguesa “traz consigo a dimensão do passado como uma de suas matrizes de significado” (CHAVES, 2004). A brusca ruptura no desenvolvimento cultural causada por intervenções ocidentais provocou mudanças significativas nas estruturas sociais, políticas e culturais dos povos africanos. Esse choque cultural e a reorganização forçada tiveram efeitos duradouros, moldando as sociedades que mais tarde conquistaram suas independências. No entanto, a herança colonial e as lacunas na historiografia instituíram uma literatura marcada pela atmosfera

de choque que reivindica a valorização do passado, em um projeto que muitos autores parecem assumir o desejo de preencher o vazio imposto e descortinar o passado.

Assim, para compreender a conjuntura colonial, torna-se necessária a recuperação do passado, ainda que essa tarefa, por vezes, pareça utópica. Esse movimento implica desvendar a natureza do colonialismo, voltando o olhar para os ciclos autoritários presentes no processo de submissão. Essa reivindicação propõe a valorização da tradição rompida, ao mesmo tempo que aponta uma literatura de configuração híbrida, composta por múltiplas tradições e manifestações artísticas que remetem à independência política e cultural. Nesse raciocínio, o romance africano torna-se uma espécie de legado da colonização que, ao mesmo tempo, é uma “expressão de insurreição, de oposição e de questionamento da ordem colonial impositiva e restritiva” (BERGAMO et al., 2022, p. 10).

Diante de uma narrativa inclinada às histórias individuais das personagens, o romance histórico *Yaka*, de Pepetela, traça um paralelo com a história política e social em desenvolvimento em seu país. Além disso, tenciona, de forma crítica, a sociedade antes e durante o processo de independência angolana. O enredo é construído por encadeamentos narrativos resultantes da dicotomia entre colonizador e colonizado, destacando a formação sócio-histórica angolana desde o período colonial até o processo de independência, como também os traumas e as violências decorrentes da ação colonial e dos conflitos civis. Por isso, debate-se, a partir dessa literatura, “a resistência às ideologias colonialistas” (LEITE, 2013), presente nos romances históricos pós-coloniais de língua portuguesa. Nesse sentido, utilizando o engajamento da teoria literária pós-colonial, a análise da obra ressalta a denúncia do processo colonial português e investiga, igualmente, a construção de um projeto político nacional angolano.

O Outro Pé da Sereia, por sua vez, de Mia Couto, apresenta uma narrativa que alterna em dois tempos distintos: o Moçambique contemporâneo, mais especificamente de dezembro de 2002, e Goa, datado de janeiro de 1560. Essa alternância temporal e espacial permite uma reinterpretação do passado colonial a partir do olhar e da materialidade do presente, revisitando as marcas deixadas pela colonização portuguesa e sua influência na construção das identidades culturais e históricas de Moçambique. A obra adota essa estrutura narrativa para refletir sobre a memória do país e sobre a complexa articulação entre passado e presente. Com isso, estabelece-se uma indagação sobre a configuração da identidade nacional moçambicana. Além disso, apresentando-se como metanarrativa, o enredo é construído pela intertextualidade com as narrativas de viagem produzidas durante o expansionismo colonial português, questionando o processo de exploração colonial em África.

Em *Yaka*, acompanhamos o retrato da família Semedo, de origem portuguesa, que se

estabelece em Angola no final do século XIX e acaba se fragmentando após o processo de independência nacional. A obra retrata não apenas os desafios enfrentados nesse período, mas também o agravamento do regime colonial. Paralelamente, somos conduzidos à formação do “corpo angolano”, em um movimento de resistência e identidade. Já em *O Outro Pé da Sereia*, nos deparamos com dois tempos narrativos entrelaçados: de um lado, a chegada do missionário jesuíta D. Gonçalo da Silveira à região de Moçambique, no século XVI, com o objetivo de converter o imperador e o reino de Monomotapa ao catolicismo; de outro, eventos no início do século XXI ganham destaque quando Mwadia encontra a estátua de Nossa Senhora sem um dos pés, um esqueleto e um baú contendo diversos documentos antigos. Esses elementos evocam uma reconstituição histórica e simbólica que liga passado e presente. Tais romances apresentam outra perspectiva da história oficial sobre a colonização, sendo um dos resultados apontar a influência do passado colonial na configuração política do mundo globalizado contemporâneo.

Além das questões já mencionadas, é possível verificar também o tópico do esquecimento, a insistência na ausência de memórias, sobretudo do espírito coletivo de uma memória nacional. A ausência da memória, nesse sentido, parece realçar “a violência em estado puro” (FANON, 2022, p. 58) que presidiu o colonialismo. Além disso, essa problemática parece recorrente em narrativas que foram marcadas pelos eventos traumáticos. Desse lugar emerge a reflexão sobre o esquecimento como possibilidade de revisitar as vozes subalternizadas, que não tiveram espaço de fala ou foram historicamente silenciadas. O apagamento da violência, em muitos casos, constitui uma forma de perpetuação dessas mesmas estruturas de exclusão, pois é uma “necessidade para a reorganização temporal e a estruturação da ideia de nação. Se o esquecimento é necessário para construir a nação, necessário é também mais tarde reconfigurar, ‘reimaginar’ a memória histórica” (LEITE, 2015 p. 106). Entende-se, portanto, que o tema do esquecimento é um dos pontos que assinala a literatura africana.

O esquecimento de eventos que marcaram a história salienta, ainda, a necessidade da retomada pretérita, que consiste não apenas em retomá-la, visto que “mais importante do que o próprio passado, portanto, é sua influência sobre as atitudes culturais do presente” (SAID, 2011, p. 54), mas em assumir, também, suas divergências e a urgência que emana da necessidade social de compreensão daquilo que foi fraturado. Por isso, podemos afirmar que a análise crítica aqui proposta parte dos pressupostos teóricos desenvolvidos por György Lukács em *O romance histórico* (2011) e, posteriormente, das contribuições de Fernando Aínsa em *Reescribir el pasado* (2003), sobretudo no que se refere às formulações acerca do romance histórico contemporâneo. Nesse sentido, a pesquisa propõe uma análise das relações humanas e da historiografia a partir de uma perspectiva dialética, articulando tais referenciais teóricos à leitura dos romances *Yaka*, de Pepetela,

e *O outro pé da sereia*, de Mia Couto. A principal abordagem consiste em compreender a realidade não como uma estrutura fixa, mas como um processo dinâmico, contraditório e histórico, demonstrando como essa perspectiva possibilita uma leitura mais ampla e crítica da história e das interações sociais.

O romance histórico, elaborado por Lukács entre 1936 e 1937, constitui um marco fundamental na reflexão acerca dos entrelaçamentos entre literatura, vivência individual e coletiva e a presentificação do passado. Delineando os contornos de uma estética marxista, sem perder de vista o legado hegeliano, o filósofo húngaro sustenta que a literatura é capaz de apreender a “totalidade da vida”, ainda que no plano da ficção. Nessa perspectiva, compreender as ações humanas significa alcançar uma totalidade que é simultaneamente histórica, visto que todo movimento da história decorre da ação dos sujeitos. Desse modo, a arte deve manter-se em íntima relação com a história, pois seu caráter humanista reside justamente na figuração da condição humana e na capacidade de despertar no sujeito uma consciência crítica acerca de seu tempo. Trata-se de um movimento no qual o processo de constituição do sujeito interfere na construção da história, ao mesmo tempo em que é por ela condicionado.

Para Lukács, a forma artística que melhor concretiza essa concepção é o romance histórico, gênero que teria surgido no início do século XIX com *Waverley* (1814), de Sir Walter Scott. Ambientada na Escócia do século XVIII, durante a Rebelião Jacobita de 1745, a obra explora as complexidades das relações humanas, bem como os conflitos culturais e políticos de seu tempo, elementos essenciais à teoria lukácsiana. Como ressalta o autor, “a grandeza de Scott está em dar vida humana a tipos sociais históricos” (LUKÁCS, 2011, p. 51), evidenciando o modo como a literatura pode representar artisticamente a articulação entre experiência individual e processos históricos coletivos.

Tomando essas premissas como ponto fundamental da análise dos romances em questão, investigamos o caráter constitutivo do gênero romanesco à luz das concepções lukácsianas do romance histórico, segundo as quais a arte literária constitui um meio privilegiado para apreender a totalidade da vida social. Como a realidade histórica se configura como um processo contraditório e dialético, e não como uma estrutura estática, recorreremos, posteriormente, às proposições formuladas por Fernando Aínsa (2003) acerca do romance histórico contemporâneo, a fim de possibilitar uma leitura mais abrangente dos movimentos históricos representados e da própria evolução historiográfica do gênero. Desse modo, discutem-se, preliminarmente, as concepções do romance até o amadurecimento do romance histórico e, em seguida, suas reformulações contemporâneas, em diálogo interseccional com as leituras teóricas pós-coloniais que refletem sobre os processos históricos de Angola e Moçambique.

No âmbito das discussões sobre o romance histórico como forma crítica de reinterpretação do passado e de questionamento das narrativas hegemônicas, destaca-se o estudo *O romance africano: tensões, conexões, tradições* (LEITE et al., 2022), que compreende o romance africano como uma forma estética profundamente vinculada aos processos históricos e políticos do continente. A partir dessa perspectiva, os autores evidenciam que essa produção literária não se restringe a uma manifestação artística autônoma, mas constitui-se como espaço privilegiado de reflexão sobre processos de colonização e descolonização, formação das identidades nacionais, conflitos sociopolíticos e problemáticas contemporâneas relacionadas a gênero, raça e ciclos autoritários. Ao emergir como legado da própria experiência colonial e, simultaneamente, como instrumento de contestação da ordem imposta, o romance africano revela um caráter dialético, marcado pela tensão entre tradição e modernidade, oralidade e forma romanesca europeia, ancestralidade e contemporaneidade. Nesse contexto, essa forma narrativa projeta experiências históricas plurais, ressignifica memórias coletivas, evidencia sujeitos historicamente silenciados e reafirma a literatura como prática estética de resistência, reconstrução identitária e intervenção crítica nos processos históricos, ampliando o entendimento do romance histórico como articulação entre imaginação literária e consciência histórica.

De maneira articulada, investigamos o processo colonial a partir da perspectiva histórica de Marc Ferro (1996), bem como da análise da constituição da ordem colonial elaborada por Albert Memmi (2007) e Frantz Fanon (2022), considerando seus impactos na formação social e histórica de Angola e Moçambique. Paralelamente, mobilizamos os aportes críticos, acerca da produção literária pós-colonial, desenvolvidos por Ana Mafalda Leite (2013) e Inocência Mata (2003), com o objetivo de elucidar a construção literária nas obras de Pepetela e Mia Couto, bem como as dinâmicas sociais e históricas nelas representadas.

A compreensão da colonização, conforme propõe Marc Ferro (1996), em *A história da colonização*, exige uma abordagem histórica que se afaste de interpretações lineares e homogêneas, reconhecendo o caráter multifacetado e historicamente situado do fenômeno colonial. Embora as experiências coloniais apresentem diferenças quanto às suas formas e efeitos, decorrentes das especificidades culturais, sociais e políticas das sociedades submetidas, todas se articulam ao projeto mais amplo do imperialismo. Nesse sentido, a colonização deve ser entendida como expressão concreta da expansão imperial europeia, marcada pela associação entre dominação territorial, interesses econômicos, evangelização e imposição cultural. O autor também evidencia o silenciamento da experiência colonial na memória histórica ocidental, que frequentemente dissocia a violência exercida nas colônias dos valores humanistas proclamados pelas metrópoles, revelando uma memória seletiva que contribui para a naturalização das relações de dominação.

Além disso, Ferro (1996) historiciza a expansão europeia em perspectiva de longa duração, situando suas raízes em processos anteriores às Grandes Navegações e demonstrando como a colonização se transformou ao longo dos séculos, sobretudo com o advento do imperialismo moderno e sua vinculação ao capital financeiro e à Revolução Industrial. Esse processo intensificou as desigualdades entre metrópoles e colônias, promoveu a reorganização econômica dos territórios colonizados e consolidou estruturas de dependência que persistem mesmo após a descolonização formal. Dessa forma, o colonialismo não se configura como um episódio histórico encerrado, mas como um processo contínuo cujos efeitos econômicos, políticos e simbólicos ainda atravessam as relações sociais contemporâneas, constituindo um referencial fundamental para a análise crítica das dinâmicas históricas e culturais examinadas nesta pesquisa.

A leitura de Albert Memmi (2007), em *O retrato do colonizador precedido de retrato do colonizado*, oferece um referencial teórico fundamental para compreender o colonialismo como uma estrutura histórica concreta, cujos efeitos ultrapassam a esfera econômica e política e alcançam a produção de subjetividades, discursos e mecanismos de legitimação ideológica. Ao recusar a ideia de que o colonialismo constitui um episódio isolado da história moderna, Memmi o define como um sistema coerente de dominação, sustentado por relações estruturais de desigualdade e pela negação da reciprocidade humana entre colonizador e colonizado. Nesse contexto, a dominação colonial não se mantém apenas pela força material, mas pela produção contínua de discursos que justificam privilégios econômicos, jurídicos e simbólicos, ao mesmo tempo que desumanizam o colonizado e atribuem ao colonizador uma suposta missão civilizatória. A análise evidencia, assim, que a violência colonial não é um acidente histórico, mas um princípio organizador da própria ordem colonial.

Ademais, Memmi (2007) demonstra que o colonialismo aprisiona simultaneamente colonizador e colonizado em uma relação estrutural marcada por contradições morais e dependência recíproca. O colonizador, ainda que beneficiado por privilégios materiais, enfrenta a tensão permanente de legitimar uma posição fundada na usurpação, recorrendo a estratégias de autojustificação, racismo e paternalismo para sustentar a hierarquia colonial. O racismo, nesse sistema, constitui elemento central, funcionando como mecanismo de exclusão e instrumento de naturalização da desigualdade. Ao revelar a complexa rede de justificações simbólicas, afetivas e sociais que sustenta a dominação, a reflexão de Memmi permite compreender o colonialismo como um processo histórico duradouro, cujos efeitos persistem nas formas contemporâneas de desigualdade e exclusão, oferecendo, desse modo, uma base crítica para a análise das estruturas coloniais e de suas permanências no mundo pós-colonial.

O pensamento de Frantz Fanon (2022), especialmente desenvolvido em *Os condenados da terra*, propõe uma análise crítica do colonialismo como sistema estruturado pela violência, pela desumanização e pela dominação econômica e simbólica dos povos colonizados. Segundo o autor, o projeto colonial sustenta-se na construção de um discurso que inferioriza as populações nativas, legitimando sua exploração e naturalizando a violência exercida pelo colonizador. Fanon denuncia, nesse sentido, a contradição do humanismo europeu moderno, que se apresenta como universal, mas se fundamenta na exclusão e no massacre de populações colonizadas. A sociedade colonial, marcada por uma organização profundamente hierarquizada e compartimentada, estrutura-se pela segregação espacial, pela coerção direta exercida por forças militares e policiais e pela atuação de instituições religiosas e morais que reforçam a submissão e o fatalismo do colonizado.

No centro de sua reflexão encontra-se a noção de violência como princípio organizador da relação colonial e como elemento constitutivo do processo de descolonização. Para Fanon (2022), a colonização não se estabelece por meio do diálogo, mas pela imposição de uma ordem que transforma a violência em linguagem cotidiana do poder. Contudo, essa mesma violência assume um caráter ambíguo, pois, ao ser apropriada pelo colonizado, converte-se em instrumento de libertação política e de transformação subjetiva. A luta anticolonial, nesse sentido, não apenas confronta a dominação estrangeira, mas promove a tomada de consciência histórica, a superação do complexo de inferioridade e a formação de uma identidade coletiva orientada para a emancipação. A participação das massas no processo revolucionário possibilita a construção de novos sujeitos históricos e redefine os valores sociais e políticos das comunidades em processo de libertação.

Fanon (2022) insere, também, a problemática da descolonização em um contexto global, evidenciando que a independência política das nações colonizadas não implica necessariamente a superação das estruturas de exploração. O autor demonstra como o desenvolvimento europeu foi historicamente sustentado pela exploração colonial e pelo saque das riquezas dos territórios dominados, resultando na manutenção de relações de dependência econômica mesmo após a independência formal. Dessa forma, a descolonização deve ser compreendida como um processo contínuo, que envolve não apenas a libertação política, mas também a transformação das estruturas econômicas, culturais e simbólicas herdadas do colonialismo, visando à construção de sociedades autônomas e socialmente justas.

Em diálogo com Albert Memmi e Frantz Fanon, Stuart Hall aprofunda a compreensão do colonialismo ao deslocar a discussão para os efeitos culturais, identitários e históricos produzidos pela experiência colonial. Em *Da diáspora: identidade e mediações culturais* (2013), especialmente no ensaio “Quando foi o pós-colonial? Pensando no limite”, Hall problematiza a noção de “pós-colonial”, recusando entendê-la como simples superação cronológica do colonialismo. Para o autor,

o “pós” não significa o desaparecimento das estruturas coloniais, mas a permanência de seus efeitos nas sociedades contemporâneas, tanto nas antigas colônias quanto nas metrópoles imperiais. Assim, o colonialismo não constitui apenas um episódio histórico encerrado, mas um processo cujas marcas permanecem inscritas nas formas de poder, nas relações econômicas, nas identidades culturais e nos modos de subjetivação.

Ao mesmo tempo, Hall (2013) critica os binarismos rígidos entre colonizador e colonizado, centro e periferia, demonstrando que o pós-colonial deve ser compreendido como um espaço de deslocamentos, transculturações e identidades híbridas. A experiência colonial, nesse sentido, reconfigurou profundamente as culturas modernas, tornando impossível pensar identidades puras, autônomas ou isoladas. Dessa forma, o autor amplia as reflexões de Memmi e Fanon ao compreender o colonialismo não apenas como sistema material de dominação e violência, mas também como estrutura cultural que reorganiza continuamente as formas de pertencimento, memória e representação no mundo contemporâneo.

Os estudos pós-coloniais emergem, então, como um campo teórico voltado à compreensão crítica dos efeitos culturais, históricos e simbólicos da experiência colonial, sobretudo a partir das práticas de resistência às ideologias colonialistas, conforme propõe Ana Mafalda Leite (2013). Nesse horizonte, a pós-colonialidade não deve ser entendida como uma condição homogênea, mas como um conjunto plural de experiências historicamente situadas, que exigem atenção às especificidades políticas, econômicas e socioculturais de cada contexto, como ressalta Benjamin Abdala Júnior (2015). No campo da crítica literária, esses estudos buscam compreender as condições de produção das literaturas de contestação, reconhecendo que, embora compartilhem certos aspectos comuns, as literaturas africanas de língua portuguesa apresentam singularidades decorrentes de seus processos históricos e culturais específicos. Nesse sentido, a literatura configura-se como um espaço privilegiado de elaboração simbólica das tensões sociais, históricas e identitárias das sociedades pós-coloniais.

Nessa perspectiva, Inocência Mata (2003) compreende as literaturas africanas como um campo de conhecimento histórico-cultural que não pode ser dissociado das dimensões políticas, sociais e ideológicas que estruturam as sociedades em que se produz. Para a autora, o texto literário atua como espaço de problematização das experiências históricas, dando visibilidade a conflitos, contradições e vozes frequentemente ausentes da narrativa oficial, ao mesmo tempo em que revela as ambiguidades dos processos de independência e das permanências neocoloniais. A crítica das literaturas africanas, portanto, deve equilibrar pressupostos teóricos universais e atenção às particularidades locais, evitando generalizações simplificadoras e reconhecendo tanto as continuidades quanto as rupturas que marcam a experiência pós-colonial.

Paralelamente, os estudos sobre as literaturas africanas de língua portuguesa destacam o caráter híbrido das relações estabelecidas entre colonizador e colonizado, especialmente no contexto da colonização portuguesa, marcada por processos ambivalentes de dominação, miscigenação e intercâmbio cultural, conforme as reflexões de Boaventura de Sousa Santos (*apud* Leite, 2013). Nesse cenário, a língua portuguesa é apropriada e ressignificada pelas culturas locais, originando formas literárias que articulam oralidade, tradição e inovação estética. Ao convergirem, as perspectivas de Ana Mafalda Leite (2013) e Inocência Mata (2003) evidenciam que as literaturas africanas de língua portuguesa constituem espaços de resistência, reescrita histórica e construção identitária, nos quais se negociam heranças coloniais e projetos de emancipação cultural, revelando a complexa relação entre memória, linguagem e poder nas sociedades pós-coloniais.

Deve-se pontuar que as literaturas africanas de língua portuguesa emergem no contexto dos processos de descolonização do século XX, marcados pela independência política em 1975 e pela persistência de profundas heranças coloniais. Conforme destacam Abdala Júnior e Paschoalin (1994), trata-se de sociedades em que a consciência nacional ainda está em formação, atravessada por tensões históricas, desigualdades estruturais e pela permanência de uma mentalidade colonial. Nesse cenário, a língua portuguesa assume um papel ambivalente, pois ao mesmo tempo em que remete ao passado colonial, funciona como elemento de unidade nacional em meio à diversidade linguística, sem, contudo, suprimir a importância das línguas locais. Paralelamente, a produção literária configura-se como espaço de resistência e afirmação cultural, profundamente vinculada às lutas anticoloniais, ainda que marcada pelas limitações impostas pela censura e pela repressão política.

As formulações do romance histórico nas literaturas pós-coloniais de língua portuguesa, por sua vez, articulam-se ao projeto de resistência cultural e de construção nacional empreendido pelas sociedades que vivenciaram a experiência colonial. Nesse contexto, as literaturas periféricas, inicialmente latino-americanas e, posteriormente, africanas, encontraram nessa forma narrativa um meio privilegiado de problematizar a história e de reinterpretar o passado colonial. Influências como o modernismo brasileiro de 1922 e o regionalismo da década de 1930, conforme destaca Bergami (2022), contribuíram para a renovação estética dessas produções, ao valorizar personagens marginalizados, temas sociais e projetos literários de caráter crítico e nacionalista. Assim, especialmente no contexto das lutas de independência africanas, o romance histórico assumiu uma função política e simbólica, tornando-se instrumento de descolonização cultural e de afirmação das identidades nacionais recém-emergentes.

Sob o ponto de vista estético, o romance histórico pós-colonial caracteriza-se pela centralidade das circunstâncias históricas na construção narrativa, em consonância com as reflexões

de Gyorgy Lukács (2011), para quem o contexto histórico constitui força determinante na configuração do enredo e das personagens. Nessa perspectiva, conforme argumentam Bergamo, Canedo e Ana Mafalda Leite (2021), a literatura pós-colonial em língua portuguesa mobiliza a ficção histórica para questionar a unilateralidade da historiografia ocidental e desestabilizar a narrativa imperial que legitimou a dominação colonial. Desse modo, ao retomar criticamente o passado, essas obras conferem voz a sujeitos historicamente silenciados, dessacralizam a ideia de “missão civilizatória” e instauram novos modos de representar o tempo, o espaço e a experiência histórica, deslocando o foco da perspectiva hegemônica para as margens do sistema colonial.

No caso das literaturas angolana e moçambicana, essa articulação entre literatura e história manifesta-se de forma particularmente intensa, uma vez que muitos escritores participaram diretamente dos movimentos de libertação nacional e transformaram a produção literária em espaço de reflexão crítica sobre os processos históricos e identitários de seus países. Nesse sentido, Rita Chaves (2005) destaca que a literatura funciona como um “espelho dinâmico” das convulsões sociais e políticas dessas sociedades, revelando tensões fundamentais entre tradição e modernidade, unidade e diversidade, passado e presente. Assim, o romance africano emerge como um campo privilegiado de elaboração simbólica das experiências coloniais e pós-coloniais, contribuindo para a reinterpretação da memória coletiva, para a construção de identidades em processo e para a compreensão crítica das relações entre poder, história e cultura no mundo contemporâneo.

Reitera-se que, por meio de uma análise literária orientada pelos elementos narrativos presentes nos romances de Pepetela e Mía Couto, bem como pelas fundamentações bibliográficas que sustentam esta discussão, propomo-nos a examinar a literatura pós-colonial, especialmente aquela produzida em língua portuguesa, a partir dos processos de colonização e descolonização vivenciados nesses países na segunda metade do século XX. Nesse horizonte, busca-se compreender a modernidade, o processo de acumulação de capital decorrente da colonização europeia nos países africanos e a relação dialética entre colonizador e colonizado, assim como seus desdobramentos nos comportamentos da sociedade contemporânea. Desse modo, as leituras e análises desses aspectos procuram evidenciar e aprofundar a já intrínseca relação entre política, história, sociedade e literatura.

As análises dos romances *Yaka* e *O Outro Pé da Sereia* têm, entre seus objetivos, a elaboração de uma crítica literária que evidencie o caráter denunciador dessas obras no que se refere à colonização portuguesa empreendida na África. Conforme observa o já mencionado autor Albert Memmi (2004, p. 16), o retrato colonial não se restringe a uma estrutura exclusivamente econômica, contudo, o “privilégio econômico” situa-se no cerne da relação colonial, o que torna o aspecto material da colonização um elemento decisivo para a análise, uma vez que, mais do que a suposta

missão moral ou cultural, a lógica do lucro constituiu princípio fundamental do processo colonial. A partir do *corpus* literário, discute-se, sobretudo, o violento processo de colonização e descolonização angolana, bem como os reflexos do colonialismo na contemporaneidade moçambicana, articulando ainda questões relativas à pós-colonialidade e à descolonização. Busca-se, assim, identificar, nas sociedades emergentes, elementos constitutivos da memória, da história, da identidade e da cultura, ao mesmo tempo em que se problematizam as formulações da historiografia imperial vinculada à colonização portuguesa por meio de uma releitura crítica do passado colonial.

Por fim, pretende-se fomentar novas reflexões no âmbito da teoria e da crítica literária pós-colonial de língua portuguesa, com vistas a ampliar as possibilidades de compreensão da *práxis* literária e da reflexão crítica sobre a colonização, além de contribuir para o fortalecimento do arcabouço crítico acerca desses romances no contexto brasileiro. Nesse esforço, destacam-se os elementos constitutivos da literatura africana de língua portuguesa a partir do *corpus* selecionado, por meio dos quais se examina o processo de construção histórica e cultural de Angola e Moçambique, desde o período colonial até a luta pela independência nacional, no primeiro caso, e a complexa relação entre passado e contemporaneidade, no segundo. À luz das discussões propostas, busca-se compreender os processos de colonização e independência nacional nesses países, bem como a constituição das identidades no contexto pós-guerra, sendo os romances analisados fundamentais para a figuração dessas transformações. Para tanto, estabelece-se uma releitura histórica das fases coloniais retratadas nas obras, destacando a influência do colonialismo na configuração política do mundo globalizado. Considerando que este trabalho propõe uma reflexão crítica na intersecção entre história e literatura, tornou-se necessário investigar as formulações acerca da história da colonização portuguesa na África, assim como promover uma releitura crítica do período das independências e de seus desdobramentos no contexto pós-independência.

CAPÍTULO 1

Entre a Ficção e a história: as configurações do Romance

[...] *Penetra surdamente no reino das palavras.
Lá estão os poemas que esperam ser escritos.
Estão paralisados, mas não há desespero,
há calma e frescura na superfície intata.
Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.*

[...]

Chega mais perto e contempla as palavras.

Cada uma

tem mil faces secretas sob a face neutra [...]

(Carlos Drummond de Andrade)

1.1. A ficção e a história: campos em diálogo

História e literatura são áreas do conhecimento com amplas possibilidades de interconexão. O que as distingue, essencialmente, são os objetivos e os compromissos metodológicos. Ao historiador, cabe o apego aos registros factuais de um tempo e lugar específicos; ao literato, por sua vez, prevalece a liberdade criativa na reimaginação dos fatos. Desse modo, o historiador, por natureza da sua profissão, quase sempre privilegia um evento particular, enquanto o escritor literário lida, também pela natureza de seu labor, com construções narrativas que frequentemente mobilizam significados universais. À semelhança da *Poética* de Aristóteles, que estabelece uma distinção entre as funções do poeta e do historiador, cabe ao ficcionista narrar a existência humana conforme a verossimilhança e a possibilidade narrativa a partir de uma determinada realidade histórica, ao invés de narrá-la de acordo experiência concreta e factícia da história. Quando bem realizado, certamente a literatura exerce um papel fundamental na humanização do indivíduo: estimula a sensibilidade e a consciência crítica, promove reflexões sobre a sociedade e a realidade, além de contribuir com o desenvolvimento intelectual e emocional dos leitores.

Nessa perspectiva, Antonio Candido indica que uma obra literária relevante possui a capacidade de provocar no leitor o confronto com o sistema de valores que estrutura o tecido social humano, ou seja, com a sua própria condição de existência (CANDIDO, 1970, p. 47). Por meio das experiências vividas pelos personagens, que revelam em sua composição aspectos essenciais da vida humana, o leitor contempla, no plano da estética literária, possibilidades de existência humana, que talvez jamais vivenciasse fora da ficção. É justamente a estética ficcional, ao se assemelhar a uma experiência real, que leva o leitor atento a confrontar-se com valores que vão além dos valores “religiosos, morais, políticos-sociais, vitais, hedonísticos etc” (CANDIDO, 1970, p. 48). O prazer estético proporcionado por uma grande obra de ficção desperta sentimentos e sensações no ser humano, instigando-o a participar, imaginativamente, dos eventos que atravessam a experiência das personagens. Assim, a ficção possibilita ao leitor projetar-se no outro:

A ficção é um lugar ontológico privilegiado: lugar em que o homem pode viver e contemplar, através de personagens variadas a plenitude da sua condição, e em que se torna transparente a si mesmo; lugar em que, transformando-se imaginariamente no outro, vivendo outros papéis e destacando-se de si mesmo, verifica, realiza e vive a sua condição fundamental de ser autoconsciente e livre, capaz de desdobrar-se, distanciar-se de si mesmo e de objetivar a sua própria situação (CANDIDO, 1970, p. 49).

Para que essa possibilidade se concretize, é preciso que existam personagens que vivenciem o enredo. São elas, portanto, que experimentam os acontecimentos e expressam as ideias contidas na composição narrativa, permitindo, ou não, a adesão e a identificação do leitor. Nesse sentido, o

romance materializa a relação entre a experiência viva e a ficcional, cuja profundidade perpassa o universo de criação do autor, que buscou conferir unidade e sentido à lógica das personagens. Logo, a visão de mundo do escritor revela ou oculta a complexidade das relações humanas dentro de uma realidade narrativa coesa, sendo as personagens construídas a partir de traços distintivos da experiência humana, captados por seu criador (CANDIDO, 1970).

1.2. O romance: um gênero tipicamente burguês

Embora o romancista moderno ocupe, hoje, o lugar do poeta clássico, o passado épico da epopéia se diferencia significativamente da presentificação narrativa do romance. Ocorre que o romance é o gênero literário, em prosa, próprio da contemporaneidade, relativamente novo, conquanto a epopeia clássica tornou-se um gênero esgotado pelo tempo histórico. Para Lukács (2009), a epopeia clássica, exemplificada sobretudo pelas obras de Homero, só é possível em um mundo no qual há uma correspondência orgânica entre o indivíduo e a totalidade social. Essa ideia pressupõe que existe uma relação de harmonia e integração entre o indivíduo e o mundo em que vive. Trata-se de uma situação histórica em que não há ruptura entre sujeito, valores e realidade social. O modo de vida, as crenças, as instituições e a visão de mundo formam um todo coerente, no qual o indivíduo se reconhece plenamente.

Nessa condição, típica do universo da epopeia clássica, o sujeito não se percebe como alguém deslocado ou em conflito com o mundo. Ao contrário, suas ações têm sentido dentro de uma ordem compartilhada coletivamente. O herói épico, por exemplo, não busca um propósito individual isolado, pois já está inserido em uma totalidade que lhe fornece valores e significado. Sua trajetória não é marcada por crise existencial, mas por pertencimento. Assim, “orgânica”, pois indica a compreensão de um organismo vivo e integrado, em que as partes (indivíduo, sociedade, cultura) funcionam em consonância. Quando Lukács afirma que essa correspondência se perde na modernidade, ele quer dizer que o indivíduo passa a viver em um mundo fragmentado, no qual já não há coincidência entre interioridade e realidade externa, sendo a partir dessa ruptura o nascimento do romance moderno.

Trata-se de um universo em que valores, crenças e práticas sociais estão integrados, de modo que o herói épico não se percebe como um sujeito em conflito com o mundo, mas como expressão plena dele. Nesse sentido, a epopeia nasce de uma realidade histórica fechada, ao mesmo tempo harmônica e dotada de sentido compartilhado. Dessa forma, o esgotamento da epopeia ocorre porque essa totalidade orgânica deixa de existir com o desenvolvimento histórico das sociedades. Com a modernidade, há uma ruptura entre sujeito e mundo, uma vez que os valores tornam-se

fragmentados, as certezas coletivas se dissolvem e o indivíduo passa a experimentar uma condição de deslocamento e inadequação.

Nesse novo contexto, já não é possível sustentar a forma épica, visto que ela pressupõe justamente a unidade entre homem e mundo que a história dissolveu. Assim, o esgotamento significa que as condições históricas que davam sentido à epopeia não mais existem. É nesse ponto que surge, séculos depois, o romance como forma literária própria da modernidade. Diferentemente da epopeia, o romance expressa um mundo instável, marcado pela busca de sentido em uma realidade fragmentada. O herói romanesco não é mais aquele que encarna valores coletivos estáveis, mas um sujeito em crise, que percorre o mundo em busca de uma totalidade perdida.

Portanto, ao afirmar que a epopeia foi esgotada pelo tempo histórico, Lukács indica que as formas literárias não são eternas, mas dependem das condições históricas que as tornam possíveis. Na modernidade, a epopeia cede lugar ao romance como forma capaz de representar a experiência histórica de seu tempo. Outra diferença significativa entre os gêneros reside na figura do herói, pois enquanto o romance privilegia personagens medianos, a epopeia narra o herói superior. De tal modo, a figuração de personagens medianos e comuns no romance indicaria uma ausência do *ethos* exigido por Aristóteles aos protagonistas da epopeia. György Lukács interpreta que:

É aqui precisamente que surgem diferenças profundas entre a epopeia e o romance. O caráter fundamentalmente nacional do tema central da epopeia e a relação entre indivíduo e povo na época dos heróis fazem com que a personagem mais importante tenha de assumir o lugar central, ao passo que no romance histórico essa personagem ocupa necessariamente um lugar secundário (LUKÁCS, 2011, p. 64).

Ao tratar da epopéia clássica de seu caráter fechado e totalizador, Lukács (2009,) interroga a própria essência dessa forma estética, compreendendo que, tanto na epopeia quanto na tragédia grega, as ações do herói não emergem de uma interioridade cindida ou problemática, mas se inscrevem em um horizonte simbólico redentor, sustentado por “essencialidades visíveis e eternas” (LUKÁCS, 2009, p. 27). Nesse universo, o sentido do mundo não se encontra separado da existência, mas se apresenta como imanente à própria ordem do ser, configurando um mundo homogêneo, perfeito e acabado, no qual a totalidade é imediatamente experimentável:

O grego conhece somente respostas, mas nenhuma pergunta, somente soluções (mesmo que enigmáticas), mas nenhum enigma, somente formas, mas nenhum caos. Ele ainda traça o círculo configurador das formas aquém do paradoxo, e tudo o que, a partir da atualização do paradoxo, teria de conduzir à superficialidade, leva-o à perfeição. (LUKÁCS, 2009, p. 27)

Tal configuração ontológica torna as formas gregas pouco representativas dos dilemas particulares e cotidianos da experiência humana concreta, justamente porque nelas ainda não se instaurou a fratura entre vida e sentido. Desse modo, narrativas como as de Homero configuram-se

como respostas dadas antes mesmo de a “marcha do espírito na história” ter amadurecido as perguntas adequadas acerca da “essencialidade da vida” (LUKÁCS, 2009, p. 29-30). A essência, nesse contexto, não se coloca como problema, pois o mundo épico desconhece a experiência da perda de totalidade que mais tarde se converterá em questão central da filosofia e das artes modernas. Segundo Lukács, a perfeição helenista repousa na consciência ainda não rompida entre forma e conteúdo, entre sujeito e mundo, entre sentido e existência.

Ao examinar a formação do gênero literário romance, desde sua consolidação, observa-se que ele se apresenta como um gênero inesgotável da modernidade e como tal, não podemos mais concebê-lo em um universo fechado e homogêneo, mas sim em um universo fragmentado e heterogêneo. Por isso, torna-se fundamental considerar os diversos elementos da modernidade que lhe são intrínsecos. O primeiro aspecto a ser destacado diz respeito à constituição do romance, que está diretamente vinculado ao surgimento e ao desenvolvimento da sociedade moderna. Embora Bakhtin adote de uma concepção teórica distinta, em alguns pontos, daquela proposta por Lukács alguns anos depois, é possível encontrar pontos de convergência entre os dois pensadores sobre esta questão, especialmente quando o filósofo da linguagem afirma que:

O romance não é simplesmente mais um gênero ao lado dos outros. Trata-se do único gênero que ainda está evoluindo no meio de gêneros já há muito formados e parcialmente mortos. Ele é o único nascido e alimentado pela era moderna da história mundial e, por isso, profundamente aparentado a ela, enquanto que os grandes gêneros são recebidos por ela como um legado, dentro de uma forma pronta, e só fazem se adaptar – melhor ou pior – às suas novas condições de existência (BAKHTIN, 2014, p. 398).

É consensual que a modernidade possui uma formação contraditória, sendo o romance o gênero que melhor reflete esse momento histórico. A natureza inacabada do romance é uma de suas marcas fundamentais e, como tal, dialoga com a produção romanesca contemporânea. Trata-se de um gênero que não apresenta um único núcleo narrativo, tampouco se limita a um enredo linear. Com efeito, referimo-nos a uma forma multifacetada, que comporta distintas maneiras de expressão, uma vez que sua constituição formal não está definitivamente acabada. Por isso, não é possível delimitá-lo com precisão, pois o seu caráter inacabado é um dos fatores o que o diferencia dos demais gêneros que o precederam.

O presente inacabado do romance, por exemplo, distingue-o da epopeia e do épico, cujas estruturas estão ligadas a um passado coletivo idealizado – condição essencial para sua existência. O romance, ao contrário, tem como base a experiência pessoal das personagens no processo de criação, já a epopeia exige um distanciamento temporal da experiência vivida, isto é, trata-se de mundo marcado pelo tempo do escritor, “isolado da contemporaneidade [...] pela distância épica absoluta” (BAKHTIN, 2014, p. 405). Em outras palavras, a epopeia exclui as experiências triviais e

cotidianas do indivíduo moderno, pois não privilegia a experiência individual que determina a narrativa, mas sim a experiência do herói que representa a coletividade de uma determinada época. Essas condições também tornam a epopeia um gênero concluído, esgotado em si mesmo. O mesmo não ocorre com o romance, visto que o inacabamento do gênero o torna representativo da modernidade e, por conseguinte, dos dilemas próprios da sociedade moderna.

Segundo a teoria bakhtiniana, o romance é um gênero por se constituir, pois sua concepção não está concluída, o que possibilita ao escritor elencar não somente um passado absoluto, como o caso da epopeia, mas relacionar elementos narrativos às tramas da realidade concreta, ou mesmo tramas de uma realidade ficcional, visto que “(...) nossa época se caracteriza pela complexidade e pela extensão insólita de nosso mundo, pelo extraordinário crescimento das exigências, pela lucidez e pelo espírito crítico. Estes traços determinam igualmente o desenvolvimento do romance.” (BAKHTIN, 2014, p. 428). Nesse sentido, o romance continua se caracterizando através das necessidades do nosso tempo.

Ao aprofundar as reflexões sobre o gênero romance, Gyorgy Lukács (1992) afirma que o romance é a forma literária melhor figurativo da sociedade burguesa, por ser o tipo de narrativa em que se evidenciam as contradições e os impasses da última etapa da sociedade capitalista. Partindo de uma concepção hegeliana, Lukács vê em Hegel o primeiro a conceber a prosa típica do romance como resultado da evolução da sociedade burguesa moderna, sendo, pois, o gênero da vida moderna¹. Por essa razão, o teórico húngaro denomina o romance como “epopeia burguesa”, por considerar que o gênero é a forma literária que melhor expressa a experiência da modernidade. De tal modo, o romance não deve se limitar à superfície das ações individuais, mas revelar as determinações sociais que as estruturam. O trabalho do romancista consiste, portanto, em transformar essas mediações, muitas vezes invisíveis, em experiências vividas pelas personagens, de modo que as relações sócio-econômicas apareçam encarnadas em suas paixões, conflitos e escolhas. Assim, o romance opera como uma forma de tornar sensível e inteligível a conexão entre o indivíduo e a sociedade, superando a aparência de isolamento das experiências particulares. Para Lukács:

Os grandes romancistas têm que investigar profundamente os fundamentos sociais da ação individual, têm que analisá-los através das múltiplas mediações para fazê-lo aparecer como qualidade e como paixões vividas por essas pessoas particulares; elas têm que percorrer vias extremamente complicadas para resgatar, sobre o plano sensível, entre o que parece “partículas isoladas”, as verdadeiras conexões socioeconômicas. (LUKÁCS, 1992, p. 179)

¹ Ainda que com ressalvas, pois para Lukács, Hegel não foi capaz de perceber que a figuração feita através do romance da “essência da vida moderna”, a oposição entre indivíduo e sociedade, oculta-se fatores econômicos.

Dessarte, segundo a concepção estética lukacsiana, o romance exige do escritor, antes de tudo, conhecimento satisfatório da sociedade em que ele vive. Há que levar em consideração que as motivações individuais das personagens encontram estímulos causados pela materialidade social da realidade ficcionada. Nessa perspectiva, as personagens da ficção devem refletir características típicas da classe a que pertencem, por meio de uma narrativa de ações capaz de contemplar e dar a ver a conjuntura social de um determinado contexto histórico, isto é, capacidade de perceber e refletir sobre a vida cotidiana da personagem e sua experiência na sociedade moderna. Portanto, o romance para Lukács deve encontrar na composição uma forma de representar os conflitos sociais, históricos e psicológicos da época retratada ficcionalmente. Ao construir personagens complexos e profundamente desenvolvidos, o romancista expressaria contradições e dilemas da experiência humana. Por isso, atribuiu-se ao gênero um valor histórico e sociológico, sendo, ao mesmo tempo, produto de um contexto histórico e instrumento para compreendê-lo. Mais do que a criação ficcional, cabe ao romancista dar forma a sentimentos, ideias e tensões sociais, isto é, traduzir a experiência humana em linguagem e atuar como mediador entre o indivíduo e a coletividade, entre o particular e o universal.

1. 3. O romance histórico: origem e configurações

Refletir sobre o passado e a necessidade constante de revisita-lo não se resume a uma mera retomada à recuperação cronológica dos fatos, mas implica, sobretudo, compreender a sua influência sobre as atitudes culturais do presente, como enfatiza Edward Said (2011). Tal retomada envolve o reconhecimento das fraturas históricas e das tensões não resolvidas, bem como a urgência social que emerge da necessidade de compreender essas rupturas. É nesse horizonte que construímos a análise crítica dos romances *Yaka* e *O outro pé da sereia*, ancorada nos pressupostos teóricos lukacsianos e delineados na obra *O romance histórico* (2011). Em diálogo com essa perspectiva, também agregam as contribuições posteriores de Fernando Aínsa, em *Reescribir el pasado* (2003), especialmente no que se refere à configuração do romance histórico contemporâneo – discussão que será retomada mais adiante.

Ao refletir sobre a relação entre a literatura e história, e o caráter histórico e social do romance, Gyorgy Lukács (2011) formula concepções estéticas de uma forma literária a qual ele denomina romance histórico. Nessa forma, a construção narrativa das personagens e do enredo está intrinsecamente ligada aos acontecimentos históricos, na medida que as circunstâncias históricas do passado são apresentadas à narrativa como forças capazes de influenciar diretamente as ações das personagens. A ficcionalização da história, nesse contexto, torna-se objeto estético da figuração da

realidade, pois as motivações históricas se revelam nos detalhes do enredo. Autores como Pepetela e Mia Couto, por exemplo, recorrem a eventos históricos com o intuito de compreender e problematizar questões próprias da conjuntura sociopolítica de determinada época – o período colonial português. A partir dessa perspectiva, constroem-se narrativas em que as personagens enfrentam dilemas diretamente relacionados ao contexto histórico. No entanto, é importante destacar que o tratamento histórico estabelecido não possui uma dinâmica de expor os fatos históricos estaticamente, uma mera descrição da época, mas sim uma ambientação histórica em que os acontecimentos do passado são encenados simultaneamente aos eventos que atravessam a vida das personagens e possibilita ao leitor a ampliação do sentido histórico da época. Afirma Lukács:

No romance histórico, portanto, não se trata do relatar contínuo dos grandes acontecimentos históricos, mas do despertar ficcional dos homens que o protagonizaram. Trata-se de figurar de modo vivo as motivações sociais e humanas a partir das quais os homens pensaram, sentiram e agiram de forma precisa, retratando como isso ocorreu na realidade histórica (LUKÁCS, 2011, p. 60).

Para o teórico, a história do presente é sempre consequência do passado, mas essa progressão histórica se configura como um processo contraditório, imediatamente influenciado pela experiência humana. Ao transpor este pensamento dialético ao campo artístico-literário, compreende-se que a forma – o gênero – deve responder às exigências do conteúdo – tema –, e não o contrário. Ou seja, para Lukács (1960), é a narrativa, em contraste à descrição, que melhor se apresenta como modelo capaz de captar o momento presente da história e de representar o mundo objetivo, uma vez que a simples descrição de fatos e acontecimentos se revela insuficiente diante da complexidade da vida. Nesse sentido, a ação narrativa, movimentada pelas personagens, segundo os pressupostos teóricos do Romance Histórico, é marcada pelo atravessamento da esfera da vida privada por um evento histórico. Trata-se de um pacto da necessidade histórica, em que a arte assume um papel de engajamento, mas não no sentido panfletário, como se constata no modelo do realismo soviético na era stalinista. A arte deve se comprometer com a materialidade da condição humana, mas no plano estético, pela unidade de ação narrativa, e não uma contemplação descritiva do *ser-assim* das coisas. Em outras palavras, a arte deve anunciar a verdade sobre o mundo, pois, sendo um produto do sujeito humano, interfere no próprio curso da História e, também, sofre consequência dela.

A base do pensamento de György Lukács possui um posicionamento humanista; por isso, para o autor, a arte deve fornecer elementos estéticos concretos capazes de contribuir para a tomada de consciência histórica e humana pelos sujeitos. Nesse sentido, a arte deve evidenciar que a história atravessa a vida dos indivíduos e, ao mesmo tempo, é produzida por eles, de modo que essa

consciência os constitua enquanto sujeitos históricos². Todavia, é fundamental compreender, no plano estético, os motivos que levam os indivíduos a se mobilizarem para transformar o curso da história. A arte literária, sob esse aspecto, apropria-se do sentido histórico da sua época para estabelecer, em termos hegelianos, a conexão entre o espírito histórico e o objeto literário. Assim, o Romance Histórico propõe que a relação com a vida constitui a condição central da arte. O aspecto fundamental, nesse contexto, é refletir sobre a conexão entre civilização e arte, compreendendo as formas desta última a partir da estrutura daquela, em momentos históricos diversos (BORDINI, 2003, p. 39), ao passo em que se busca, nos personagens típicos, a expressão da particularidade humana e a figuração singular de sua época.

Estamos diante de um método histórico sistemático, no qual os personagens são sempre resultado de processos históricos, sendo as razões desses processos reveladas nos detalhes da narrativa. Assim, a história pública trespassa a vida privada do sujeito, uma vez que todas as ações decorrem de processos históricos. A narração, nessa forma literária, realiza-se por meio da interação humana. Para tanto, exige-se do leitor, ainda em termos hegelianos, o deslocamento da aparência em direção à essência das coisas, buscando compreender as razões que fundamentam as ações das personagens no episódio narrado. É necessário perceber que, em cada cena, há uma razão de “ser”, e que é preciso ultrapassar as barreiras da aparência para atingir o núcleo significativo da experiência representada. Numa literatura de base humanista, o que importa é a vida humana, por isso ela deve fornecer condições plenas para alcançar a essência dos acontecimentos. A vida humana precisa ter sentido histórico, pois é esse fluxo que culmina na ação narrativa: são as forças motrizes da história que determinam as cenas do presente.

Após os eventos revolucionários vivenciados pela Europa, desde as transformações de uma sociedade feudal até o período pós-Revolução Industrial na Inglaterra, seguido da Revolução Francesa, consolidam-se os paradigmas da modernidade. É nesse contexto que se estabelecem as

² Na perspectiva lukacsiana, indivíduo e sujeito não são categorias equivalentes, embora estejam profundamente relacionadas. O indivíduo corresponde ao ser singular, concreto e historicamente situado, constituído pelas relações sociais em que vive. Para György Lukács, nenhum indivíduo existe de maneira isolada ou abstrata, pois sua existência é produzida materialmente pelas condições históricas e pelas relações de classe. Assim, o indivíduo é sempre resultado de determinações sociais objetivas, inserido na totalidade histórica. O sujeito, por outro lado, refere-se ao momento em que esse indivíduo adquire consciência de sua posição histórica e passa a agir sobre a realidade de maneira transformadora. Em termos dialéticos, o sujeito não é apenas alguém que existe no mundo, mas alguém que compreende criticamente as contradições sociais e intervém nelas. Desse modo, o sujeito é uma categoria ligada à práxis, isto é, à ação consciente capaz de transformar as estruturas materiais da sociedade. Na concepção lukacsiana, portanto, nem todo indivíduo constitui-se como sujeito histórico. O capitalismo tende justamente a fragmentar os indivíduos, alienando-os e impedindo que percebam a totalidade das relações sociais. A passagem do indivíduo à condição de sujeito ocorre quando há superação da alienação e desenvolvimento da consciência histórica e de classe. É por isso que, em Lukács, o proletariado ocupa lugar central, pois ele seria o sujeito histórico potencial capaz de compreender a totalidade contraditória do capitalismo e atuar coletivamente para transformá-la. Assim, materialmente falando, o indivíduo designa a existência singular produzida pelas condições concretas da vida social, já o sujeito designa a consciência ativa e histórica que emerge dessas condições e atua dialeticamente sobre elas.

condições necessárias para o surgimento do Romance Histórico. Nesse período, emerge nos intelectuais da época a percepção de que os eventos históricos são produzidos pela ação humana. A partir desses acontecimentos, é viável questionar, por meio da arte engajada, os avanços sociais, econômicos e políticos, pois “(...) esses acontecimentos, essa convulsão do ser e da consciência dos homens em toda a Europa formam as bases econômicas e ideológicas para o surgimento do romance histórico de Walter Scott” (LUKÁCS, 2011, p. 46-47). Segundo Lukács, foi o escritor escocês Walter Scott (1771–1832) o primeiro a ilustrar, por meios ficcionais, ações narrativas que decorrem de processos históricos, representando de forma exemplar uma realidade histórica particular da sociedade inglesa. O romancista utiliza os acontecimentos históricos para ‘presentificar’ o passado, levando em conta as motivações sociais, políticas e humanas oriundas de um processo histórico, consolidando, assim, a forma clássica do Romance Histórico³

Deveras, em Walter Scott encontramos a figuração do herói mediano, não o protagonista dos grandes eventos históricos, mas aquele herói dessacralizado, envolvido no processo de transformação histórica e, conseqüentemente, afetado por seus efeitos contraditórios. Lukács cita como exemplo da primeira figuração clássica de Romance Histórico a obra *Waverley*, publicada em 1814 pelo escritor escocês. O enredo tem como protagonista Edward Waverley, um personagem, por vezes, retratado de maneira ironizada. Os acontecimentos narrados ambientam-se em meio aos eventos da Rebelião Jacobina em 1745, na Escócia, e abordam os conflitos entre os partidários da dinastia Stuart e a casa de Hanôver. Oriundo de uma família conservadora, Edward inicia sua trajetória como oficial do exército britânico, até se envolver com os rebeldes jacobitas e se apaixonar por Rose Bradwardin, uma jovem revolucionária. Movido por posições contraditórias e desejos inconciliáveis, o protagonista se vê confrontado por dilemas que envolvem lealdade política, valores pessoais e identidade cultural. Sua trajetória torna-se central à crítica e à reflexão histórica promovidas pelo romance. *Waverley* explora as complexidades das relações humanas, as diferenças culturais e políticas, temas essenciais para Lukács, que ressalta: “A grandeza de Scott está em dar vida humana a tipos sociais históricos” (LUKÁCS, 2011, p. 51).

A partir da leitura de Walter Scott, Lukács estabelece uma exigência ao Romance Histórico: a figuração da singularidade da história através da atuação das personagens, de modo que seus comportamentos sejam palpáveis àquilo que é particular da época ficcionalizada. Reiterando, a literatura deve apropriar-se do sentido histórico da época em que está inserida, consciente de que a história atravessa a vida dos indivíduos, pois é, ao mesmo tempo, produzida por eles. Como

³ Algumas correntes da crítica literária consideram que as manifestações pioneiras das concepções estéticas do romance histórico não se iniciam com Walter Scott como um produto elaborado por inteiro de uma única vez. Regina Ziberman (2003, p. 114) é enfática ao afirmar que Lukács é avesso às genealogias do romance histórico ao excluí de suas pesquisas obras que poderiam contribuir com a concretização das concepções da forma literária.

resultado, delineia-se um método de análise literária, no qual as personagens são resultantes de processos históricos. Regina Zilberman afirma:

Lukács concebe o romance histórico como um gênero que não apenas situa o leitor num tempo passado, mas ajuda-o a entender os acontecimentos. Por isso, ele valoriza o modo como se dá a representação do período histórico, que deve corresponder a uma fase de crise e transformação. Contudo, a ênfase do romancista não recai sobre o movimento histórico, e sim sobre seus efeitos sobre as figuras humanas, especialmente quando essas se organizam em núcleos domésticos. (ZILBERMAN, 2003, p. 120)

No romance histórico, nem a experiência individual das personagens e nem os eventos históricos específicos devem ser objeto de contemplação, mas sim a interseção entre os dois fatores em um plano único narrativo, de modo que a existência dos indivíduos esteja marcada pelo destino da história, pois os fatos concernentes ao destino humano precisam ser narrados. Assim, a singularidade histórica de uma época poderá ser traduzida através da figuração das personagens, de modo que os comportamentos sejam típicos da época representada (ZILBERMAN, 2003, p. 113). É fundamental no romance histórico a presença de personagens capazes de sintetizar as subjetividades próprias da época narrada. O que Lukács propõe, de fato, não é simplesmente situar o leitor a uma narrativa pretérita, mas auxiliá-lo na compreensão dos acontecimentos cotidianos, apontando a influência dos conflitos históricos no plano imediato das situações domésticas.

1.4. O romance histórico contemporâneo no contexto de colonização

O Romance histórico contemporâneo, com ênfase na perspectiva pós-colonial, incorpora o passado como uma de suas matrizes significativas, funcionando como um gênero literário que articula as camadas factuais da história com a construção ficcional. Por sua natureza enquanto forma narrativa moderna, emerge desse tipo de romance a exigência por uma expressão artística comprometida com a formação de uma consciência crítica da realidade, empenhada em representar as novas configurações sociais da existência humana e em captar as tensões entre o indivíduo e a coletividade. Nesse sentido, a urgência estética e política dele reside na tentativa de oferecer uma leitura complexa e contraditória da vida, provocando uma consciência singular e, ao mesmo tempo, totalizante do movimento da história.

Ao operar questões sociais e históricas, o romance histórico contemporâneo se propõe a potencializar críticas voltadas a uma produção literária de caráter político e emancipatório. Pela ficção, esses romances desafiam a homogeneidade da história dita como oficial, assumindo, assim, a função de reconfigurar os sentidos atribuídos a determinados passados, conforme observa Canedo, ao propor que essas obras buscam “reequacionar os sentidos” (CANEDO, 2023, p. 17) de uma

determinada memória histórica. Nessa perspectiva, o romance histórico não se limita à figuração do passado como simples reconstrução factual, mas promove uma leitura crítica dos acontecimentos e possibilita a ampliação da compreensão do processo histórico. Trata-se, portanto, de uma forma estética que articula imaginação e historicidade, configurando-se como espaço de reflexão sobre as transformações sociais e sobre os conflitos que estruturam a vida coletiva. Além disso, oferece uma leitura com novas perspectivas narrativas e alteridade dos pontos de vista do processo histórico, conseqüentemente, possibilitando novas compreensões do presente. O passado torna-se, nesse processo, experiência de transformação e instrumento de reinvenção do presente.

A reflexão desenvolvida por Rogério Canedo, em *O romance histórico da colonização* (2013), parte da compreensão do romance histórico como uma forma artística comprometida com a construção de uma consciência esclarecedora do mundo. Segundo o autor, essa modalidade narrativa busca oferecer uma compreensão ampla, complexa e contraditória da experiência humana, produzindo, por meio da arte literária, uma consciência particular e, ao mesmo tempo, totalizadora do movimento da história. Nesse sentido, Canedo (2013, p. 15) mobiliza a reflexão de Walter Benjamin para afirmar que o projeto do romance histórico consiste em “escovar a história a contrapelo”, isto é, questionar as versões hegemônicas do passado consagradas pela historiografia oficial. Ao trilhar caminhos distintos daqueles legitimados pelo discurso histórico dominante, a ficção reinterpreta acontecimentos e evidencia dimensões frequentemente silenciadas ou marginalizadas pela narrativa tradicional da história. Assim, as narrativas ficcionais que tematizam o passado procuram oferecer uma visão mais ampla e complexa do movimento histórico, revelando tensões sociais, contradições e experiências humanas que escapam aos registros oficiais. Desse modo, o romance histórico assume um caráter crítico e reflexivo, contribuindo para a problematização das estruturas de poder que orientam a construção da memória epistemológica.

A concepção de romance histórico apresentada por Canedo dialoga também com as formulações de Georg Lukács, para quem essa forma narrativa constitui um método de figuração da vida capaz de captar as relações essenciais entre indivíduo e sociedade (CANEDO, 2013, p. 17). Nessa concepção, a literatura alcança um realismo que não se reduz à mera reprodução da realidade empírica, mas que busca representar o movimento contínuo da história e das relações sociais em sua totalidade. O romance histórico, portanto, amplia o próprio sentido da história ao propor versões alternativas da experiência humana, frequentemente contestadoras de paradigmas e tradições estabelecidas. Tal perspectiva aproxima-se ainda da concepção de Celso Frederico, segundo a qual o realismo deve ser entendido como um método de figuração artística da realidade, isto é, uma atitude estética voltada à apreensão da totalidade da vida, e não apenas uma escola literária específica (CANEDO, 2013, p. 18). Assim, o romancista, ao adotar essa postura, busca revelar a

complexidade das relações sociais e históricas que moldam a existência humana.

Outro aspecto central da análise de Canedo reside na relação indissociável entre história e literatura. Conforme observa o autor, ambas caminham conjuntamente, de modo que as transformações no estatuto do conhecimento histórico influenciam diretamente as formas de apropriação do material factual pela literatura (CANEDO, 2013, p. 23). Ao mesmo tempo, a literatura, embora tributária da história, contribui decisivamente para sua interpretação e compreensão, evidenciando a reciprocidade entre essas duas formas de conhecimento. Afirma Canedo:

[...] é possível averiguar inicialmente como o romance histórico, no seu momento de produção, parece compartilhar de algumas propostas que são também da Historiografia. Esse contanto, todavia, é de mão dupla, tanto que, com um capítulo dedicado ao entrelaçamento da história e da literatura podemos aferir o quanto o diálogo entre as duas áreas se dá de forma profícua e o quanto se torna difícil apontar ou distinguir qual das duas epistemologias contribuiu ou contamina a outra no seu fazer específico, que é o de narrar um fato, seja ele verídico ou não, já que ambos são campos tributários da verossimilhança, como conhecemos. Em outras palavras, inicialmente se verá como a história e literatura andam de mãos dadas e, nos séculos XIX e o XX, com destaque para o segundo, se notará que, na medida em que o estatuto da história muda, altera-se também a forma de apropriação do material factual por parte da literatura (CANEDO, 2023, p. 23).

A produção literária de orientação realista, nesse contexto, revela-se capaz de figurar poeticamente os aspectos fundamentais da vida humana, sobretudo quando representa as forças sociais como relações concretas entre indivíduos. Assim, como destaca Canedo (2013, p. 28), o entrecruzamento entre destinos individuais e possibilidades históricas constitui a chave do romance realista, pois é nesse ponto de convergência que a literatura apreende a dinâmica da experiência social e histórica em sua complexidade.

Desse modo, a análise proposta por Canedo permite compreender o romance histórico como uma forma estética privilegiada para a problematização da história e para a figuração das relações entre sujeito e sociedade. Ao articular imaginação, memória e crítica histórica, essa modalidade narrativa não apenas revisita o passado, mas também contribui para a construção de novas interpretações da experiência humana, reafirmando a literatura como espaço fundamental de reflexão sobre os processos históricos, as tensões sociais e as transformações culturais.

Em *Reescribir el pasado*, Fernando Aínsa ressalta que: “A nova ficção embarcou na aventura de reler a história, percorrendo com um olhar crítico o período colonial, o da Ilustração e da independência e, em um sentido revisionista, o século XIX e o início do século XX” (2003, p. 75, tradução nossa)⁴. Nesse sentido ficcional, retornar ao passado, ainda que um passado recente,

⁴ “La nueva ficción se ha embarcado en la aventura de releer la historia, recorriendo con una mirada crítica el período colonial, el de la ilustración y la independencia y, con un sentido revisionista, el siglo XIX e inicios del XX”.

ampliaria o próprio conceito de história, uma vez que são propostos novas versões alternativas da vida, dos paradigmas e das tradições que moldam a sociedade. Ainda que não se constitua como um *corpus* unitário, revelando-se, em vez disso, um terreno de grande heterogeneidade, esse deslocamento temporal adquire forças ainda mais expressivas, como aponta António Sousa Ribeiro (2010):

Não resulta simplesmente do modo como esse pensamento oferece novas perspectivas a um repensar da história do colonialismo e da situação das sociedades pós-coloniais. Na verdade, mais do que isso, ele oferece um modelo de crítica à modernidade que atravessa transversalmente todo o campo do conhecimento e incita a um reequacionar de conceitos e perspectivas que representa uma importante ruptura epistemológica e se tem revelado, a um tempo, altamente polêmico e imensamente produtivo. (2010, p. 114).

Tendo essa compreensão, reitera-se que o romancista histórico contemporâneo busca representar as demandas do presente nas suas produções ficcionais, conforme observamos em obras como *Yaka* e *O outro pé da Sereia*. Cada narrativa, em suas respectivas épocas de produção, revela uma urgência específica, vinculada ao que Fernando Aínsa reconhece como um “renovado interesse que os temas históricos despertam” (AÍNSA, 2003, p. 75, tradução nossa)⁵. Portanto, essas produções não apenas refletem um engajamento individual, como também reverberam socialmente o sentimento nacional e o aprofundamento da compreensão histórica. É nesse contexto que emergem novas formas narrativas atravessadas por sentimentos de exílio, memória e testemunho, apontando para uma resistência que evoca um passado traumático. Trata-se de uma literatura que ressignifica a história por meio de procedimentos narrativos que visam questionar crenças e valores historicamente postulados: “(...) Multiplicam-se os romances de temática histórica nos quais, por meio da reescrita anacrônica, irônica ou paródica quando não irreverente e grotesca, são demolidas crenças e valores estabelecidos.” (AÍNSA, 2003, p. 76-76)⁶. É desse ponto de partida que se manifesta o que Aínsa chamou de “ficcionalización de la historia” (2003, p. 76), que se configura como um gesto político de contestação, que provoca o deslocamento da narrativa oficial historiográfica para reinscrever o passado sob novas perspectivas interpretativas.

Assim, o romance histórico contemporâneo ganha relevância ao indicar alternativas históricas outrora silenciadas. Não se trata de um gesto qualquer, mas sim uma nova visão de sociedade, que retira a condição periférica da marginalidade e a reposiciona no centro do debate histórico, no intuito de reequacionar os sentidos atribuídos à experiência humana e social. Essa literatura de caráter pós-colonial tende a humanizar àqueles que historicamente foram

⁵ “Renovado interés que suscitan los temas históricos”

⁶ “(...) se multiplican las novelas sobre temas históricos, donde a través de la reescritura anacrónica, irónica o paródica, cuando no irreverente y grotesca, se dinamitan creencias y valores establecidos”

desumanizados. Como afirma Frantz Fanon (2023, p. 32), o processo de descolonização inaugura uma nova ordem que, para se efetivar, demanda obrigatoriamente uma ruptura radical com o passado colonial, incorporando o confronto entre forças “congenitamente antagônicas”. O potencial transformador advindo por esse embate, segundo o autor, não se opera de maneira gradual, pois isso seria: “(...) simplesmente da substituição de uma “espécie” de homens por outra “espécie” de homens (...) sem transição, há substituição total, completa, absoluta” (2023, p. 31). Pois a própria formulação desse programa “é indiscutivelmente uma criação de homens novos” (2023, p. 32). O que se propõe é a criação de um novo sujeito, humanizado, surgido no resultado do processo histórico, mas um sujeito ativo neste processo e que está em constante reinvenção.

Diante dessa “nova ordem”, profundamente marcada pela violência, o conteúdo dessa nova ficção não poderia ser um desenrolar tranquilo dos fatos. Por um lado, essa mais recente forma de romance histórico opera com a descrença, com o fato de saber impossível recuperar em sua totalidade, hoje, obviamente, o passado. Por outro, é preciso lidar com as próprias incertezas em relação ao presente. Narrar os fatos implica em eleger diversos narradores, optar por várias versões, o que comprova a relatividade não só da ficção, mas também da História. Há um desconfiar permanente; todavia, os mistérios nunca se decifram por inteiro, de modo que, a estética dessa produção não poderia ser outra, que não aquela marcada pela atmosfera de choque e pela primazia da ruptura. Apesar do novo modelo, ao que tudo indica, não seguir uma forma universal e específica, é comum deflagrarmos nessas narrativas uma estética que se vale do processo de reescrita, releitura, hibridismos, fragmentação da forma, a apropriação/ab-rogação etc. Ademais, é uma literatura que opera com um forte sentimento de não pertencimento, tanto em termos de raça quanto de território, essa incompatibilidade provém da ausência de uma identidade nacional consolidada. Tema indispensável às narrativas pós-coloniais e, por isso, se tornou uma tendência das últimas décadas, “É, na realidade, a renovada e vigorosa expressão de um gênero que esteve na base da construção da consciência e da identidade nacional” (AÍNSA, 2003, p. 78, tradução nossa)⁷.

A sistemática do espaço colonial demanda um processo de submissão, que reivindica “uma total desvalorização do patrimônio cultural do dominando” (CHAVES, 2004, p. 148). Esse intento, no entanto, ultrapassou os limites, levando a “despersonalização cultural” dos povos oprimidos, que é expatriado da própria história. Nessa lógica, a nova ordem traduz o universo cultural do opressor, que consistiu em um longo processo de alienação do colonizado. Por isso que, agora, a recuperação do passado pode ser compreendida como uma insubordinação à estrutura do colonialismo. Não é de

⁷ “[...] es en realidad la renovada y vigorosa expresión de un género que ha estado en la raíz de la construcción de la conciencia y la identidad nacional”

estranhar, portanto, que a busca por uma identidade nacional seja um tema recorrente nos romances históricos contemporâneos.

O passado, como é possível observar, transforma-se em uma experiência de renovação. É importante compreender a relevância das relações entre o presente e o passado, de forma que não se tornem alheios um ao outro, mas que se complementam mutuamente. Desse imbricamento recíproco, pode-se construir um sentido histórico válido, sempre tendo em mente que a história não diz tudo e que pode haver divergências entre a literatura e a história. E, como tal, essa estratégia subversiva consiste:

A invocação do passado constitui umas das estratégias mais comuns nas interpretações do presente. O que inspira tais apelos não é apenas a divergência quanto ao que ocorreu no passado e o que teria sido esse passado, mas também a incerteza se o passado é de fato passado, morto e enterrado, ou se persiste, mesmo que talvez sob outras formas. Esse problema alimenta discussões de toda espécie – acerca de influências, responsabilidades e julgamentos, sobre realidades presentes e prioridades futuras. (SAID, 2011, p. 34)

Diante disso, podemos afirmar, sem prejuízo em dizê-lo, que “nenhum artista, em qualquer forma de arte, tem pleno significado sozinho” (SAID, 2011, p. 35), pois a maneira como formulamos ou representamos o passado molda nossa compreensão e nossas concepções do presente. É nessa aspiração que o novo romance histórico encontra o ponto fulcral de sua produção. Essa especificidade narrativa foi amplamente praticada em um momento em que as redefinições da nação, aliadas ao desejo de configuração da identidade e do conhecimento sobre o passado, apontavam para uma necessidade e para uma prática de consciência política criadora entre os escritores. Ainda sobre isso, é válido ressaltar:

O conhecimento do passado depende sempre do conhecimento do presente, da identificação das tendências evolutivas que se revelam com clareza na situação do presente e conduziram objetivamente a este e, subjetivamente, de como em que grau a estrutura social do presente seu estágio evolutivo, suas lutas de classe etc. incentivam, inibem ou impedem um conhecimento adequado do desenvolvimento passado (LUKÁCS, 2011, p. 208-209).

Ao anunciar "a verdade contraditória do mundo", a arte não está preocupada em apresentar um retrato unívoco ou definitivo da história, mas em evidenciar suas contradições, tensões e conflitos, que frequentemente são suprimidos pelas narrativas oficiais. Assim, “ao reler criticamente a história, a literatura é capaz de expor com franqueza aquilo que a história que se pretende científica não quer ou não pode fazer, o que pode parecer paradoxal” (AÍNSA, 2003, p. 84)⁸. O novo romance histórico, por exemplo, ao revisitar eventos passados, muitas vezes incorpora

⁸ “Al reler criticamente la historia, la literatura es capaz de plantear con franqueza lo que no quiere o no puede hacer la historia que se presente científica, lo que puede parecer paradójico”.

perspectivas esquecidas, desviando-se do protagonismo das elites ou dos grandes eventos para revelar o papel das massas, das culturas marginalizadas ou dos indivíduos anônimos na construção da história. Essa “vontade de rastrear a ‘história verdadeira’” (AÍNSA, 2003, p. 78)⁹ é essencial ao recuperar e reorganizar fragmentos dispersos, a arte se torna um ato de resistência contra o esquecimento e o silenciamento. É também um meio de mostrar que o passado não está morto, ele continua a ecoar no presente, moldando nossas formas de ser, agir e imaginar o futuro. A literatura, nesse sentido, é o cenário de presentificação do passado nacional, isto é, permite a releitura e questionamento do discurso historiográfico, permitindo voltar às suas origens, assimilando-a a uma identidade nacional.

Se, por um lado, temos a forma clássica do romance histórico, na qual o propósito é explicar os acontecimentos presente por meio de uma leitura racional e progressiva da história, sob nova perspectiva, ao nos depararmos com a forma contemporânea desse gênero, percebemos uma revisão crítica do passado, por vezes conduzidas a partir de perspectivas subalternas, enfatizando a multiplicidade de narrativas e o questionamento da própria noção de verdade histórica. Em outras palavras, a forma clássica busca reconstruir o passado para legitimar o presente, e a forma contemporânea revisita esse passado com o intuito de problematizá-lo e, dessa maneira, questionar o presente.

Podemos afirmar, portanto, que o romance histórico contemporâneo, especialmente em contextos marcados pela experiência colonial, consolida-se como uma forma estética e crítica voltada à reinterpretação do passado e à problematização das narrativas históricas hegemônicas. Enquanto Canedo (2023) enfatiza o romance histórico como instrumento de construção de uma consciência esclarecedora do mundo, capaz de articular imaginação e historicidade na apreensão das relações entre indivíduo e sociedade, Aínsa (2003) destaca o caráter revisionista dessa forma narrativa, marcada pela reescrita crítica da história, pela pluralização dos pontos de vista e pela “ficcionalização” do passado como gesto político de contestação. Convergem, assim, na compreensão de que a literatura não apenas representa a história, mas intervém em seus sentidos, “reequacionando” memórias, desestabilizando verdades consagradas e “reinscrevendo” experiências silenciadas no campo da figuração. Desse modo, o romance histórico contemporâneo configura-se como espaço privilegiado de revisão crítica da modernidade colonial e de reinvenção simbólica da experiência histórica, no qual a revisitação do passado não corresponde a um exercício nostálgico, mas a uma estratégia de compreensão do presente e de projeção de novas possibilidades de existência histórica e cultural.

9 “Voluntad de rastrear la historia verdadera”

1.5 Perspectiva crítica do romance africano e a dialética da história

Na compreensão do romance histórico como forma crítica de reinterpretação do passado e de contestação das narrativas hegemônicas, o estudo *O Romance Africano visto de longe* (2022) de Ana Mafalda Leite, Edvaldo Bergamo, Elena Brugioni e o próprio Canedo, aprofunda ainda mais essa discussão ao situar o romance africano como uma forma estética intrinsecamente vinculada aos processos históricos e políticos do continente. Segundo os autores, a análise dos sistemas literários africanos deve necessariamente privilegiar questões decisivas como formação e identidade nacional, colonização, descolonização, circunstâncias revolucionárias e conjunturas pós-coloniais, além de problemáticas contemporâneas relacionadas a gênero, raça e ciclos autoritários (LEITE; BERGAMO; BRUGIONI; CANEDO, 2022). Nesse sentido, o romance africano não se restringe a uma expressão estética autônoma, mas constitui-se como espaço de reflexão crítica sobre a historicidade das sociedades africanas, evidenciando tensões entre permanência e ruptura, tradição e modernidade, continuidade e transformação (LEITE *et al.*, 2022). Tal perspectiva amplia o entendimento do romance histórico enquanto forma literária que, conforme já sugerido por Canedo (2003), articula imaginação e consciência histórica, convertendo a experiência social em matéria estética e crítica.

Paradoxalmente, como destacam os autores, a forma romanesca africana emerge como legado da própria colonização, ao mesmo tempo em que se configura como instrumento de insurreição e questionamento da ordem colonial imposta. Essa ambivalência evidencia o caráter dialético do romance africano, cuja configuração híbrida resulta do entrecruzamento entre a tradição oral africana e a forma literária europeia, instaurando uma tensão produtiva entre oralidade, mito e identidade cultural (LEITE *et al.*, 2022). Assim, a narrativa romanesca no continente projeta simultaneamente ancestralidade, colonialidade e contemporaneidade, articulando temporalidades difusas e experiências históricas distintas, desde a valorização das mitologias milenares até os processos de luta armada e o desencanto do presente pós-independência (LEITE *et al.*, 2022). Nessa perspectiva, o romance africano explicita os prejuízos da ocupação colonial e os desdobramentos contraditórios da descolonização, tornando-se uma manifestação artística voltada à afirmação da independência política e cultural, bem como à ressignificação das memórias coletivas e dos valores locais (LEITE *et al.*, 2022).

Além disso, os autores ressaltam que o romance africano se consolida como forma paradigmática de figuração da emergência de sujeitos historicamente silenciados, revelando a persistência de uma consciência enquanto colonizado que alimenta o potencial contestatório da narrativa (LEITE *et al.*, 2022). Ao tematizar a busca por emancipação, inclusive no que concerne às

representações de gênero e à autonomia feminina, essas produções literárias assumem um compromisso ético com a transformação social e com a construção de uma consciência crítica anticolonial (LEITE *et al.*, 2022). Desse modo, o romance africano insere-se na lógica crítica já delineada por Aínsa e Canedo, ao reafirmar a literatura como intervenção simbólica nos processos históricos, mas acrescenta a essa discussão a centralidade do paradigma centro–periferia, questionando hierarquias canônicas e reivindicando a legitimidade estética e epistemológica das literaturas produzidas em contextos historicamente marginalizados. Assim, mais do que representar a experiência histórica, o romance africano a reinscreve sob novas perspectivas, configurando-se como prática estética de resistência, de reconstrução identitária e de redefinição dos lugares de enunciação no sistema literário global.

CAPÍTULO 2

Colonialismo e pós-colonialismo – leituras críticas e figurações literárias

Deixemos de lado essa Europa que não para de falar do homem, ao mesmo tempo que o massacra por toda parte onde o encontra, em todos os cantos de suas próprias ruas, em todos os cantos do mundo.

(Frantz Fanon)

2.1 Colonização e imperialismo: historicidade, memória e dominação

Qualquer tentativa de compreensão da colonização necessita, primeiramente, de uma abordagem histórica que se afaste de explicações homogêneas ou lineares do fenômeno colonial. Também, é importante enfatizar é que as colonizações diferem profundamente umas das outras, tanto em suas formas quanto em seus efeitos, uma vez que encontram sociedades com passados, construções de identidades e modos de organização distintos, cujas respostas à dominação não são as mesmas (FERRO, 1996). Essa perspectiva reforça a necessidade de compreender a ordem colonial como um processo historicamente situado e multifacetado. Todavia, ainda que diversas em suas manifestações, nenhuma colonização pode ser dissociada do fator fulcral à interpretação: o imperialismo. Para Marc Ferro, a colonização constitui uma expressão concreta de projetos imperiais, ainda que nem todo imperialismo assuma, necessariamente, a forma clássica da ocupação territorial (FERRO, 1996). A partir desse panorama de análise, podemos compreender as continuidades e as discontinuidades entre diferentes momentos históricos da expansão europeia, bem como suas transformações ao longo dos séculos.

Cabe pontuar o silenciamento da experiência colonial na construção da memória histórica ocidental, uma vez que as reflexões clássicas e eurocentradas sobre o passado raramente incorporam as colonizações como elemento constitutivo da história moderna. Do mesmo modo, a literatura canônica tampouco conferiu centralidade à questão colonial. Esse apagamento contribuiu para a naturalização da dominação e para a dissociação entre a violência praticada nas colônias e os valores proclamados pelas metrópoles. Nesse sentido, a provocadora afirmação de que “o crime de Hitler foi colonizar o homem branco” evidencia um deslocamento fundamental: os métodos de violência, expropriação e desumanização empregados pelo regime nazista já haviam sido amplamente utilizados nas colônias europeias (FERRO, 1996, p. 14). O choque moral produzido pelo nazismo não decorre, portanto, da novidade de seus métodos, mas do fato de terem sido aplicados no interior da própria Europa, revelando a hipocrisia de uma memória histórica seletiva.

Ao historicizar a expansão europeia, Ferro também contesta a ideia de que a história da colonização tenha início com as Grandes Navegações. Para o autor, o expansionismo europeu é anterior e encontra suas raízes ainda nas cruzadas e nas chamadas “guerras santas”, que não podem ser dissociadas da história do descobrimento (FERRO, 1996). O que ocorre a partir do século XV é a ampliação da escala e do alcance dessas investidas, agora impulsionadas por novas condições técnicas, econômicas e políticas. A partir de 1580, observa-se um deslocamento do eixo econômico

e político do Mediterrâneo para o Atlântico, o que redefine profundamente as dinâmicas coloniais.

Ferro afirma:

Assim, o contexto da guerra santa não deve ser ignorada numa pesquisa sobre as origens dos “descobrimientos” e da história da colonização. Conforme mostrou Fernand Braudel, por volta de 1589 as atividades essenciais do comércio e da política passaram do Mediterrâneo para o Atlântico. Nem por isso a herança dos conflitos anteriores apagou-se da memória dos que não romperam com aquele passado ao se voltarem para outros mundos (FERRO, 1996, p. 22).

Nesse contexto, o projeto colonial passa a articular expansão comercial, evangelização e escravidão, assumindo também uma função compensatória, ao operar como uma forma de terapia do esquecimento das derrotas europeias nas lutas contra os mouros. Além disso, a apropriação territorial passa a ser justificada pela urgência estratégica de ocupar um espaço antes que outro o faça, lógica que reforça a competição entre potências imperiais (FERRO, 1996, p. 26-28). O autor identifica ainda dois grandes momentos da expansão colonial, sendo o primeiro, no século XVI, e o segundo, no século XIX. Apesar das diferenças de contexto, repetem-se etapas e comportamentos de dominação, ainda que, a partir de 1870, se consolide a percepção de que uma nova era havia começado – marcada pelo imperialismo moderno¹⁰. Esse imperialismo alimenta-se de impulsos ideológicos, como a missão civilizatória e a suposta superioridade racial, mas permanece ancorado em necessidades materiais concretas, como o acesso a matérias-primas e mercados consumidores (FERRO, 1996, p. 29-30).

A experiência britânica exemplifica essa transformação. Após a perda das colônias americanas, a Grã-Bretanha consolida-se como potência industrial e passa a depender crescentemente de recursos ultramarinos, retomando a expansão colonial sob a forma do imperialismo. Diferentemente dos períodos anteriores, essa fase contou com amplo apoio da opinião pública, o que revela a crescente integração entre interesses econômicos, ideologia e consenso social na Europa (FERRO, 1996, p. 31-33). Dialogando com Lênin, Ferro destaca que o imperialismo dos séculos XIX e XX encontra-se intrinsecamente ligado ao capital financeiro, de modo que as guerras entre potências passam a ser disputas entre imperialismos concorrentes:

Os imperialistas do final do século XIX e do século XX diferiam tanto do espírito de conquista ou de dominação das épocas passadas quanto da expansão colonial dos séculos anteriores pela seguinte característica: estavam, mais que os outros, ligados ao capital financeiro, e a colonização ou a conquista não eram as únicas expressões de sua existência. É claro que a colonização e a conquista imperial podem ser imperialistas; mas, no século XIX, e até a Primeira Guerra Mundial, o imperialismo dispõe de meios de ação que podem se acomodar com a independência política: é este o caso da penetração do capital financeiro na China ou no Império Otomano, e também na Rússia. (FERRO, 1996, p. 34).

¹⁰ A Inglaterra impulsiona o seu domínio imperador a partir do desenvolvimento do modo de produção capitalista, cuja prática fundamenta-se na grande indústria e na exploração do trabalho assalariado.

Nesse contexto, desaparece a distinção entre expansão territorial e imperialismo, consolidando-se a ideia de que este representa o estágio supremo do capitalismo. A Revolução Industrial redefine, ainda, as relações entre metrópoles e colônias, aprofundando as desigualdades materiais e promovendo transformações estruturais profundas. A segunda colonização provoca a desindustrialização das colônias e sua especialização agrícola, gerando antagonismos entre economias tradicionais de subsistência e economias de mercado, especialmente na África Negra. Mesmo após os processos de descolonização, essas estruturas persistem sob novas formas, como no neocolonialismo, caracterizado por um imperialismo sem colonos (FERRO, 1996).

Assim, a chamada descolonização limita-se, muitas vezes, à troca formal de soberania, enquanto os vínculos econômicos e as relações de dependência se mantêm. Após 1960, muitos países ex-colônias permanecem em condições de pobreza e subordinação ainda mais graves do que aquelas vivenciadas no período colonial direto. Ao longo de todo esse processo, a história e o direito ocidentais operaram como instâncias legitimadoras da dominação, conferindo aos conquistadores uma razão moral de existir. Na colônia, a pertença racial, e não a atividade desempenhada, define a elite, tendo como consequência a cristalização das hierarquias que vão pendurar após o fim formal do domínio colonial (FERRO, 1996). A contribuição de Marc Ferro ao historicizar o colonialismo e o imperialismo em longa duração, em *História das Colonizações: das conquistas às independências (séculos XIII a XX)*, permite compreender as bases materiais e ideológicas que sustentam as estruturas analisadas a seguir. Trata-se de uma leitura que evidencia que o colonialismo não é um episódio encerrado, mas um processo histórico cujos efeitos continuam a atravessar as relações sociais, políticas e simbólicas do mundo contemporâneo.

2.2 Colonialismo como estrutura de dominação

No âmbito desta pesquisa, a leitura de *Retrato do colonizado precedido de retrato do colonizador*, de Albert Memmi (2007), cumpre a função de fundamentar teoricamente a compreensão do colonialismo como uma estrutura histórica concreta, cujos efeitos ultrapassam o plano econômico ou político e se estendem à produção de subjetividades, discursos e formas de legitimação ideológica. O autor apresenta uma análise que se recusa a tratar o colonialismo como um desvio episódico da história moderna, concebendo-o, antes, como um sistema coerente de dominação, sustentado por mecanismos materiais e simbólicos articulados entre si (MEMMI, 2007). Portanto, o colonialismo é analisado a partir do seu caráter estrutural, destacando que a relação entre colonizador e colonizado constitui uma forma específica de organização social, fundada na desigualdade sistemática e na negação da reciprocidade humana (MEMMI, 2007). Nesse horizonte

argumentativo, Memmi se dedica a demonstrar a figura do colonizador enquanto sujeito situado e moralmente implicado no sistema colonial, visto que o colonialismo cria condições objetivas que produzem determinadas atitudes, comportamentos e racionalizações (MEMMI, 2007).

O colonizador, nesse sentido, não é apenas alguém que ocupa um território estrangeiro, mas aquele que aceita, de forma consciente ou não, os privilégios garantidos por uma ordem social injusta. De fato, o colonialismo se sustenta por meio de uma lógica de privilégios econômicos, jurídicos e simbólicos que só pode ser mantido à custa da constante desumanização do colonizado. Para legitimar sua posição, o colonizador constrói uma imagem negativa do outro, ao mesmo tempo em que atribui uma missão civilizatória que mascara a exploração. Tal mecanismo revela que a dominação colonial não se mantém apenas pela força, mas pela produção contínua de discursos que transformam a injustiça em necessidade histórica. Constata-se que o colonialismo constitui uma forma sistemática de negação da humanidade do outro, na qual a violência simbólica e material não é um acidente, mas sim um princípio organizador, pois o colonizador só pode existir enquanto tal ao transformar o colonizado em coisa e negar-lhe a condição de sujeito histórico¹¹.

A viagem colonial, nesse sentido, não representa mais o risco da aventura, mas a garantia de ascensão social e econômica, funcionando como uma espécie de “purgatório remunerado” (MEMMI, 2007, p. 37-38). O colonizador desloca-se para a colônia porque ali encontra posições asseguradas, salários elevados, carreiras aceleradas e negócios mais lucrativos do que aqueles disponíveis na metrópole. Ainda que mantenha seus vínculos simbólicos e afetivos com o país de origem, de onde importa costumes, valores e modelos administrativos, sua permanência na colônia é sustentada fundamentalmente pelo lucro e pela usurpação (MEMMI, 2007). O colonizador, assim, não se encontra em exílio cultural, mas em uma condição econômica artificialmente favorecida, marcada pela consciência, ainda que difusa, de sua ilegitimidade. Trata-se, portanto, de um privilegiado, mas um privilegiado não legítimo, isto é, um usurpador (MEMMI, 2007). Tal condição exige constante acomodação moral e ideológica, pois a manutenção dos privilégios só é possível mediante a aceitação, explícita ou implícita, de um sistema fundado na desigualdade estrutural. Mesmo o pequeno colonizador, que goza de benefícios limitados, defende o sistema

11 Ainda que válida a constatação, distingue-se, no entanto, duas figuras centrais: o colonizador que recusa a si mesmo e o colonizador que aceita a si mesmo. O primeiro reconhece a injustiça do sistema colonial, mas encontra-se paralisado pela impossibilidade de romper efetivamente com os privilégios que o beneficiam. Sua recusa permanece, assim, limitada ao plano moral ou individual, incapaz de alterar a estrutura da dominação (*Ibid*, p. 31-32). Já o colonizador que aceita a si mesmo assume plenamente sua posição de privilégio e passa a justificar ativamente o colonialismo, convertendo a violência estrutural em ordem natural e necessária (*Ibid*, p. 32-33). Ao compreender a figura do colonizador não como um desvio moral individual, mas como produto de uma situação histórica concreta: a estrutura colonial, constata-se, também, que a presença europeia na colônia não pode ser compreendida a partir de motivações heróicas, civilizatórias ou culturais – como por muito tempo se justificou a própria empreitada colonial – mas sobretudo como uma escolha orientada pela facilidade e pelo privilégio.

colonial com vigor, uma vez que participa, ainda que marginalmente, de seus privilégios (MEMMI, 2007). Essa lógica de dominação se reproduz em cadeia, como demonstra Memmi ao analisar o papel dos agentes coloniais recrutados entre os próprios colonizados. Funcionários subalternos, policiais ou caides passam a integrar uma “pirâmide de pequenos tiranos”, na qual cada sujeito oprimido encontra alguém ainda mais vulnerável a quem possa oprimir (MEMMI, 2007). O colonialismo, assim, não apenas impõe uma hierarquia entre colonizador e colonizado, mas estrutura um sistema de opressões graduais, que se retroalimentam.

Embora seja plausível reconhecer que nem todo colonizador esteja fatalmente destinado a tornar-se um colonialista, é importante ressaltar novamente que o fato colonial não é uma abstração ideológica, mas um conjunto de situações concretas e vividas (MEMMI, 2007). Recusar o colonialismo implica, portanto, ou retirar-se fisicamente da colônia ou permanecer nela e engajar-se em uma luta efetiva pela transformação das relações existentes. No entanto, a dificuldade é imensa e, em muitos casos, a impossibilidade dessa recusa é factual ao contexto. Não é simples rejeitar a ideologia colonial e, ao mesmo tempo, continuar a usufruir das relações objetivas que ela sustenta (MEMMI, 2007). O colonizador que se opõe ao sistema passa a ser visto como traidor por seus compatriotas, pois sua atitude ameaça a própria legitimidade da presença colonial e aponta para a necessidade lógica do desaparecimento dos colonizadores enquanto classe dominante (MEMMI, 2007). Consequentemente, a figura do chamado “desertor” radicaliza essa contradição. Ao tentar romper com o colonialismo, o colonizador corre o risco de não ser reconhecido nem por seus pares, nem pelos colonizados.

Para Memmi, o desertor encontra-se em uma posição liminar: ou deixa de reconhecer o colonizado, reproduzindo traços do discurso colonialista, ou deixa de reconhecer a si mesmo, sem jamais conseguir uma integração plena ao povo oprimido (MEMMI, 2007). Mesmo a boa vontade não garante sua adoção pelos colonizados, uma vez que a situação colonial é, antes de tudo, uma relação de povo a povo, e não de indivíduos isolados (MEMMI, 2007). Não se trata de gestos individuais generosos ou de consciências esclarecidas. As relações coloniais antecedem os sujeitos e determinam, *a priori*, seus lugares na estrutura social. Assim, o colonizador minimamente esclarecido, privado do poder real, vê suas declarações e promessas esvaziadas de eficácia concreta sobre a vida do colonizado (MEMMI, 2007). A crítica de Memmi aponta, portanto, para os limites de qualquer ética individual que não enfrente a transformação efetiva das estruturas históricas de dominação.

Por outro lado, ao aceitar plenamente sua condição, o colonizador passa a lidar com as desigualdades de modo menos tensionado do que aquele que se recusa a si mesmo, já que sua adesão à ordem colonial elimina a ambiguidade e a transforma em princípio de legitimação. Memmi

explica:

O colonialista, em suma, é apenas o colonizador que aceita como colonizador. E que, então, ao explicitar sua situação, busca legitimar a colonização. Atitude mais lógica, afetivamente mais coerente do que a dança atormentada do colonizador que recusa a si mesmo mas continua a viver na colônia. Um tenta em vão adequar sua vida à sua ideologia; o outro, sua ideologia à sua vida, para unificar e justificar comportamento. No fim das contas, *o colonialista é a vocação natural do colonizador* (MEMMI, 2007, p. 83).

Ao avançar na caracterização do colonizador, Memmi introduz a figura do colonialista, distinguindo-a tanto do imigrante ocasional quanto do colonizador que experimenta alguma forma de recusa moral. Para o autor, embora se costume opor o imigrante ao colonizador de nascimento, é precisamente este último que tende de modo mais fatal à adesão plena ao colonialismo. A prática familiar, os interesses herdados e as situações já constituídas fazem do colonialismo não apenas um sistema externo, mas a própria ideologia que organiza sua experiência cotidiana (MEMMI, 2007, p. 84). O colonizador-nativo, formado desde a infância no interior da ordem colonial, encontra-se, assim, profundamente enraizado em suas estruturas e dificilmente pode concebê-las como historicamente contingentes. Já o imigrante, longe de representar uma exceção moral, revela-se frequentemente um colonialista por vocação. Ao deslocar-se para a colônia com o objetivo explícito de usufruir de seus benefícios, ele se dispõe desde o início a aceitar as regras do jogo colonial. Sua recusa em reconhecer a miséria e a injustiça que o cercam não decorre de ignorância, mas de uma escolha consciente de fechamento, orientada pela expectativa de ascensão social e apropriação de privilégios. Nesse sentido, o colonialismo não se perpetua por desconhecimento, mas por adesão interessada.

Essa adesão encontra sua base social mais sólida naquilo que Memmi denomina a mediocridade da vida colonial. Diferentemente dos aventureiros ou dos que aspiram retornar à metrópole, os medíocres permanecem na colônia por toda a vida, justamente porque não esperavam mais do que aquilo que ela lhes oferecia. Uma vez instalados, evitam abandonar suas posições, a não ser que lhes seja prometida uma vantagem ainda maior, possibilidade que, paradoxalmente, só a própria colônia pode lhes proporcionar (MEMMI, 2007). O sistema colonial, assim, cria um horizonte limitado de expectativas que se ajusta perfeitamente às ambições modestas de seus principais sustentadores. Destaca-se, além disso, o caráter hereditário e racializado do poder colonial, no qual apenas o colonizador é convocado, de pai para filho, a ocupar os cargos de direção e decisão da cidade colonial. É o medíocre, portanto, quem impõe o tom geral da colônia, tornando-se o verdadeiro parceiro do colonizado na manutenção cotidiana da dominação. Sua dependência material e simbólica do sistema colonial o leva a aderir com ainda mais firmeza ao *status quo*, pois sua própria existência social depende da continuidade dessas relações. Ainda que nem todo

colonialista seja medíocre, todo colonizador é obrigado, em alguma medida, a compor com a mediocridade que caracteriza a vida colonial (MEMMI, 2007).

Essa adesão plena ao sistema colonial conduz ao que Memmi denomina o “complexo de Nero”. Aceitar-se como colonizador implica reconhecer-se como privilegiado não legítimo, isto é, como usurpador. Tal reconhecimento, contudo, é insuportável, pois faz coincidir o triunfo material com a condenação moral de si mesmo. Diante dessa contradição, o colonialista empenha-se em falsificar a história, reescrever os textos e, se necessário, apagar as memórias, numa tentativa obsessiva de converter a usurpação em legitimidade (MEMMI, 2007). Nesse movimento, o usurpador tende a desejar o desaparecimento do usurpado, cuja simples existência basta para revelar a ilegitimidade do sistema colonial. A opressão, então, intensifica-se, não apenas como estratégia de dominação, mas como mecanismo de defesa ontológica do próprio colonialista. Estabelece-se, assim, uma dialética inescapável: a existência do colonialista encontra-se demasiadamente ligada à do colonizado para que possa ultrapassá-la. Ao mesmo tempo em que precisa negar o colonizado, sua vítima é indispensável para que ele continue a existir enquanto tal (MEMMI, 2007).

Dessa forma, ao escolher manter o sistema colonial, o colonialista é compelido a defendê-lo com mais vigor do que teria sido necessário para recusá-lo. A análise de Memmi revela, portanto, que o colonialismo não é apenas um regime de exploração, mas uma estrutura que aprisiona também o colonizador em uma lógica de negação permanente, cuja violência crescente constitui a condição de sua própria sobrevivência histórica. Todavia, o colonialista, ao empenhar-se na defesa de uma ordem social que o beneficia diretamente e lhe confere prestígio e notoriedade superiores aos que teria caso retornasse à metrópole, vê-se ainda confrontado com a própria culpa, pois é continuamente lembrado da fragilidade e do caráter discutível de sua posição moral:

Ainda que tenta-se ensurdecer sua própria voz interior, tudo, todos os dias, o faria recordá-lo; o simples fato de ter o colonizado, as insinuações educadas ou as acusações brutais dos estrangeiros, as confissões dos compatriotas na colônia, e até mesmo na metrópole, onde ele se vê, em cada viagem, cercado de uma suspeita um pouco invejosa, um pouco condescendente. Ele é tratado com deferência, é claro, como todos aqueles que dispõem ou participam de algum poder econômico ou político. Mas sugerem-lhe que ele é hábil, que soube tirar partido de uma situação particular, cujos recursos seriam, em suma, de uma moralidade discutível [...] De fato, acusado pelos outros, ele praticamente não acredita em seu próprio dossiê; no fundo de si mesmo, o colonialista se declara culpado (MEMMI, 2007, p. 94-95).

De maneira desesperada, em busca de autoaprovação, o colonialista passa, então, a recorrer às supostas qualidades culturais de sua pátria de origem, sempre em oposição ao país colonizado. A metrópole é supervalorizada, mas essa exaltação só se torna possível porque ela permanece distante e, portanto, idealizada. Caso retornasse, o colonialista perderia de imediato o estatuto de homem superior, temido e admirado, que a ordem colonial lhe assegura (MEMMI, 2007). Ainda assim,

mesmo ao mobilizar seletivamente os atributos que lhe convêm, o colonialista nutre um ressentimento profundo em relação aos compatriotas metropolitanos. E não sem razão: seus interesses já não coincidem plenamente, e ele próprio deixou, em alguma medida, de pertencer àquele mundo. É essa tensão que Memmi denomina de “dialética exaltação-ressentimento”, na qual o esforço insistente de enaltecer a pátria-mãe encobre, de forma conflituosa, o despeito dirigido à metrópole (MEMMI, 2007, p. 103).

Como desdobramento dessa contradição, o colonialista passa a alimentar o desejo imaginário de uma colônia sem o colonizado, esbarrando, contudo, em um novo impasse. Sem o colonizado, a própria figura do colonizador, assim como os privilégios que a sustentam, perderia sua razão de ser. Incapaz de resolver essa contradição, o colonialista intensifica a desvalorização de tudo aquilo que remete ao colonizado e ao país dominado, convertendo pessoas, práticas e costumes em sinais reiterados de inferioridade. Explica o autor:

Essa recusa da colônia e do colonizado terá graves consequências sobre a vida e o comportamento do colonizado. Mas também provoca um efeito desastroso sobre o comportamento do colonialista. Tendo assim definido a colônia, não concebendo mérito algum à cidade colonial, não reconhecendo nem suas tradições nem suas leis nem seus costumes, não pode admitir que ele próprio faça parte dela. Recusa-se a se considerar como cidadão com direitos e deveres, assim como não leva em conta que seu filho possa um dia sê-lo. Por outro lado, se se pretende indissolúvelmente ligado à sua pátria de origem, não vive lá, não participa da consciência coletiva de seus compatriotas, e não é cotidianamente influenciado por ela. O resultado dessa dupla negativa determinação sociológica é que o colonialista é *civicamente aéreo*. Navega entre uma sociedade distante, que ele quer sua, mas que se torna em certo grau mítico, e uma sociedade presente, que ele recusa e mantém assim na abstração (MEMMI, 2007, p.105).

De fato, a manutenção da ordem colonial exige, de forma estrutural, a recusa permanente de tornar o colonizado em sujeito totalmente assimilável. Isso porque o colonialista jamais decidiu transformar a colônia à imagem da metrópole, tampouco converter o colonizado à sua própria imagem, pois tal adequação destruiria o princípio mesmo de seus privilégios (MEMMI, 2007, p. 106). A desigualdade, portanto, não constitui um efeito colateral do sistema colonial, mas sua condição de possibilidade. A recusa do colonizado é necessária para que a hierarquia colonial continue operando. É nesse contexto que o racismo assume papel central. Para Memmi, o racismo não é um elemento acessório ou meramente ideológico, mas a forma condensada da relação fundamental que une colonialista e colonizado. Não se trata, contudo, de um racismo doutrinário ou sistematizado teoricamente. Ao contrário, o racismo colonial se manifesta de maneira espontânea, incorporado aos gestos cotidianos, às palavras mais banais e às práticas mais naturalizadas, constituindo uma das estruturas mais sólidas da personalidade colonialista (MEMMI, 2007). Ele não precisa ser explicitamente defendido, pois já se encontra inscrito no funcionamento ordinário da vida colonial.

Longe de buscar qualquer aproximação que pudesse contribuir para a construção de uma cidade comum, o colonialista apoia-se justamente em tudo aquilo que o separa do colonizado (MEMMI, 2007)¹². A acusação racista, nesse cenário, adquire necessariamente um caráter coletivo. Todo colonizado, sem exceção, deve responder por ela, ainda que alcance riqueza, títulos ou poder, o colonizado jamais poderá integrar o clã dos privilegiados. A revolta, por sua vez, aparece como absurda aos olhos do colonialista, pois desafia uma ordem que se pretende natural e inquestionável. Assim, o racismo opera simultaneamente como mecanismo de exclusão e como instrumento de deslegitimação de qualquer resistência (MEMMI, 2007).

Esse conjunto de práticas e representações culmina no processo que Memmi denomina de auto-absolvição do colonialista. Ao se apresentar como portador dos valores da civilização e da história, o colonialista atribui a si mesmo uma missão moral: iluminar as supostas trevas do colonizado. Dessa forma, transforma a violência da dominação em gesto civilizatório e converte a espoliação em sacrifício. É nesse ponto que emerge a atitude paternalista, pela qual o colonialista, já tendo admitido o racismo e a desigualdade, pretende-se generoso para além deles. Ao instaurar essa nova ordem moral, na qual é, ao mesmo tempo, senhor e inocente, o colonialista absolveu a si mesmo (MEMMI, 2007). Contudo, essa absolvição é frágil e depende de uma condição fundamental: que o colonizado jamais coloque essa ordem em questão. Qualquer contestação ameaça desvelar o caráter usurpador dos privilégios coloniais e reabrir a ferida moral que o sistema se esforça continuamente por ocultar.

Dessa forma, a análise de Albert Memmi permite compreender o colonialismo como uma estrutura que se sustenta não apenas pela força material, mas por um complexo sistema de justificações simbólicas, afetivas e morais. Ao retratar o colonizador, o autor revela que a dominação colonial aprisiona tanto o colonizado quanto o próprio colonizador em uma relação marcada pela negação, pela violência e pela impossibilidade de uma convivência verdadeiramente comum. Esse diagnóstico fornece uma base teórica decisiva para compreender as persistências do colonialismo nas formas contemporâneas de desigualdade e exclusão.

2.3 Frantz Fanon e o tensionamento sobre o colonialismo: violência, consciência e libertação

Em *Os condenados da terra*, Frantz Fanon defende que a sustentação do projeto colonial-escravista apoia-se na desumanização sistemática dos povos colonizados, em especial das

¹² Mesmo iniciativas aparentemente integradoras, como as missões religiosas, revelam seus limites estruturais: a conversão total do colonizado implicaria um passo em direção à assimilação, o que ameaçaria a lógica da distinção racial e social. Não por acaso, tais missões fracassam, pois a assimilação plena jamais foi um objetivo real do sistema colonial.

populações negras, identificadas como elementos “corrosivos”, “deformantes” e desprovidos de valores morais e estéticos (FANON, 2022, p. 12). Tal operação simbólica legitima a violência material e simbólica exercida pelo colonizador, ao mesmo tempo em que naturaliza a dominação. Nesse sentido, Fanon denuncia a profunda contradição do discurso europeu moderno, que se apresenta como defensor universal do homem, mas que, na prática, constrói sua hegemonia por meio do massacre sistemático de populações colonizadas. Como afirma o autor, trata-se de uma Europa que “não para de falar do homem, ao mesmo tempo que o massacra por toda parte onde o encontra” (FANON, 2022, p. 19). O humanismo europeu, portanto, revela-se seletivo e excludente, sustentado pela exploração colonial e pelo saque dos territórios do chamado Terceiro Mundo.

No centro dessa análise encontra-se a noção de violência. Para Fanon, a descolonização é, em sua essência, um fenômeno violento, pois se constitui como o encontro histórico de duas forças estruturalmente antagônicas: o colono e o colonizado (FANON, 2022). Desde o primeiro contato, essa relação se estabelece sob o signo da violência, uma vez que o colonialismo não se organiza como diálogo, mas como imposição. Diz Fanon:

Nas sociedades de tipo capitalista, o ensino, religioso ou laico, a formação de reflexos morais transmitidos de pais para filhos, a honestidade exemplar de operários condecorados depois de cinquenta anos de bons e leais serviços, o amor incentivado pela harmonia e pela prudência, essas formas estéticas do respeito pela ordem estabelecida, criam em torno do explorado um clima de submissão e inibição que ameniza consideravelmente o trabalho das forças de segurança pública. [...] Nos países capitalistas, entre o explorado e o poder se interpõe uma multidão de professores de moral. [...] Nas regiões coloniais, ao contrário, o policial e o soldado, por sua presença imediata, suas intervenções diretas e frequentes, mantém contato com o colonizado e o aconselham. [...] Vê-se que o intermediário do poder usa uma linguagem de pura violência. O intermediário leva a violência para dentro da casa e do cérebro do colonizado (FANON, 2022, p. 34).

A sociedade colonial, compartimentada e hierarquizada, é mantida pela força direta do policial e do soldado, que atuam como intermediários do poder e fazem da violência uma linguagem cotidiana, levada “para dentro da casa e do cérebro do colonizado” (FANON, 2022, p. 34-35). A geografia colonial, tal como descrita por Fanon, reflete essa lógica de segregação. A cidade do colono é sólida, abundante e protegida, enquanto o espaço do colonizado é marcado pela precariedade extrema, onde se nasce e se morre “em qualquer lugar, de qualquer coisa”.

Essa organização espacial reforça a inferiorização do nativo, declarado impermeável à ética e convertido em “mal absoluto”, inimigo dos valores civilizatórios proclamados pelo colonizador. A violência colonial, entretanto, não se limita ao plano físico. Fanon destaca o papel das instituições religiosas e morais na reprodução da dominação. A Igreja nas colônias, por exemplo, não conduz o colonizado ao caminho de Deus, mas ao “caminho do branco, do senhor, do opressor” (FANON,

2022, p. 38-39)¹³. Trata-se de um aparato simbólico que busca domesticar o colonizado, ensinando-lhe a submissão e o fatalismo. Ainda assim, essa dominação nunca se completa: o colonizado é inferiorizado, mas não convencido de sua inferioridade; é dominado, mas não domesticado (FANON, 2022).

É nesse contexto que a violência assume, para Fanon, um papel ambíguo e decisivo. Se, por um lado, ela estrutura o regime colonial, por outro, torna-se instrumento de libertação. A violência do colonizado, longe de ser mero impulso irracional, constitui-se como práxis histórica e política, por meio da qual o sujeito colonizado descobre o real e transforma esse descobrimento em projeto de libertação (FANON, 2022). A luta armada, nesse sentido, não apenas enfrenta o colonialismo, mas opera uma profunda transformação subjetiva, criando “homens novos” e modificando fundamentalmente o ser (FANON, 2022, p. 32). Além disso, Fanon argumenta que a violência tem um efeito unificador. Enquanto o colonialismo fragmenta, regionaliza e separa, a violência revolucionária congrega o povo em torno de uma causa comum (FANON, 2022). Ela desintoxica o colonizado de seu complexo de inferioridade e impede que a libertação nacional seja apropriada por figuras messiânicas ou elites oportunistas (FANON, 2022). A participação direta das massas na luta confere densidade concreta à experiência política e redefine os valores que passam a orientar a vida coletiva¹⁴.

No plano internacional, Fanon insere a descolonização no contexto mais amplo da Guerra Fria, demonstrando como as jovens nações independentes permanecem submetidas a mecanismos de coerção econômica e dependência estrutural. A opulência europeia, como destaca o autor, foi construída “sobre as costas dos escravos” e alimentada pelo saque sistemático das riquezas do mundo colonizado (FANON, 2022, p. 92). Mesmo após a independência formal, os circuitos econômicos coloniais tendem a se manter, condenando os novos Estados a um desenvolvimento precário e subordinado (FANON, 2022). A luta de libertação, portanto, não se encerra com a independência nacional, mas se prolonga na construção de uma sociedade verdadeiramente justa, capaz de elaborar valores próprios e romper definitivamente com os legados materiais e simbólicos do colonialismo.

Embora partam de perspectivas distintas, Albert Memmi (2007) e Frantz Fanon (2022) convergem na compreensão do colonialismo como uma estrutura total de dominação, fundada na violência, na desigualdade e na desumanização sistemática do colonizado. Ambos demonstram que

¹³ Memmi argumenta, entretanto, que a evangelização jamais pretendeu ser completa, já que uma assimilação total do colonizado o tornaria um igual diante do colonizador, algo incompatível com os pressupostos do sistema colonial.

¹⁴ Fanon chama atenção para as grandezas e fragilidades da espontaneidade revolucionária. Embora fundamental, a mobilização das massas exige organização, politização e clareza de objetivos. Sem isso, a energia popular corre o risco de ser desviada ou instrumentalizada por novas formas de dominação (FANON, 2022).

o colonialismo ultrapassa a dimensão econômica, produzindo subjetividades, hierarquias raciais e mecanismos de alienação que atravessam tanto o colonizado quanto o colonizador. Em Memmi (2007), contudo, a ênfase recai sobretudo sobre a estrutura social e moral do sistema colonial, evidenciando como o colonizador se sustenta por meio de privilégios ilegítimos e de contínuas racionalizações ideológicas que procuram justificar a dominação. Já Fanon (2022) desloca essa reflexão para o campo da experiência subjetiva e da práxis revolucionária, enfatizando os efeitos psicológicos da colonização sobre o sujeito colonizado e defendendo a violência anticolonial como instrumento necessário de libertação histórica e reconstrução da humanidade negada. Enquanto Memmi (2007) evidencia o caráter insolúvel da relação colonial, marcada pela impossibilidade de reciprocidade entre colonizador e colonizado, Fanon (2022) radicaliza essa percepção ao afirmar que a descolonização implica necessariamente ruptura, enfrentamento e transformação concreta das estruturas materiais da colônia. Assim, se Memmi oferece uma anatomia crítica do funcionamento interno do sistema colonial, Fanon tensiona essa análise ao propor uma saída revolucionária fundada na recuperação da consciência coletiva e na constituição de novos sujeitos históricos. Desse modo, as reflexões de ambos se complementam, permitindo compreender o colonialismo simultaneamente como estrutura de opressão e como campo de emergência da resistência e da luta por libertação.

2.4 Stuart Hall e o pós-colonial como deslocamento histórico e cultural

As reflexões de Stuart Hall (2013) acerca do pós-colonialismo oferecem um importante aprofundamento teórico das discussões desenvolvidas anteriormente por Albert Memmi (2007) e Frantz Fanon (2022). Enquanto Memmi evidencia o colonialismo como estrutura histórica de dominação sustentada pela desigualdade material e simbólica, e Fanon enfatiza seus efeitos violentos sobre a subjetividade colonizada e os processos de libertação, Hall desloca o debate para a compreensão das permanências, deslocamentos e reconfigurações produzidas pela experiência colonial no mundo contemporâneo. Em *Da diáspora: identidade e mediações culturais* (2013), especialmente no ensaio “Quando foi o pós-colonial? Pensando no limite”, o autor problematiza a própria noção de “pós-colonial”, recusando entendê-la como simples marco cronológico que indicaria o fim definitivo do colonialismo.

Hall argumenta que o “pós” não pode ser interpretado como encerramento absoluto de um período histórico, pois os efeitos da colonização permanecem inscritos tanto nas sociedades anteriormente colonizadas quanto nas antigas metrópoles imperiais (HALL, 2013). Nesse sentido, o pós-colonial não significa um “depois” plenamente superado, mas um campo de permanências,

deslocamentos e rearticulações históricas. O autor aproxima-se, assim, da perspectiva fanoniana ao reconhecer que o colonialismo produz efeitos duradouros sobre a subjetividade, a cultura e as formas de organização social. Contudo, Hall amplia essa discussão ao enfatizar que o colonialismo não constituiu uma experiência exclusivamente externa às metrópoles europeias. Pelo contrário, “a colonização nunca foi algo externo às sociedades das metrópoles imperiais. Sempre esteve profundamente inscrita nelas” (HALL, 2013, p. 118). Dessa forma, a relação colonial não produziu apenas o colonizado enquanto outro subordinado, mas também reconfigurou profundamente as identidades, culturas e imaginários do próprio colonizador.

Ao dialogar criticamente com Ella Shohat e Arif Dirlik, Hall procura afastar-se tanto de uma concepção universalizante do pós-colonial quanto de leituras que reduzem o conceito a mero modismo acadêmico pós-estruturalista. Para o autor, o pós-colonial não opera como categoria homogênea aplicável indistintamente a todas as experiências históricas de colonização. Trata-se, antes, de uma formação “internamente diferenciada por suas intersecções com outras relações dinâmicas” (HALL, 2013, p. 116), atravessada por questões de raça, classe, nacionalidade, cultura e diáspora. Assim, Hall recusa explicações simplificadoras e enfatiza o caráter múltiplo, contraditório e desigual das formações pós-coloniais.

Essa perspectiva permite compreender que a independência política das ex-colônias não implicou a dissolução automática das estruturas coloniais. Conforme destaca Hall, a transição para o pós-colonial caracteriza-se pela permanência de relações de dependência econômica, pela consolidação de elites locais e pela internalização de diversas formas de dominação herdadas da experiência colonial (HALL, 2013). Nesse ponto, sua reflexão aproxima-se significativamente das análises de Memmi (2007), sobretudo quando ambos demonstram que as hierarquias coloniais tendem a reproduzir-se internamente mesmo após o fim formal da colonização direta. O colonialismo, portanto, sobrevive por meio de seus “efeitos secundários” (HALL, 2013, p. 120), manifestando-se nas desigualdades estruturais, nos discursos culturais e nas formas de exclusão que continuam organizando as sociedades pós-coloniais.

Além disso, Hall propõe uma crítica decisiva aos binarismos rígidos que sustentaram parte do pensamento colonial moderno, como colonizador/colonizado, centro/periferia, metrópole/colônia ou tradição/modernidade. Para o autor, o pós-colonial obriga a “reler os binarismos como formas de transculturação, de tradução cultural” (HALL, 2013, p. 119), evidenciando que as identidades culturais são construções híbridas, atravessadas por deslocamentos históricos e intercâmbios permanentes. Nesse sentido, o colonialismo não produziu culturas puras e isoladas, mas processos complexos de mistura, negociação e reconfiguração simbólica. Tal formulação dialoga diretamente com a noção halliana de descentramento identitário, segundo a qual as identidades deixam de ser

compreendidas como essências fixas e passam a ser concebidas como formações históricas móveis e relacionais.

A partir dessa perspectiva, Hall desenvolve uma compreensão diaspórica da cultura e da identidade. O autor argumenta que o mundo pós-colonial é marcado por “relações transversais e laterais” (HALL, 2013, p. 119), nas quais centro e periferia se constituem mutuamente em processos globais de interdependência. A colonização reconfigurou o mundo de tal forma que se tornou impossível sustentar a ideia de culturas autônomas, identidades plenamente estáveis ou nações isoladas. Como afirma Hall, “a própria noção de uma identidade cultural idêntica a si mesma, autoproduzida e autônoma [...] teve que ser discursivamente construída no ‘Outro’ ou através dele” (HALL, 2013, p. 127). O “Outro”, portanto, deixa de ocupar um lugar exterior e passa a constituir elemento fundamental da própria identidade moderna ocidental.

Nesse horizonte teórico, o pós-colonialismo não se limita à descrição de um período histórico posterior ao colonialismo, mas constitui uma ferramenta crítica para reler as continuidades e rupturas produzidas pela experiência colonial em escala global. Hall demonstra que o colonialismo permanece ativo nas formas contemporâneas de poder, nas relações econômicas internacionais, nas estruturas raciais e nos processos de representação cultural. Ao deslocar a discussão para os campos da cultura, da identidade e da diáspora, o autor amplia as contribuições de Memmi (2007) e Fanon (2022), permitindo compreender o colonialismo não apenas como sistema político-econômico de dominação, mas também como processo histórico que reorganizou profundamente os modos de produção da subjetividade, da memória e das identidades culturais no mundo moderno.

2.5 Estudos pós-coloniais e as literaturas africanas de língua portuguesa

No intento de analisar e superar os paradigmas da violência colonial, bem como de alcançar novas compreensões sobre o passado histórico e o mundo contemporâneo, diversos teóricos e intérpretes buscam estabelecer o sentido da teoria pós-colonial. O conceito analítico aqui adotado compreende a pós-colonialidade como “o conjunto de práticas discursivas em que predomina a resistência às ideologias colonialistas” (LEITE, 2013, p. 11). Desse modo, em diferentes áreas do conhecimento, os estudos pós-coloniais dedicam-se à investigação dos efeitos culturais da colonização. Entretanto, é necessário distinguir criticamente os diferentes tipos de pós-colonialidade, a fim de evitar o equívoco de enquadrá-los em um esquematismo reducionista que pouco contribui para o debate. De modo geral, podem ser consideradas pós-coloniais todas as sociedades marcadas pela experiência colonial. Contudo, a desconsideração das especificidades

históricas, conforme explica Benjamin Abdala Júnior (2015), pode levar ao erro de nivelar países que conquistaram a independência ainda no século XIX com aqueles que se emanciparam apenas após a Segunda Guerra Mundial, como, por exemplo, Canadá e Índia, ambas ex-colônias britânicas. Torna-se, portanto, imprescindível reconhecer as condições políticas, econômicas e socioculturais ao abordar questões inerentes à pós-colonialidade.

No âmbito da crítica literária, os estudos teóricos pós-coloniais procuram compreender as condições sócio-históricas e culturais de produção das novas literaturas de contestação. É necessário reconhecer, antes de tudo, que as literaturas pós-coloniais apresentam simultaneamente aproximações e diferenças. Em particular, as literaturas africanas de língua portuguesa não se configuram de modo idêntico às literaturas africanas de língua francesa ou inglesa, por exemplo. Desse modo, torna-se fundamental enfatizar que as literaturas pós-coloniais compartilham certos aspectos comuns, mas também apresentam especificidades que as distinguem entre si.

A autora Inocência Mata (2003) salienta no texto *A crítica literária africana e a teoria pós-colonial: um modismo ou uma exigência?*, que devido ao caráter recente das instituições aos estudos africanos, frequentemente cabe às literaturas africanas comportarem debates e discussões referentes às ciências sociais e humanas. A reflexão proposta por Inocência Mata acerca da crítica literária africana e da teoria pós-colonial desloca o debate do campo do modismo teórico para o da necessidade epistemológica. Para a autora, a literatura africana não pode ser compreendida dissociada das dimensões históricas, políticas, socioculturais e ideológicas que estruturam as sociedades em que se produz, tornando-se subsidiária dos saberes das Ciências Sociais e Humanas (MATA, 2003). Nesse sentido, o texto literário configura-se como um espaço privilegiado de conhecimento histórico-cultural, ao mesmo tempo em que contribui para a compreensão das realidades africanas.

Sob essa perspectiva, a literatura assume uma função interpretativa da sociedade, uma vez que os referentes ficcionais enunciam problemáticas políticas, ético-morais, econômicas e identitárias (MATA, 2003). Tudo isso reverbera, conseqüentemente, na crítica literária, que de maneira constante se envereda pelos estudos de outros campos de saberes¹⁵. Dessa maneira, percebemos que muitos autores das literaturas africanas mobilizam, via estética literária, posições éticas e conhecimentos histórico-cultural acerca de seus países, atuando como representantes artísticos do imaginário cultural, que com efeito contribui com a documentação histórica de eventos passados, especialmente em lugares que vivenciam de maneira tensa a própria descolonização. Mais do que figuração estética, o texto literário revela as linhas do pensamento intelectual nacional,

¹⁵ É correto afirmar que através da literatura, a intelectualidade nacional pode manifestar radicalmente os seus anseios por um projeto de construção de identidade social coletiva, assim como ocorreu com o movimento modernista no Brasil em 1922.

explicitando múltiplas visões sobre o país e atualizando identidades sociais, coletivas e segmentais conforme diferentes propostas textuais (MATA, 2003). Assim, a produção literária constitui um espaço de manifestação de tensões sociais e de elaboração simbólica das experiências históricas.

Nesse processo, Mata propõe um protocolo de leitura segundo o qual o escritor expressa os anseios e conflitos de sua época, frequentemente conferindo voz àqueles situados à margem da narrativa oficial. A literatura torna-se, portanto, lugar de expressão do indizível histórico, revelando aquilo que a historiografia não consegue abarcar plenamente. Ao considerar que a história é sempre parcial e fragmentária (MATA, 2003), a autora dialoga com a ideia de que a ficção desafia e complementa o discurso histórico, compensando suas lacunas, perspectiva associada ao pensamento de José Saramago (*apud* Mata, 2003).

Desse modo, a literatura opera uma transferência de elementos da esfera social, histórica e política para o campo estético, constituindo-se como forma de conhecimento histórico-cultural e como objeto simbólico fundamental na construção da imagem de sociedades em espaço político emergente (MATA, 2003). Essas sociedades vivenciam sua condição pós-colonial de maneira ambígua e tensa, situadas entre processos de emancipação política e permanências estruturais da dominação colonial.

Nesse contexto, o papel do crítico literário adquire particular complexidade. Segundo Mata, o estudioso das literaturas africanas deve equilibrar os pressupostos teóricos dos Estudos Literários com uma perspectiva crítica sensível às especificidades do mundo periférico, posicionando-se numa tensão permanente entre obediência e rebelião epistemológica. Trata-se de reconhecer tanto as semelhanças quanto as diferenças entre as experiências históricas africanas, negociando rupturas e continuidades no período pós-independência (MATA, 2003). A literatura pós-colonial nos países africanos pode servir de recurso à história recente e antiga de nacionalismo e colonialismo, mas não como um bloco homogêneo de categorias pré-determinadas. Por isso, Inocência Mata recomenda à crítica das literaturas africanas, ao tratar de pós-colonialidade, estabelecer uma relação de equilíbrio entre as propostas teóricas dos estudos literários de origem euro-americano com uma perspectiva mais aproximativa da tradição crítica dos países periféricos, pois os países africanos não são todos igualmente pós-coloniais. Em determinadas localidades, a independência nacional é experimentada de maneira ambígua e contraditória, por conseguinte, não é surpresa encontrar traços neocoloniais (como também anti-neocoloniais) em algumas perspectivas pós-coloniais. Em vista disso, a crítica literária deve se propor:

[...] a negociar, teoricamente, as relações de semelhanças e diferenças, de ruptura e continuidades operadas no período pós-independência, a fim de não operar acriticamente, a transferência de teorias explicativas de uma situação histórica para espaços outros, apenas pela sua “proximidade afetiva” ou “conveniência ideológica” (MATA, 2003, p. 33).

Como os países africanos não compartilham uma condição pós-colonial homogênea, existe uma ambiguidade espaço-temporal que impede generalizações simplificadoras. Cada processo colonizatório produziu formas específicas de emancipação política e reorganização social, exigindo do crítico atenção às particularidades históricas. Ainda assim, Mata adverte que a fragmentação excessiva das análises pode comprometer a compreensão de problemas e projetos comuns, defendendo a possibilidade de uma abordagem conjunta e generalizante que não implique homogeneização (MATA, 2003).

Outro eixo fundamental de sua reflexão refere-se à relação entre identidade, hegemonia e poder. A análise das identidades pós-coloniais deve ser articulada às dinâmicas de dominação e às formas contemporâneas de neocolonialismo (MATA, 2003, p. 36). O modelo pós-colonial caracteriza-se ainda pelo recurso à história recente e remota, colonial e nacionalista, não como recordação nostálgica, mas como rememoração frequentemente irônica ou paródica. O pós-colonial, nessa perspectiva, implica uma reflexão sobre a condição periférica das sociedades contemporâneas e sobre os limites da independência política, frequentemente denunciados pela literatura (MATA, 2003, p. 39). A emancipação formal não significa necessariamente liberdade efetiva, sendo a produção literária um espaço de denúncia dessas contradições. Tal condição estende-se, inclusive, aos sujeitos marginalizados pelo processo de globalização econômica, responsável pela produção contínua de periferias culturais. A teoria pós-colonial deve, portanto, examinar as dinâmicas entre centro e periferia, inclusive aquelas internalizadas nas próprias sociedades (MATA, 2003). Para criticar o colonialismo, é necessário incorporá-lo como objeto de análise e dialogar com seus discursos, compreendendo seus mecanismos e permanências simbólicas. A pós-colonialidade na literatura tem como ponto de partida a colonialidade e seus múltiplos desdobramentos históricos e culturais (MATA, 2003).

Por fim, a autora evidencia que mesmo no âmbito da teoria pós-colonial, o pensamento europeu continua frequentemente ocupando posição central, o que exige uma crítica capaz de problematizar os próprios instrumentos teóricos utilizados. Dessa forma, a reflexão de Mata demonstra que a teoria pós-colonial aplicada às literaturas africanas não constitui um modismo acadêmico, mas uma exigência crítica decorrente das condições históricas, políticas e culturais dessas produções. A literatura emerge como espaço de elaboração simbólica das tensões sociais, de construção identitária e de reflexão sobre as continuidades e rupturas da experiência colonial, demandando abordagens teóricas capazes de apreender sua complexidade histórica e estética. Tal razão não permite à crítica literária ignorar o caráter específico do processo colonial vivido em cada país africano, tampouca as peculiaridades próprias dos processos de independência nacional. Ainda

assim, mesmo considerando essas diferenças importantes para a compreensão, a crítica não deve também perder o sentido do conjunto quando se trata de pós-colonialidade nos países africanos. Cabe à teoria pós-colonial a reflexão dialética sobre as condições materiais da periferia do sistema econômico, seja a nível estrutural ou a nível conjuntural. Há de projetar uma teoria que aborda, em suas análises, os efeitos da relação de poder entre indivíduos externos e também entre indivíduos que ocupam o mesmo espaço interno. Portanto, é indispensável à uma análise que se pretenda pós-colonial contemplar as dinâmicas materiais decorrentes dos conflitos ideológico, social, etários, étnico-cultural e de gênero.

A interpretação proposta por Inocência Mata (2003) pode ser observada no próprio processo de colonização portuguesa, visto que os países africanos colonizados por Portugal foram profundamente marcados pelo caráter ambivalente da identidade do colonizador e pela hibridez das relações coloniais, o que contribuiu para a configuração específica das literaturas africanas de língua portuguesa. Conforme destaca Ana Mafalda Leite (2013), a experiência da colonização portuguesa esteve mais fortemente assentada em relações híbridas e ambivalentes entre colonizador e colonizado, ao passo que, em outras regiões da Europa, prevaleceu um discurso baseado na dicotomia rígida entre essas duas figuras. A partir das reflexões de Boaventura de Sousa Santos, a autora argumenta que:

A ambivalência da identidade do colonizador mostra que este não se limita a conter em si a identidade do outro, colonizado por ele, mas também a do colonizador, enquanto colonizado por outrém. As colônias, expõe Santos, ora foram colônias, ora foram províncias ultramarinas, a miscigenação, ora foi vista como a degradação da raça, ora como a sua mais exaltante característica, e os povos nativos ora foram selvagens, ora cidadãos nacionais (LEITE, 2013, p. 18).

Preliminarmente, o que se pode observar na relação híbrida entre a metrópole portuguesa e suas respectivas colônias é a constituição de uma miscigenação que se estabelece também no âmbito cultural, sobretudo no que concerne à língua. Um dos traços mais significativos que distingue esse processo de outras experiências coloniais é a dinâmica de aculturação que se opera tanto por parte do colono quanto do colonizado. Evidentemente, não se tratou de um movimento pacífico, sendo frequentemente marcado pela violência colonial, contudo, mesmo antes da consolidação das reivindicações legítimas pós-coloniais, as ex-colônias de Portugal eram, por um longo período, consideradas províncias ultramarinas. Esse processo híbrido e ambivalente que caracteriza a relação entre colonizador e colonizado na África de colonização portuguesa manifestou-se de modo particularmente expressivo, em primeiro lugar, na linguagem e, posteriormente, nas literaturas africanas de língua portuguesa. Nesse contexto, os dialetos locais apropriaram-se da

língua do colonizador, configurando um novo instrumento comunicativo, partilhado tanto pelo colono quanto pelo colonizado (LEITE, 2013).

Por meio de estratégias intertextuais, as literaturas africanas de língua portuguesa apropriaram-se do idioma português e construíram formas próprias de diálogo com a tradição literária lusitana. Entretanto, dessa hibridez linguística emergem novos enunciados, configurando uma espécie de “interseccionismo” linguístico, conforme explica Ana Mafalda Leite (2003). Tal intersecção resulta, por sua vez, da recriação sintática e lexical decorrente das recombinações linguísticas, estabelecidas na simbiose entre as línguas locais, com seus marcantes traços de oralidade, e a língua portuguesa. Desse modo, busca-se assegurar uma participação conjunta do escritor e do leitor nos acontecimentos enunciativos das narrativas ficcionais. Em termos mais amplos, o projeto literário pós-colonial em língua portuguesa orienta-se, entre outros objetivos, pela dessacralização do discurso imperial português, pela problematização das narrativas eurocêntricas e pela reescrita da história e da ficção a partir de pressupostos críticos pós-coloniais (LEITE, 2013).

Ao dialogar as reflexões de Inocência Mata (2003) e Ana Mafalda Leite (2013), observa-se uma convergência teórica em torno da compreensão da literatura africana de língua portuguesa como espaço privilegiado de problematização histórica, cultural e identitária no contexto pós-colonial. Enquanto Mata enfatiza a literatura como um campo simbólico capaz de enunciar as tensões políticas, sociais e ideológicas das sociedades africanas, funcionando como um saber histórico-cultural que revela os conflitos e as ambiguidades da pós-colonialidade, Leite destaca o caráter híbrido e interseccional dessas produções literárias, sobretudo no plano linguístico e cultural, evidenciando a apropriação da língua portuguesa e sua ressignificação por meio da oralidade e das matrizes locais. Nesse sentido, ambas as autoras reconhecem que as literaturas africanas não apenas refletem os efeitos do processo colonizatório, mas também instauram formas de resistência e de reconfiguração identitária e histórica, seja pela crítica às narrativas hegemônicas e eurocêntricas, conforme propõe Mata (2003), seja pela criação de novos modos de expressão que resultam da interação entre diferentes sistemas culturais, como argumenta Leite (2013). Assim, as duas perspectivas convergem ao compreender a produção literária africana como um espaço de negociação entre heranças coloniais e projetos de emancipação cultural, no qual se articulam memória, linguagem e poder na construção de identidades marcadas pela tensão entre continuidade e ruptura.

No entanto, a compreensão das literaturas africanas de língua portuguesa exige, antes de tudo, situá-las no contexto histórico e cultural que emerge com os processos de descolonização do século XX. Conforme apontam Benjamin Abdala Júnior e Maria Aparecida Paschoalin (1994), a consciência nacional nesses países constitui um fenômeno relativamente recente, ainda em processo

de consolidação após as independências políticas, alcançadas em 1975. Trata-se, portanto, de sociedades marcadas por um longo passado colonial, de cerca de cinco séculos, cujos efeitos não se dissipam de imediato, mas persistem sob a forma de mentalidades, estruturas sociais e econômicas desiguais, frequentemente associadas ao subdesenvolvimento (ABDALA JÚNIOR; PASCHOALIN, 1994, p. 187). Nesse sentido, o período pós-independência não representa uma ruptura absoluta, mas antes um momento de transição, atravessado por continuidades e tensões herdadas do domínio colonial.

Nesse cenário, a questão linguística assume papel central na construção das identidades nacionais. A língua portuguesa, embora vinculada historicamente à experiência colonial, passa a desempenhar uma função estratégica na afirmação de um projeto de unidade nacional, sobretudo em contextos marcados por grande diversidade linguística. Assim, seu uso é compreendido como uma forma de evitar conflitos entre diferentes grupos e regiões, funcionando como elemento de coesão. Ao mesmo tempo, contudo, essa centralidade não implica a supressão das línguas locais. Pelo contrário, após a independência, o português tende a se desvincular simbolicamente da figura do colonizador, ao passo que os idiomas regionais mantêm-se fundamentais, especialmente nos processos de alfabetização e na preservação das identidades culturais plurais. Paralelamente, a produção literária insere-se de maneira decisiva nesse processo histórico, configurando-se como espaço privilegiado de resistência e afirmação cultural¹⁶. As literaturas africanas de língua portuguesa emergem, assim, articuladas aos movimentos de libertação política, desempenhando um papel ativo na construção de novas narrativas identitárias e na contestação das representações coloniais (ABDALA JÚNIOR; PASCHOALIN, 1994).

2.6 Formulações do romance histórico nas literaturas pós-coloniais de língua portuguesa

As literaturas periféricas de contestação colonial tiveram forte aderência à forma contemporânea do romance histórico. É certo que essa adesão ocorre primeiro nas literaturas latino-americanas e posteriormente nas literaturas africanas, uma vez que estas, ademais, sofreram influências diretas daquelas. Podemos destacar, a título de exemplo, a influência que o movimento modernista da Semana de 1922 e o regionalismo brasileiro da década de 30 exerceram sobre as literaturas africanas de Língua Portuguesa. Isso porque o modernismo de 22 é apresentado em

¹⁶ Esse processo não se deu sem conflitos. Sobretudo após a Segunda Guerra Mundial, o agravamento das tensões sociais intensificou, de um lado, os movimentos de resistência ao colonialismo e, de outro, os mecanismos de repressão por parte das metrópoles. A censura política, nesse contexto, tornou-se mais rigorosa, resultando na perseguição de intelectuais e escritores, muitos dos quais foram presos ou forçados ao exílio (ABDALA JÚNIOR; PASCHOALIN, 1994).

caráter de renovação literária, ultrapassando as formas e características fixas das escolas anteriores, de modo a viabilizar um novo espaço de expressão, onde o apreciável eram as diferentes formas de escrever e as personagens do plano narrativo principal eram grupos marginalizados.¹⁷ Além disso, o movimento modernismo reivindicava um projeto artístico e literário de cunho genuinamente nacionalista em caráter crítico (BERGAMI, 2022). Já o regionalismo de 30, por sua vez, influenciado pelo neo-realismo e pelos aspectos literários do romance histórico, produziu uma escola literária preocupada em retratar as desigualdades e as injustiças sociais brasileiras, destacando a vida rural agrária e a problemática da seca, especialmente na região nordeste do país. Tais influências do modernismo da Semana de 22 e o regionalismo de 30 nas literaturas africanas de língua portuguesa podem ser explicadas, além dos fatores mencionados, devido ao passado de colonização portuguesa em comum e a urgência que se fez, entre as décadas de 1960/70 e 80, da intelectualidade africana destacar a questão colonial, e as suas respectivas contradições, entre os períodos em que as ex-colônias vivenciaram grandes transformações sociais advindas da intensificação das lutas libertárias nacionais e as conquistas de independência.

Já os romances históricos de língua portuguesa, a focalizar as literaturas africanas, constituíram-se através de uma estética de resistência bastante demarcada por um projeto de construção nacional, cumprindo assim o importante papel de descolonização durante o período de luta pela independência e, também, nos primeiros anos de pós-independência. Desse modo, escritores empenhados com a emancipação nacional constituíram forças intelectuais de resistência através de um engajamento literário comprometido com as demandas e os anseios libertários das ex-colônias.¹⁸ No texto de crítica literária *Romance histórico: notícias de um atlas literário incompleto* Bergamo, Canedo e Leite argumentam que:

O romance histórico em língua portuguesa, da era romântica à contemporaneidade, na África, na América e/ou na Europa, mimetiza, com alcances estéticos diversos, os primórdios da nacionalidade ibérica na Idade Média, os impasses da colonização americana e africana em condições mercantilistas e imperialistas, os embates brasileiros pela emancipação na era das revoluções, a tenacidade da luta pela independência total na África no pós-guerra e a derrocada final do esclerosado domínio colonial lusitano de longa memória atlântica e índica (BERGAMO; CANEDO; LEITE, 2021, p.11)

O que se observa como traço recorrente nos romances pós-coloniais de língua portuguesa, e igualmente, em diversas literaturas latino-americanas, é a ambientação das narrativas no contexto

¹⁷ Ao retratar personagens marginalizados por questões de classe e, também, de raça, longe dos centros urbanos, houve uma contribuição significativa para o debate sobre questões sociais do país. No entanto, tal figuração não é capaz de conceder de fato espaço para que o marginal se expressasse, embora afirmasse constantemente a importância. O que deveres sucede é uma figuração através do olhar do outro, de maneira demasiadamente estereotipada (BERGAMI, 2022), vede por exemplo, a obra Macunaíma.

¹⁸ Muitos desses escritores, inclusive, participaram diretamente no processo de luta armada contra as forças coloniais. É o caso de Pepetela.

histórico vivido pelas personagens, de modo que as circunstâncias históricas se tornam forças determinantes na construção do enredo, conforme sugere Gyorgy Lukács (2011). Nesse sentido, as concepções estéticas do romance histórico contribuíram significativamente para as ficções africanas de língua portuguesa na segunda metade do século XX, influência que se estendeu, inclusive, às produções do gênero conto. Tal apropriação do modelo do romance histórico deve ser compreendida, ademais, à luz das transformações políticas do período, uma vez que a liberdade recém-conquistada impunha a necessidade de afirmação do nacionalismo e de comprometimento com um projeto de emancipação nacional. A forma literária, assim, configurou-se como um meio privilegiado para canalizar, no plano artístico, tais aspirações e compromissos coletivos.

Por outro lado, o romance histórico em língua portuguesa também passou a ser mobilizado como instrumento de questionamento da unilateralidade da história hegemônica, tradicionalmente apresentada pelo Ocidente como discurso oficial, no qual prevalecia a perspectiva imperialista dos acontecimentos. Nessa perspectiva, o fator ideológico não poupou sequer as formulações historiográficas, uma vez que a história colonial frequentemente reproduziu mitos e paradigmas que legitimaram determinadas interpretações dos eventos históricos. Em contraposição a essa tradição, a literatura pós-colonial africana, apoiada por novas abordagens críticas, passou a problematizar a pretensa objetividade dessa narrativa histórica, desestabilizando a visão absoluta do passado construída pelo discurso colonial. Desse modo, a forma contemporânea do romance histórico possibilitou às literaturas periféricas a dessacralização do passado colonialista, instaurando novos pontos de vista sobre a herança colonial e, simultaneamente, contestando a suposta “missão civilizatória” atribuída à expansão ibérica em territórios alheios. Conforme apontam:

Na África, nos países de tal continente propriamente que escrevem a sua literatura em língua portuguesa [...] a visão da História percebida como grande narrativa imperial é abalada por uma nova vaga de estudos críticos, a partir dos anos 70 e 80 de século XX, que questionaram uma visão absolutista da História e propõem modelos alternativos, capazes de expressar a ambivalência da aparente verdade dos relatos históricos, concedendo lugar e voz às margens silenciadas pelos arquivos narrativos dos Impérios. (BERGAMO, CANEDO e LEITE, 2021, p.14)

Portanto, às literaturas periféricas atribui-se o interesse de criar condições e possibilidades para que a periferia do sistema capitalista possa expressar-se tanto no plano literário quanto no social, evidenciando, em múltiplos aspectos, os problemas internos e específicos desse espaço no sistema econômico global, ao ficcionalizar a realidade para além dos centros hegemônicos. Além disso, tais literaturas passaram a conferir voz às individualidades historicamente silenciadas pela narrativa imperial, a qual legitimou ideologicamente o processo de acumulação capitalista iniciado com as invasões coloniais. Por literatura periférica, compreende-se, nesse sentido, uma produção capaz de deslocar-se para espaços que recebem poucos incentivos institucionais, tornando visível,

para outros contextos, que nesses territórios a prática literária se realiza de forma ativa e significativa. Em outras palavras, trata-se de uma literatura produzida “na e para a própria periferia” (BERGAMI, 2022, p. 4). Para tanto, torna-se fundamental que o sujeito periférico e marginalizado assuma a condição de agente de seu próprio discurso, ultrapassando os limites sociais e raciais impostos pela sociedade de classes.

Ao retomar o passado colonial, por sua vez, os escritores africanos de língua portuguesa empreendem uma reformulação crítica da história e da memória de seus países, subvertendo a historiografia das diferentes fases do colonialismo. Desse movimento decorrem novas perspectivas sobre as personagens, o tempo e o espaço narrativo, privilegiando modos plurais de ver e estar no mundo (BERGAMO; CANEDO; LEITE, 2021, p. 15). Assim, tanto as personagens marginalizadas quanto aquelas associadas ao universo colonial adquirem novas configurações e formas de posicionamento diante da realidade ficcional. Desse modo, sujeitos que anteriormente não possuíam voz no sistema colonial português, em virtude do apagamento promovido pelas versões hegemônicas da História, passam, por meio de novos fazeres literários pós-coloniais, a conquistar expressividade narrativa e a afirmar seus próprios pontos de vista, rompendo, ainda que parcialmente, com a lógica colonial de silenciamento histórico de grupos subalternizados.

No caso angolano e moçambicano, encontram-se obras literárias profundamente vinculadas ao contexto histórico de organização e fortalecimento dos movimentos de independência do país. Tais movimentos, entre os quais se destaca o Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), contaram com a participação ativa de escritores comprometidos com os ideais de libertação nacional. Nesse contexto, é possível ressaltar o engajamento político de autores como Luandino Vieira, Agostinho Neto, Mário Pinto de Andrade, Pepetela, Mia Couto, José Craveirinha, Noémia de Sousa, Marcelinho dos Santos e tantos outros, cujas trajetórias intelectuais e políticas se articulam diretamente com suas produções literárias. Dessa forma, a literatura angolana e moçambicana oferecem uma compreensão panorâmica das lutas de libertação e das estratégias de resistência da população contra o domínio colonial português, uma vez que esses autores incorporam referências históricas explícitas em suas obras, reafirmando, no plano estético, seus posicionamentos políticos e ideológicos.

A reflexão desenvolvida por Rita Chaves, em *Angola e Moçambique: o lugar das diferenças nas identidades em processos*, acerca das literaturas africanas de língua portuguesa enfatiza a profunda imbricação entre literatura e história no contexto das sociedades angolana e moçambicana. Segundo a autora, devido aos vínculos intensos com os processos históricos, “a literatura funciona como um espelho dinâmico das convulsões vividas por esses povos” (CHAVES, 2005, p. 250), revelando, no plano estético, as tensões políticas, sociais e culturais que atravessam a formação

dessas nações. Desse modo, a produção literária não se restringe ao campo da figuração simbólica, mas constitui um espaço privilegiado de elaboração crítica das experiências históricas, refletindo os dilemas centrais que mobilizam o pensamento sobre a África contemporânea (CHAVES, 2005 p. 251). Nesse sentido, a literatura configura-se como um lugar de problematização das transformações históricas e das reconfigurações identitárias decorrentes do colonialismo e de seus desdobramentos pós-coloniais.

Além disso, Chaves evidencia que as literaturas de Angola e Moçambique se estruturam a partir de tensões fundamentais que organizam os processos identitários dessas sociedades, tais como a relação entre unidade e diversidade, entre o nacional e o estrangeiro, entre o passado e o presente, bem como entre tradição e modernidade (CHAVES, 2005 p. 251). Essas polaridades, longe de constituírem oposições rígidas e excludentes, manifestam-se como campos de negociação simbólica, nos quais se articulam memórias históricas, heranças culturais e projetos de construção nacional. Assim, a literatura revela-se um espaço de mediação entre temporalidades e experiências distintas, permitindo compreender a identidade como um processo em permanente construção, marcado por conflitos, deslocamentos e recomposições culturais. Por conseguinte, ao tematizar essas tensões, as narrativas africanas contemporâneas não apenas refletem a complexidade das sociedades pós-coloniais, mas também contribuem para a formulação de novas formas de pertencimento e de consciência histórica.

Nessa perspectiva, a análise proposta por Chaves (2005) reforça a compreensão de que a literatura africana de língua portuguesa participa ativamente da construção das identidades nacionais em processo, ao representar os embates entre heranças coloniais e afirmações culturais autóctones. Ao mesmo tempo, evidencia-se que o texto literário se torna um espaço de reinterpretação crítica do passado e de reflexão sobre os desafios do presente, articulando experiências individuais e coletivas em torno das transformações sociais e históricas vividas por Angola e Moçambique. Dessa forma, a literatura emerge como um campo privilegiado de elaboração simbólica das diferenças, das continuidades e das rupturas que caracterizam a experiência pós-colonial, configurando-se como um instrumento de leitura das dinâmicas culturais e identitárias dessas sociedades.

À luz dessas considerações, pode-se afirmar que o percurso teórico desenvolvido neste capítulo¹⁹ permite compreender o colonialismo e a pós-colonialidade como processos históricos, culturais e simbólicos complexos, cujos efeitos se manifestam de maneira decisiva nas representações literárias. Assim, conclui-se que tais leituras possibilitam não apenas revisitar o

19 Articulando as reflexões de Marc Ferro (1996), Albert Memmi (2007), Frantz Fanon (2022), Inocência Mata (2003), Ana Mafalda Leite (2013), Benjamin Abdala Junior e Maria Aparecida Paschoalin (1994), Edvaldo Bergamo (2021), Rogério Canedo (2021), Rita Chaves (2005)

passado colonial, mas também interpretar as continuidades e rupturas que configuram o mundo contemporâneo, reafirmando a literatura como espaço fundamental de reflexão sobre as relações entre poder, identidade e história.

CAPÍTULO 3

A ficcionalização da história colonial em *O outro pé da sereia*

*Quem não vê os seus sonhos é porque está sonhando
aquilo que está vendo (Mia Couto)*

3.1 Mia Couto: trajetória, obra e contexto literário

Mia Couto, pseudônimo de António Emílio Leite Couto, é um dos autores mais consagrados da literatura moçambicana e das literaturas de língua portuguesa, tendo uma vasta e reconhecida obra literária, composta por romances, contos, crônicas e poesia. Também de ascendência portuguesa, nasceu na cidade da Beira, 1955, em Moçambique, durante o domínio colonial português. Desde a juventude, teve contato com a literatura e com os debates políticos e sociais que marcaram o processo de independência do país. Sua carreira intelectual inicia como jornalista em jornais engajados na luta anticolonial. Após a independência de Moçambique, em 1975, Mia Couto ingressa no curso de Biologia na Universidade Eduardo Mondlane, onde mais tarde se tornaria pesquisador. Essa formação científica dialoga com sua produção literária, que por vezes estabelece conexões entre os saberes tradicionais africanos com um olhar poético e imaginativo ao retratar a realidade. Possui um estilo inovador, que mistura oralidade, mito, memória e história com a hibridez linguística e cultural própria do universo moçambicano.

As obras de Mia Couto abordam temas como o colonialismo, a guerra civil, a construção da identidade nacional e a pluralidade cultural, destacando-se a reinvenção da língua portuguesa em um território profundamente marcado pela diversidade étnica e linguística. Entre seus livros mais importantes estão *Terra Sonâmbula* (1992), *O Último Voo do Flamingo* (2000) e *O Outro Pé da Sereia* (2006).

Essas obras são exemplos de como o autor entrelaça ficção e realidade histórica através de múltiplas vozes narrativas, a exemplo de *O outro pé da sereia*, pois “reler o passado e repensar o presente da vida nação moçambicana são alguns dos trilhos das viagens ficcionais que Mia Couto empreende no romance” (LEITE, 2015, p. 106). O autor retoma o episódio da viagem do missionário português Gonçalo da Silveira no século XVI para criar uma narrativa em que o passado colonial dialoga com o presente, evidenciando os mecanismos de dominação, resistência e interações culturais. Dentre os diversos reconhecimentos internacionais da sua obra literária, podemos destacar o Prêmio Camões (2013), além de finalista no Man Booker International Prize (2015). De fato, Mia Couto é uma referência narrativa das literaturas africanas.

A fortuna crítica em torno da obra de Mia Couto evidencia o reconhecimento de sua escrita como espaço privilegiado de problematização das identidades moçambicanas no contexto pós-colonial. Nesse horizonte, estudiosos como Fernanda Cavacas (1999; 2010), Maria Nazareth Soares

Fonseca (2008) e Gilberto Matusse (1998) destacam a maneira pela qual o autor articula oralidade, memória, tradição e reinvenção linguística como formas de resistência cultural e reconstrução simbólica da nação moçambicana.

Para Fernanda Cavacas (2010), a literatura de Mia Couto realiza um intenso trabalho de ressignificação da língua portuguesa, tensionando o idioma do colonizador por meio da incorporação de marcas da oralidade africana e de estruturas imaginativas vinculadas às cosmologias locais. Em *Mia Couto: brincriação vocabular* (1999), Fernanda Cavacas desenvolve uma análise aprofundada da linguagem literária de Mia Couto, concentrando-se especialmente nos processos de invenção lexical presentes em sua obra. A autora utiliza o conceito de “brincriação” para explicar a forma como o escritor moçambicano manipula a língua portuguesa por meio de neologismos, deslocamentos semânticos, oralidade e hibridismos linguísticos, produzindo uma escrita que simultaneamente subverte e recria o idioma herdado da colonização. Para Cavacas (1999), essa experimentação vocabular não constitui mero recurso estético, mas um gesto político e cultural ligado à construção de uma identidade moçambicana pós-colonial. A linguagem de Mia Couto evidencia, assim, a tensão entre tradição oral africana e língua portuguesa, transformando o português colonial em matéria viva, africana e plural. Nesse sentido, a autora demonstra que a escrita coutiana opera como espaço de resistência cultural e reinvenção simbólica da nação moçambicana.

No artigo *O Outro Pé da Sereia: a circunstância é maior que a situação* (2010), Fernanda Cavacas amplia essa reflexão ao analisar o romance *O Outro Pé da Sereia* a partir das relações entre história, memória e identidade cultural. A pesquisadora argumenta que Mia Couto constrói uma narrativa marcada pela multiplicidade temporal e pela coexistência de diferentes perspectivas históricas, desmontando visões lineares e eurocêntricas da colonização. A expressão “a circunstância é maior que a situação” remete justamente à ideia de que as experiências individuais das personagens estão profundamente condicionadas pelas estruturas históricas e culturais que atravessam Moçambique, especialmente os legados do colonialismo e da diáspora religiosa. Cavacas (2010) destaca ainda como o romance problematiza os encontros culturais entre África e Europa, revelando tensões entre tradição e modernidade, oralidade e escrita, ancestralidade e cristianização. Desse modo, o texto evidencia que Mia Couto utiliza a ficção não apenas para revisitar o passado colonial, mas para questionar os modos como a história foi narrada e apropriada, propondo uma visão plural da identidade moçambicana.

Já Maria Nazareth Soares Fonseca (2008) enfatiza que a narrativa coutiana constrói-se em torno das travessias identitárias e das ambiguidades próprias das sociedades africanas pós-independência, evidenciando sujeitos fragmentados, marcados simultaneamente pela tradição e pela

modernidade. Em *Literatura africana de língua portuguesa: percursos da memória e outros trânsitos* (2008), Maria Nazareth Soares Fonseca propõe uma reflexão ampla sobre as literaturas africanas de língua portuguesa a partir das relações entre memória, identidade, oralidade e deslocamento histórico-cultural. A autora compreende essas produções literárias como espaços de reconstrução simbólica das experiências coloniais e pós-coloniais, destacando que os escritores africanos de língua portuguesa reelaboram, por meio da ficção, as marcas da violência colonial, das guerras de libertação e das transformações sociais ocorridas após as independências. Nesse contexto, a memória assume papel central, não apenas como recuperação do passado, mas como instrumento crítico de interpretação do presente e de construção de projetos identitários nacionais. Fonseca demonstra ainda que essas literaturas são atravessadas por “trânsitos” culturais, linguísticos e históricos, nos quais convivem oralidade africana, tradição europeia, mitologia, ancestralidade e modernidade. Ao abordar autores como Mia Couto, Luandino Vieira, Pepetela e outros, a pesquisadora evidencia como a língua portuguesa é ressignificada no interior dessas obras, deixando de funcionar apenas como herança colonial para tornar-se espaço de invenção estética e afirmação cultural. Dessa forma, o estudo de Fonseca (2008) contribui significativamente para compreender as literaturas africanas de língua portuguesa como produções marcadas pela heterogeneidade, pela resistência cultural e pela constante negociação entre memória coletiva, história e identidade.

Gilberto Matusse (1998), por sua vez, compreende a obra de Mia Couto como parte de um projeto de afirmação cultural moçambicana, no qual a oralidade assume papel central na preservação da memória coletiva e na constituição de uma consciência nacional. Em *A construção da imagem da moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa* (1998), Gilberto Matusse investiga de que maneira a literatura moçambicana participa da elaboração simbólica da identidade nacional no contexto pós-colonial. O autor parte da noção de “moçambicanidade” como construção histórica e cultural heterogênea, marcada pelas tensões entre colonialismo, tradição africana, modernidade e independência nacional. Ao analisar escritores fundamentais como José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa, Matusse demonstra que suas obras procuram resgatar elementos da oralidade, das cosmologias africanas e das experiências históricas moçambicanas, articulando-os a formas modernas de escrita literária. Em Mia Couto, por exemplo, a identidade nacional não aparece como essência fixa ou homogênea, mas como espaço de permanente reinvenção cultural e linguística. Já em Ungulani Ba Ka Khosa, a narrativa histórica evidencia as fraturas, violências e contradições da própria formação nacional. Dessa forma, Matusse (1998) compreende a literatura moçambicana como um campo privilegiado de disputa simbólica, no qual se elaboram diferentes projetos de memória, pertencimento e identidade coletiva.

Portanto, a crítica especializada converge ao reconhecer que a escrita de Mia Couto ultrapassa o mero experimentalismo linguístico, configurando-se como reflexão profunda sobre colonialismo, identidade, memória e pertencimento nas sociedades africanas de língua portuguesa.

3.2 A configuração historiográfica de Portugal no contexto da expansão colonial

Antes de adentrar propriamente na análise de *O outro pé da sereia*, torna-se pertinente situar, ainda que brevemente, o horizonte histórico e ideológico da metrópole portuguesa que sustenta e projeta a experiência colonial figurada no romance. Nesse sentido, conforme apontam Benjamin Abdala Júnior e Maria Aparecida Paschoalin (1994), a constituição de Portugal como potência marítima remonta ao fortalecimento da navegação costeira e comercial desde o reinado de D. Afonso Henriques, processo que impulsionou a dinamização dos portos e inseriu o país nas redes mercantis europeias (ABDALA JR.; PASCHOALIN, 1994). A partir do século XV, com a tomada de Ceuta (1415), a chegada de Vasco da Gama às Índias (1498) e a descoberta do Brasil (1500), consolida-se a formação de um império ultramarino que redefine não apenas a economia, mas também as estruturas sociais e simbólicas da metrópole (ABDALA JR.; PASCHOALIN, 1994). Desse modo, a ascensão da burguesia mercantil, portadora de uma visão de mundo mais pragmática e fundada na experiência, passa a tensionar a ordem tradicional sustentada pela nobreza de base religiosa, instaurando uma fragmentação interna que atravessa o próprio projeto expansionista (ABDALA JR.; PASCHOALIN, 1994).

Entretanto, se por um lado esse movimento alimenta a euforia de grandeza material e projeta Lisboa como centro comercial de relevo, por outro revela contradições profundas. Isso porque, como observam os autores, Portugal não dispunha de capital suficiente para sustentar seu vasto império, recorrendo a empréstimos externos e comprometendo os lucros do comércio com o pagamento de dívidas. Paralelamente, o ambiente cultural encontrava-se fortemente controlado pela aliança entre Coroa, Igreja e Inquisição, sobretudo após o Concílio de Trento, o que limitava a circulação de ideias e reforçava o dogmatismo religioso (ABDALA JR.; PASCHOALIN, 1994). Assim, ao entusiasmo inicial do período renascentista, marcado pela consciência de expansão e pela exaltação da nação, sucede um progressivo desencanto, no qual já se esboçam os sinais de decadência do império. Tal processo se agrava com a crise dinástica após a morte de D. Sebastião na batalha de Alcácer Quibir (1578), que culmina no domínio espanhol sobre Portugal (ABDALA JR.; PASCHOALIN, 1994).

Nesse contexto, a empresa colonial portuguesa, frequentemente legitimada pelo discurso evangelizador, revela-se atravessada por interesses econômicos, tensões sociais e mecanismos de controle ideológico. É precisamente esse pano de fundo que permite compreender, em *O outro pé*

da sereia, a figuração crítica da presença portuguesa em África, na qual fé, poder e exploração se entrelaçam de maneira ambígua e contraditória.

3.3 A problematização da história colonial em *O Outro Pé da Sereia*: a ficcionalização do passado e do presente moçambicano

Do diálogo entre história e ficção, direcionamos nosso olhar para a obra *O outro pé da sereia*, de Mia Couto, em cujo processo criativo são incorporados símbolos que evocam o passado colonial de Moçambique. Apresentando uma narrativa intrincada, em que a configuração de uma identidade nacional moçambicana, tópico constante em seus textos, volta a ser questionada. A obra mescla narrativas que transitam entre o Moçambique contemporâneo e Goa, questionando a construção da identidade nacional e problematizando as influências coloniais que persistem no imaginário social. A obra permite um questionamento da historiografia oficial e traz reflexão sobre os traumas do passado colonial e suas repercussões no presente. Couto (2006) utiliza elementos ficcionais para resgatar vozes marginalizadas e fomentar uma nova consciência crítica, construída a partir de uma narrativa complexa e uma metanarrativa que resgata eventos de 1560: a chegada de D. Gonçalo da Silveira – um missionário jesuíta enviado à região naquele ano para converter o Imperador e o reino do Monomotapa. As descobertas dos eventos narrados acontecem quando Mwadia encontra a estátua de Nossa Senhora sem um pé, um esqueleto e um baú com documentos antigos:

Entre os verdes sombrios, figurava a estátua de uma mulher branca. Era uma Nossa Senhora, mãos postas em centenária prece. As cores sobre a madeira tinham-se lavado, a madeira surgia, aqui e ali, espontânea e nua. O mais estranho, porém, é que a Santa tinha apenas um pé. O outro havia sido decepado... Ali se exibia as ossadas completas de pessoa humana. O pastor recuou como se ao ganhar distância, lhe viesse mais entendimento. Desviou o rosto: ao contemplar os ossos ele via o seu próprio esqueleto (COUTO, 2006, p. 38).

A partir desse evento, o autor reconstrói ficcionalmente uma versão da história colonial, inserindo-a no tempo presente, estabelecendo um diálogo com o passado recente da descolonização – além de reforçar a ideia de que o novo romance histórico contemporâneo “elimina a distância histórica” (AÍNSA, 2003, p. 86). Partindo da perspectiva de que o romance histórico contemporâneo anuncia o fim da distância épica, outrora concebida pela teoria lukacsiana como o modelo clássico do romance histórico, podemos aferir que *O outro pé da sereia* apresenta dois graus de invenção que recriam dois momentos históricos cruciais da nação moçambicana. Os tempos simultâneos que se entrecruzam ao longo da narrativa concebem dispositivos discursivos que permitem ficcionalizar passado e presente, preenchendo lacunas deixadas pelo discurso oficial.

Na primeira linha temporal, a narrativa transcorre no presente, com duração de um mês, dezembro de 2002 – um período ainda recente do processo de descolonização e de independência tardia, em 1975. Concomitante à libertação, percebe-se como as incursões ao passado longínquo interferem nas ações dos personagens no tempo presente. As digressões ao passado remoto são representadas por uma ação que se estende entre janeiro de 1560 a março de 1561. O romance é composto por dezenove capítulos, dos quais doze ocorrem no tempo presente da narrativa, enquanto os outros seis compõem o núcleo historiográfico da obra.

Dessa forma, o jogo narrativo construído pelo autor, apesar de conservar uma perspectiva tradicional do romance histórico, caracterizada pela presença de um narrador onisciente²⁰ que abrange tanto a história-moldura quanto a história em um segundo nível narrativo, introduz elementos do novo romance histórico ao eliminar a distância épica entre autor, leitor e narrativa, estratégia similar à *Terra Sonâmbula*. Com isso, os tempos distintos, passado e presente, se encontram e se imbricam. Assim, em *O outro pé da sereia*, podemos identificar uma maior aproximação com a concepção de romance histórico proposta por Aínsa, que aponta:

El género novela por su misma naturaleza “abierta, libre, integradora” permite un acercamiento al pasado en verdadera actitud dialogante, esto es, niveladora, ya que “se trata de despojar a la historia anterior de su jerarquía distante y absoluta para atraerla hasta un presente que, sólo esclareciéndola e integrándola, podrá abrirse paso hacia el futuro (AÍNSA, 2003, p. 86).

No que concerne ao tempo simultâneo no romance, podemos afirmar que Mwadia, personagem crucial, funciona como elemento de ligação entre mundos ficcionais distintos: o da protagonista, que vivencia as tensões de um Moçambique do século XXI, e o do jesuíta, no século XVI. Mwadia revisita um episódio da história de Moçambique, reconstruindo-a ficcionalmente e inserindo-a no tempo presente. A partir do encontro da personagem com alguns escritos dentro de um baú, que também continha uma ossada – que se revelaria ser a do missionária – e uma estátua de Santa, cria-se a conexão entre o passado e o presente:

Agora minha mãe, eu vou lendo livros que nunca ninguém escreveu.” A olhou a filha intensamente. ela sabia que Mwadia agora esta, inteira, dentro do corpo. Mas não seria por muito tempo. Daqui a pouco, quando adormecesse, a sua boca iria crescer, enorme como ave escura no meio da noite. A boca sairia de si, afastarse-ia da casa e percorreria a infância savana. Só regressaria quando amanhecesse depois de ela ter beijado o chão, os seres e as coisas do mundo. Esta emigração para longe do corpo era arriscada doença: a primeira coisa que fazia ao acordar era cuspir poeiras, babugens e espinhos. tinha presos aos lábios os detritos todos do planeta. Mas essa sujidade nocturna é que a ensinava: tudo neste mundo, é humano. O rio tem ancas de mulher, a árvore tem dedos para acariciar o vento, o capim ondeia soprado por antigas vozes. Os escravos de ontem sangram no tempo de hoje, as naus negreiras ainda cruzam os oceanos. Uma mbira triste continua soando no porão da terra (COUTO, 2006, p. 269-270).

²⁰ A maior parte da narrativa é conduzida por um narrador em terceira pessoa, mas esse foco se altera com a inserção da voz de Mwadia, que lê as cartas encontradas. Dessa forma, a obra apresenta uma alternância de foco narrativo.

Sua leitura, então, dá lugar a uma encenação conduzida pela protagonista, que participa de um esquema de logro arquitetado pelos habitantes da fictícia Vila Longe. O objetivo dos moradores era vender a um casal de turistas, composto por um afro-estadunidense e uma afro-brasileira, aquilo que eles procuravam: suas míticas raízes africanas. Dessa forma, ao alternarem-se e entrecruzam-se, as duas partes da narrativa transformam o volume em um instrumento de encontro entre tempos e espaços distintos. Essa percepção, no entanto, só é possível a Mwadia, que se torna a principal fonte para a construção de sua própria versão da história colonial. A protagonista, ao reler o passado, aproxima-se dos *factos reais*, enquanto se distancia das versões oficiais da historiografia tradicional:

A nova leitora, com ajuda de sua mãe que lê “na areia”, torna-se a narradora de um testemunho reinventado [...] A jovem, obrigada pela família e pelos vizinhos a encenar um transe de incorporação dos espíritos dos antepassados, com o fim de agradar e fornecer elementos aos americanos que vieram estudar a história colonial de Moçambique, encontra nos livros uma ligação entre o passado e o presente, refazendo um dos sentidos de viagem e de releitura crítica da história colonial, presentes na obra do autor moçambicano (CHAVES, 2014, p. 101).

A releitura, como estratégia discursiva, “é uma maneira de ler os textos literários para revelar suas implicações no processo colonial. Descobrem-se no texto não apenas os paradigmas estéticos, mas também, e especialmente, sua origem na realidade social e cultural” (BONNICI, 2005, p. 60). Esse processo de reler o arquivo cultural, desvelando-se novas perspectivas do mesmo, é denominado como contraponto, ou melhor, “leitura em contraponto” (SAID, 2011, p. 123). Assim, essa leitura revolucionária permite revelar facetas do poder colonial, criando uma consciência simultânea que “deve considerar ambos os processos, o do imperialismo e o da resistência a ele [...] a incluir o que era forçosamente excluído” (SAID, 2011, p. 123-124). Na perspectiva do novo romance histórico, a releitura que Mwadia faz, ao conectar o passado histórico ao presente, pode, também, configurar-se como multiplicidades de pontos de vista através da alternância.

O procedimento de alternância de vozes narrativas desenvolve um percurso caracterizado pelo entrelaçamento de diferentes perspectivas, oferecendo uma multiplicidade de olhares sobre o cenário colonial, explorando, ademais, questões da própria contemporaneidade. Nessa configuração, o texto se constitui a partir de um conjunto de diversas vozes discursivas. Os manuscritos do padre Manuel Antunes, por exemplo, encontrados séculos depois e posteriormente utilizados como fonte para a construção de uma nova versão da história colonial, assumem um papel fundamental na revisão da história pós-colonial. Mwadia, ao transformar-se em narradora de um “testemunho inventado”, permite que “a partir de dados históricos que, embora verdadeiros em sua origem, receberam, com o passar do tempo e a multiplicidade de pontos de vista, traços de falsidade”

(AÍNSA, 2003, p. 87, tradução nossa)²¹. Outro ponto relevante a ser considerado decorrente dessa multiplicidade de vozes é a reescrita como fenômeno literário, que se tornou uma prática discursiva pós-colonial. Nesse contexto, “aproveitando das lacunas, silêncios, alegorias, ironias e metáforas do texto “canônico”, surge um novo texto que subverte as bases literárias, os valores e os pressupostos históricos do primeiro” (BONNICI, 2005, p. 60). Em *O outro pé da sereia*:

A reescrita da história colonial é realizada em dois níveis narrativos, que se complexificam. Por um lado, os manuscritos que relatam a viagem de Dom Gonçalo de Silveira reproduzem os fatos históricos e os apresentam de uma perspectiva. Por outro lado, Mwadia enquanto nova narradora reinventa esse passado. A reinterpretação demonstra a necessidade da reatualização da história (CHAVES, 2014, p. 102).

Ao revisitar o início da colonização portuguesa em Moçambique por meio de um jogo lúdico com a história, *O outro pé da sereia* questiona a noção de uma identidade africana fixa e imutável, ao mesmo tempo que reflete sobre o papel do adivinho (nyanga) na mediação entre passado e presente. Nesse entrelaçamento temporal, Mwadia surge como figura essencial, funcionando como ponte que conecta diferentes épocas e espaços, reafirmando seu protagonismo na construção da história. A morte de D. Gonçalo da Silveira, primeiro português a perecer nos sertões moçambicanos, marca um ponto de inflexão, pois desencadeia uma intensificação da política portuguesa de ocupação e exploração, cujas consequências se estenderam por mais de quatro séculos.

3.4 O tempo presente e a ambiguidade do real na narrativa

A narrativa situada no tempo presente, datada de dezembro de 2002, inicia-se já no primeiro capítulo, *A estrela enterrada*. No interior rural do norte de Moçambique, nas proximidades de Vila Longe, Zero Madzero conta à esposa, Mwadia Malunga, que havia enterrado uma estrela no quintal. Imediatamente, ela o interroga sobre o ocorrido, e o pastor de burros a descreve como um monte de lata incandescente, “o mutilado corpo celeste: uns ferros brilhantes, mais amolgados que sucatas tombadas de uma desconstelação” (COUTO, 2006, p. 12). Concomitantemente, diretamente das bases militares norte-americanas atracadas no oceano Índico, alguém redige um relatório sobre um aparelho de espionagem que sobrevoava aquele espaço aéreo e que fora abatido, provavelmente, pela atuação de forças terroristas na região. A estrela encontrada por Madzero, na verdade, era um drone de espionagem estrangeiro, elemento que introduz, desde o início da narrativa, uma tensão entre o imaginário simbólico e a realidade tecnológica.

21 “[...] a partir de datos históricos a lo que, aún siendo ciertos en su origen, el trascurso del tiempo y el ponto de vista múltiple ha ortogado visis de falsedad”.

O casal habitava uma região que sofrera uma devastadora enchente mais de trinta anos antes, precisamente quando Madzero nascera. Na ocasião, as albufeiras romperam-se e converteram as férteis colinas dos montes Camuendje em ilhas esquecidas, pouco habitadas, quando não totalmente desertas. Nesse espaço isolado, Zero Madzero convivia apenas com Mwadia, cujo nome significa “canoa” em Si-nhungwé²². Ao relatar o episódio da estrela caída e enterrada no quintal, Mwadia insistiu que o objeto fosse desenterrado, pois, segundo ela, “só os nossos é que plantamos, só os nossos de carne e osso” (COUTO, 2006, p. 18). O casal decide, então, enterrá-la junto ao rio, no lugar do bosque sagrado onde se sepultam as crianças. Contudo, para realizar tal gesto, seria necessário consultar o curandeiro e adivinho (nyanga) Lázaro Vivo, a fim de obter permissão dos espíritos ancestrais da floresta para adentrar o espaço sagrado nas montanhas. Mwadia, inicialmente, mostrava-se descrente diante daquilo que considerava uma crendice, enquanto Zero era adepto da Igreja Apostólica²³. Ainda assim, compreendendo que aquele momento exigia decisões que ultrapassavam a coerência racional, o casal resolve consultar o conselheiro tradicional.

Após a revolução, Lázaro deixara de exercer oficialmente a função de nyanga para tornar-se conselheiro tradicional. Nessa nova condição, impressiona o casal ao exibir seu aparelho celular, sinal de sua inserção em redes de comunicação globais, sendo agora uma figura local de contato internacional e frequentemente consultado por ONG’s estrangeiras. Ao chegar aos aposentos de Lázaro, Mwadia já suspeitava que o objeto não se tratava de uma estrela, mas preferiu não desmentir o marido. Para ela, tratava-se de um falso astro, espécie de embarcação na qual viajam aqueles que não souberam morrer, conforme aprendera com o pai. Na noite anterior à consulta, Zero sonhara com uma mulher de água que lhe tocava a mão e, ao tocá-la, suas próprias mãos se incendiavam. Lázaro e Madzero mantiveram longa conversa, algo raro para o burriqueiro, pouco habituado ao diálogo. Após essa troca, Zero finalmente relatou o sonho ao conselheiro, que interpretou uma mancha em seu corpo como marca de contato com seios de mulher. O pastor de burros mostrou-se instigado com aquilo, pois seu único contato íntimo era com Mwadia, além disso, a marca não correspondia a seios de carne humana, o que intensificou ainda mais seu espanto. Quanto a Mwadia, o adivinho sugeriu que ela seria como a raiz de uma árvore, destinada a viver presa ao mesmo lugar, embora estivesse chamada a experimentar outra existência, distinta daquela que levava nos últimos anos.

22 Língua falada no noroeste de Tete, Moçambique.

23 A igreja Apostólica foi criada por John Marange, em 1930. Conta com mais de 300 mil adeptos em cinco nações africanas. É um dos maiores movimentos das igrejas sionistas da África. Os fiéis adotam alguns símbolos e práticas do judaísmo.

Há, contudo, outro aspecto particularmente instigante na narrativa no que diz respeito ao personagem Zero Madzero: a possibilidade de que ele seja apenas uma memória; um ser morto com quem Mwadia convive cotidianamente. A sugestão do adivinho dirigida a Mwadia não deve, nesse sentido, ser interpretada de maneira despreziosa. Ademais, Madzero quase não se comunica ao longo de sua convivência com a esposa, apresentando-se, na maior parte do tempo, como um homem silencioso, de poucas palavras, um sujeito silenciado pela narrativa. Entretanto, diante do episódio da estrela caída, ele passa a relatar minuciosamente tudo o que testemunhara, após Mwadia cessar suas indagações. Ela, por sua vez, chorava ao ouvir os relatos, pois há muito tempo que não escutava o marido a falar:

A melhor maneira de mentir é ficar calado. Lição que o burriqueiro não aprendera com ninguém. O silêncio não é ausência da fala, é o dizer-se tudo sem nenhuma palavra. Por isso, Madzero só falou quando a esposa deixou de lhe pedir para contar a história do astro. [...] As lágrimas de Mwadia, ao escutar o relato de seu marido, não resultavam do que ele ia dizendo. Comovia-se, sim, o simples fato de Zero Madzero falar. Desde há anos que a sua voz se tornara tão episódica como se ele estivesse existindo por conta de um outro que já vivera. (COUTO, 2006, p. 14)

Na volta para casa, Mwadia queixa-se ao marido, confessando-lhe o desejo de morrer de uma maneira diferente daquela que marcava a existência que levavam. Na prática, já não sabia mais o que significava viver. Enquanto isso, do outro lado do mundo, novos relatórios eram produzidos acerca do desaparecimento do aparelho de espionagem, intensificando as suspeitas de sabotagem por forças inimigas e por grupos terroristas locais.

Nesse plano narrativo situado no presente, a queda da “estrela” inaugura um campo simbólico no qual se entrelaçam cosmologia tradicional, memória histórica e tecnologias do mundo globalizado. O objeto encontrado por Zero Madzero, que aos seus olhos se apresenta como um astro caído, revela-se, em outra instância da narrativa, um drone militar estrangeiro, criando um contraste expressivo entre a leitura mítica da realidade e a lógica geopolítica que atravessa silenciosamente aquele território africano. A paisagem devastada pelas antigas enchentes, transformando colinas férteis em ilhas isoladas, reforça a sensação de suspensão temporal que envolve a vida do casal, como se habitassem um espaço à margem da história oficial. Nesse contexto, a consulta ao conselheiro Lázaro Vivo evidencia a convivência entre o saber ancestral dos espíritos, a religiosidade cristã e os sinais da modernidade global. Este último, simbolizado pelo celular do antigo *nyanga* e por sua interlocução com organizações estrangeiras.

Ao mesmo tempo, a narrativa introduz uma atmosfera de ambiguidade ontológica ao sugerir que Zero Madzero possa ser mais presença espectral do que propriamente um homem vivo, hipótese que se reforça pelo seu silêncio persistente e pela maneira como sua fala reaparece apenas diante do acontecimento extraordinário da estrela caída. O choro de Mwadia, portanto, não deriva do

conteúdo do relato, mas do milagre cotidiano de ouvir novamente a voz do marido, como se a fala devolvesse momentaneamente vida a alguém que já parecia existir apenas como lembrança. Assim, o episódio articula dimensões centrais da narrativa, sendo o choque entre imaginário mítico e tecnologia contemporânea, a persistência dos saberes tradicionais diante da modernidade global e a condição fantasmagórica dos personagens, que parecem habitar uma zona indistinta entre vida e memória.

O capítulo 2, *Regadas no rio, sombras no tempo*, leva a epígrafe de uma canção Chikunda²⁴. Inicia-se os eventos narrados com o casal desenterrando a estrela do quintal, para montar os destroços metálicos no lombo do burro Mbongolo e partir em direção à montanha, com o propósito de enterrá-la em um local sagrado. Saem da região remota e isolada onde haviam se instalado anos antes, a que deram o nome de Antigamente – espaço que configurava uma espécie de exílio para o casal. Mwadia seguira Zero para esse lugar, em gesto de fidelidade ao marido. Ali, a convivência com outras pessoas não era uma possibilidade, como também era proibido o ato de cantar ou sorrir. Tais interdições parecem ter sido instituídas pela própria Mwadia, sobretudo se considerarmos que o marido existe apenas como memória. Ele, ou seu espírito, por sua vez, preferia ser chamado pelo próprio nome, temendo esquecer sua própria identidade:

O casal estava tão longe de tudo e de todos, que Madzero repetidamente pedia à esposa:

– Não me chame sempre de ‘marido’

– E como lhe hei-de chamar?

– De vez em quando, me chame por Zero Madzero que é para não esquecer o meu próprio nome.

Tudo isso acontece quando Zero ainda suspirava. Depois, ele deixou de se lamentar, poupando fôlego para descansar. Até porque fora por culpa dele que ambos se internaram naquela desolação. A mulher apenas o seguira, em silenciosa fidelidade. Para afastar a solidão, Mwadia pendurava os lençóis e ficava olhando-os a agitarem-se ao sabor do vento, enfunados como se fossem criaturas de alma. Refazia a lembrança da roupa no estendal da sua casa de infância. Os lençóis brancos eram, às vezes, garças cegas, outras vezes, tontas labaredas de luz. (COUTO, 2006, p. 32)

Ao chegarem à floresta, Zero, que era descendente dos Chikundas, pede permissão aos antepassados dos guerreiros para adentrar aquele espaço sagrado. Na floresta ancestral, a presença feminina era impedida, contudo, para ele, mas a questão no momento era por demais imperiosa. Mwadia, que possuía uma “irreconhecível impulsão pelo rio” (COUTO, 2006, p. 36), entrou nas águas nua, o que incomodou muito o marido, que julgava aquilo um desrespeito aos antepassados. Ela fazia intenção de o tocar, mas ele ordenava que ela não se mexesse. Na verdade, a sensualidade da esposa sempre despertou medo em Madzero. Para ele, uma mulher nua devia pertencer imóvel para ele perder o desejo. Mwadia sempre estranhou essa exigência, mas se conformava aos caprichos do marido. Dessa vez, porém, Mwadia o contrariava:

²⁴ Etnia guerreira da região do vale do rio Zambeze. Eram caçadores de elefantes e intrépidos viajantes do rio.

Mwadia Malunga fez uma concha das mãos e recolheu água do rio. Depois, foi derramando uns pingos sobre a pele. Assim, sua nudez se revelava, gota a gota, fresta a fresta. A terra a vestia, a água a despia. Zero Madzero agitou os braços, em desespero, e desabafou:

– Não posso ver isso. Você vai ser castigada sozinha!

[...]

Mwadia fechou os olhos e a si mesma se acariciou. E sonhou que as mãos que percorriam o seu corpo eram as do burriqueiro, ante o olhar atento do asno Mbongolo. Então, cumpriu-se o destino daquela terra de miragens: o pastor a teve, toda ela um gemido na tempestade das suas mãos. No final, o homem beijou-a como se faz nas cidades, nos filmes, nos livros. Mwadia suspirou, em suaves murmúrios (COUTO, 2006, p.35-36).

O ato de sonhar com Madzero, nesse momento, constitui mais um indício de que o personagem subsiste apenas na memória de Mwadia. Ainda assim, Madzero conserva certa forma de existência, pois manifesta sentimentos e comportamentos próprios. Na ocasião do enterro da estrela, foi ele quem cavou a cova. Após o sepultamento, Zero deteve-se a contemplar a paisagem: as grandes árvores que sombreavam o rio evocam lembranças da infância, bem como a arte de navegar em canoas, aprendida com o pai. Seus antepassados achikunda fabricavam as próprias embarcações e, com elas, percorriam longas distâncias. Nesse contexto, Mwadia pede, sem muitas expectativas, que ele cante uma canção chikunda e, para sua surpresa, Zero atende ao pedido. Quando já se preparavam para deixar o rio, Mwadia encontra uma caixa que continha uma ossada, papéis antigos e encharcados e a imagem de uma santa. Era a mesma figura que Zero havia sonhado tocar-lhe a mão, incendiando-a ao contato, embora, no sonho, a santa fosse feita de água. Zero insiste em levar a caixa ao curandeiro Lázaro, ao passo que Mwadia, inicialmente, se opõe. A partir desse episódio, inicia-se o entrelaçamento narrativo entre o tempo passado e o tempo presente.

Ao chegar ao conselheiro adivinho, Lázaro abre a caixa e encontra, em seu interior, ossadas e documentos que indicavam pertencer ao missionário português padre Gonçalo Silveira. Tanto os restos mortais quanto os registros apontavam aproximadamente quatrocentos anos. Para Lázaro, o sonho de Zero passa, então, a adquirir novos sentidos: a mão que se incendiava simbolizava o contato com aquilo que ninguém deveria tocar. O missionário Silveira havia sido morto e, segundo o adivinho, quando “a criatura humana é morta fica na condição dos demais bichos” (COUTO, 2006, p. 42). Desperto, o espírito do missionário buscava vingança e, para protegê-los, a estátua deveria ser levada a um lugar sagrado, em Vila Longe. Contudo, Zero não poderia mais pisar naquele local, razão pela qual Mwadia se prontifica a cumprir a tarefa. Na verdade, sua decisão também revela o desejo de representar o marido e de reencontrar o mundo que havia deixado para trás.

No dia da partida, Lázaro auxilia Mwadia nos preparativos da viagem, oferecendo-lhe instruções e orientações. Recomenda que ela apanhe o barco na curva do rio, onde já encontraria o

remo, e assegura que não deveria se preocupar com o destino da embarcação, pois esta retornaria sozinha. Mwadia reage com um riso que não disfarça sua desconfiança. Nesse momento, estabelece-se entre os dois um diálogo acerca do que significa ser, de fato, africano, evidenciando um debate em torno de concepções essencialistas da identidade e da africanidade.

Lázaro segurou as mãos de Mwadia, abençoando a viagem e dando-lhe as devidas instruções:

– O barco está lá, na curva do rio. Lá dentro está o remo.

– E depois, onde guardo a canoa?

Mwadia sorriu, sem esconder alguma desconfiança. O curandeiro enrugou a voz, l realçando o tom de desagrado.

– Você está a duvidar, comadre?

– Deixe, Lázaro. Não me dê importância.

– Há muito que lhe queria dizer isto, Mwadia Malunga: você ficou muito tempo lá no seminário, perdeu o espírito das nossas coisas, nem parece uma africana.

– Há muitas maneiras de ser africana.

– É preciso não esquecer quem somos...

– E quem somos, compadre Lázaro? Quem somos?

– Você não sabe?

Mwadia baixou o rosto, sentindo que tinha ido longe demais. Uma mulher não se confronta daquela maneira, olhos nos olhos, voz na voz. Pediu desculpa, o curandeiro parece nem ter escutado, ocupado em fazer render a despedida (COUTO, 2006, p. 46).

Por fim, Mwadia desculpa-se pelo confronto, gesto ao qual Lázaro não atribui grande importância, pois sua principal preocupação naquele momento era fazer valer a despedida. O adivinho acompanha-a até a porta e permanece a observá-la até que ela desapareça entre os atalhos de areia. O capítulo encerra-se com a indicação do narrador de que a própria existência de Zero poderia ter sido uma invenção de Mwadia, criada como forma de suportar o vazio de sua ausência. Desse modo, sugere-se que a personagem, assim como fazia com os panos pendurados à porta de sua casa, inventaria vidas para preencher uma carência afetiva profunda: “saberia a filha de Constança o que a esperava em Vila Longe? Ou recorria à mesma ilusão que produzia com os panos pendurados à porta de sua casa: inventaria vidas para preencher o vazio do seu coração natal?” (COUTO, 2006, p. 47). A citação sugere, de modo bastante simbólico, a dimensão psicológica e existencial da personagem Mwadia, apontando para a possibilidade de que sua relação com Zero e, em sentido mais amplo, sua própria percepção da realidade, esteja vinculada a um mecanismo de compensação diante da ausência, da solidão e do trauma. O narrador levanta a hipótese de que Mwadia “inventaria vidas” como forma de preencher um vazio interior profundo, indicando que a imaginação não aparece apenas como fantasia, mas como estratégia de sobrevivência emocional. Assim, a realidade e a invenção tornam-se indistintas, revelando uma subjetividade marcada pela necessidade de reconstruir sentidos para continuar existindo.

A referência aos “panos pendurados à porta” funciona como metáfora desse processo: tal como esses objetos inanimados podem sugerir presenças ou histórias imaginadas, Mwadia criaria

narrativas para dar forma ao que lhe falta: companhia, pertencimento, continuidade afetiva. Nesse sentido, a passagem reforça a fluidez entre vida e morte, presença e ausência, memória e imaginação, em que a realidade é constantemente ressignificada pela experiência subjetiva e pelo imaginário cultural. Além disso, a pergunta do narrador – “saberia a filha de Constança o que a esperava em Vila Longe?” – evidencia a incerteza que envolve o destino da personagem e sugere que sua jornada é também um percurso interior. Vila Longe não representa apenas um espaço físico, mas um confronto com o passado, com a verdade e com o vazio que ela tenta encobrir. Desse modo, a citação finaliza o capítulo instaurando uma ambiguidade fundamental, pois não se sabe até que ponto Mwadia vive os acontecimentos ou os reinventa propriamente.

3.5 A dimensão paratextual como estrutura de leitura do processo colonial

Outro importante mérito do mecanismo de composição ficcional em Mia Couto é a paratextualidade. Conforme observado, as fontes históricas podem ser tanto ficcionalizadas quanto documentadas com minúcia, e *O outro pé da sereia* exemplifica esse procedimento por meio da indicação de fontes históricas nas epígrafes que introduzem os capítulos do núcleo histórico. Essas epígrafes surgem de forma progressivamente mais detalhada ao longo da narrativa, constituindo, nos paratextos, verdadeiras chaves de leitura para a compreensão da obra. Ao longo de sua produção literária, percebe-se um trabalho cada vez mais refinado com os paratextos, evidenciado pelo crescente detalhamento das fontes das epígrafes, sempre abundantes.

A distribuição dos capítulos históricos segue um padrão regular, organizando-se em múltiplos de três (capítulos 3, 6, 9, 12, 15 e 18). Desse modo, passado e presente, embora dispostos em capítulos distintos, imbricam-se a cada epígrafe enunciada. Por meio delas, fontes históricas são ficcionalizadas ou documentadas de modo mais minucioso, uma vez que são indicadas como abertura dos capítulos do núcleo histórico. As epígrafes referentes ao tempo presente, por sua vez, registram falas dos próprios personagens da narrativa, enquanto aquelas vinculadas ao tempo passado mobilizam outras referências textuais, ampliando o diálogo entre história e ficção.

As epígrafes que introduzem os capítulos do núcleo histórico não desempenham função meramente ornamental, mas constituem um dispositivo hermenêutico fundamental para a compreensão do romance enquanto releitura crítica do processo colonial. Esses fragmentos configuram um percurso simbólico e histórico que acompanha a formação da colonialidade desde seus fundamentos ideológicos até seus desdobramentos culturais e existenciais, estruturando uma reflexão sobre deslocamento, evangelização, dominação imperial, assimilação cultural e morte. Ao mesmo tempo, a diversidade dessas fontes de expressão convida a questionar a objetividade dos

relatos, sejam eles os registros históricos oficiais, expressos nas epígrafes, ou as narrativas propagadas pelas personagens, reforçando a perspectiva de uma narrativa constituída por múltiplas vozes e distintas percepções de verdade.

O conteúdo das epígrafes historiográficas apresenta-se a partir do capítulo 3, “Primeiro manuscrito: O mar nu, escrito”:

Quem acha doce a terra natal ainda é um tenro principiante; aquele para quem toda terra é natal já é forte; mas é perfeito aquele para quem o mundo inteiro é um lugar estrangeiro. A alma tenra fixou seu amor num único ponto do mundo; a pessoa forte estendeu seu amor a todos os lugares; o homem perfeito extinguiu o seu. (COUTO, 2006, 49).²⁵

Atribuída a Hugo de St. Victor e retomada por Edward Said, a epígrafe introduz a temática do desenraizamento ao propor uma gradação do pertencimento que culmina na condição daquele para quem o mundo inteiro se torna estrangeiro. Tal formulação antecipa uma das problemáticas centrais do romance: a fragmentação da própria identidade e a experiência de deslocamento produzida pela expansão colonial, sugerindo que a ruptura com a terra natal e a dissolução de vínculos fixos constituem dimensões estruturantes da experiência histórica moderna. Ao estabelecer uma intertextualidade com *Orientalismo*, obra fundamental para a análise do imaginário construída pelo Ocidente sobre o outro, o romance traça um paralelo com a África idealizada pelos turistas afro-americanos que chegam a Vila Longe, configurando uma África mais imaginada do que efetivamente real, produto de projeções simbólicas e representações historicamente construídas.

No capítulo 6, “Baptismos e amputações”, a epígrafe de James Henderson acerca do baptismo como imersão e transformação simbólica projeta a conversão religiosa como metáfora de assimilação cultural e apagamento de identidades, evidenciando a evangelização como mecanismo de reconfiguração subjetiva e social. Em complemento, o fragmento de Dany-Robert Dufour, ao abordar a ligação simbólica entre marinheiros e suas embarcações, revela o projeto imperial como processo que articula dominação territorial e apropriação simbólica. Nesse contexto, a colonização emerge não apenas como empreendimento político e econômico, mas também como produção de imaginários, desejos e representações que sustentam a lógica expansionista.

Primeira epígrafe do capítulo 6:

“Baptizar” vem da palavra grega imergir, submergir ou afundar. Por exemplo, quando os gregos tingiam um tecido com uma coloração diferente, eles ‘baptizavam’ o tecido com um corante. Isto quer dizer que Deus nos submerge pelo Espírito Santo – ficamos plenos do Santo Espírito, completamente saturados por Ele de modo a podermos começar a ser conformados à imagem de Jesus Cristo. O simbolismo do baptismo da água é

²⁵ Trecho de Hugo de St, Victor, monge saxão do século XII, citado por Edward Said, mencionado na obra *O outro pé da sereia*.

o da morte (sepultada na água) e da ressurreição (emergida da água); Cristo cobre e lava pelo seu sacrifício todos os pecados do crente (COUTO, 2006, p. 106).²⁶

Segunda epígrafe do capítulo 6:

Que importa hoje o antigo costume de decorar a proa dos navios com estátuas de deusas e que importa a mágica ligação dos marinheiros com os seus barcos com frequência comparada os a uma esposa, a uma mãe, a uma amante? (COUTO, 2006, p. 106).²⁷

Essa dimensão ideológica da conquista torna-se ainda mais evidente na epígrafe do capítulo 9, “Sobras, sombras, assombrações”, extraída de *Os Lusíadas*, de Luís Vaz de Camões, na qual se manifesta o discurso épico que legitima a expansão portuguesa ao associar fé cristã, heroísmo e exploração das riquezas africanas, particularmente por meio da figura do missionário Gonçalo da Silveira. O trecho que descreve o reino do Monomotapa (Benomotapa) exalta sua riqueza em ouro e evidencia o interesse pela evangelização dos povos locais, revelando a articulação entre ambição econômica e missão religiosa que caracterizou o projeto colonial. Ao incorporar esse discurso, o romance o figura criticamente, expondo o olhar eurocêntrico e a retórica civilizatória que sustentaram a presença imperial:

Vê do Benomotapa o grande império/Da selvática gente, negra e nua,/Onde Gonçalo morte e vitupério/Padecerá pela Fé santa sua:/Nasce por este incógnito hemispherio/O metal, porque mais a gente sua/Vê que do lado, d’onde se derrama/O nilo, também vindo até Cuama (COUTO, 2006, p. 154).²⁸

Tal legitimação alcança sua formulação mais explícita na epígrafe do capítulo 12, “A dança do peixe-voador”, retirada da carta do Papa Nicolau V, que autoriza a invasão, a captura e a escravização de povos não cristãos, revelando o fundamento jurídico-teológico da violência colonial e a institucionalização da desumanização do outro:

[...] nós lhe outorgamos pelos presentes documentos,/ com a nossa autoridade apostólica,/ pela livre permissão de invadir,/ capturar e subjugar os sarracenos e pagãos/ e qualquer outro incrédulo ou inimigo de Cristo,/ onde quer que seja, como também reduzir/ essa pessoas à escravidão perpétua (Couto, 2006, p. 196).²⁹

Em seguida, a epígrafe do capítulo 15, “Madeira sangrando”, proveniente da correspondência do padre André Fernandes, evidencia os efeitos culturais desse processo ao descrever a devoção das populações locais às imagens cristãs, sugerindo a interiorização da religiosidade europeia e a transformação dos hábitos culturais africanos sob a lógica da assimilação:

26 Trecho retirado de James Henderson, *Le baptême par Lê Saint-Espirit*, mencionado na obra *O outro pé da sereia*.

27 Trecho retirado de Dany- Robert Dufour, *A arte de reduzir cabeças*, mencionado na obra *O outro pé da sereia*.

28 Trecho de Luís Vaz de Camões, em *Os Lusíadas*, Conto X, Estância 93, mencionado na obra *O outro pé da sereia*.

29 Carta do papa Nicolau V ao rei de Portugal, em 1452, mencionado na obra *O outro pé da sereia*.

“As mulheres d’este reino também sam muito devotas/ e vam muitas vezes à igreja ver as imagens,/ do que gostam muito, especialmente de Nossa Senhora.” (COUTO, 2006, p. 246)³⁰

Por fim, as epígrafes do capítulo 18, “A casa da eternidade”, atribuídas ao próprio Gonçalo da Silveira e ao Padre António Vieira, introduzem a temática do martírio, da dispersão do corpo e da universalização da morte. A primeira epígrafe: “Em verdade vos digo que mais aparvalhado estou/ para receber a morte do que meus inimigos estão para me dar.” (COUTO, 2006, p. 300).³¹ A segunda epígrafe: “Este meu corpo há-de ser lançado onde nunca acharão” (COUTO, 2006, p.300)³². A terceira epígrafe: “Por isso nos deu Deus/ tão pouca terra para o nascimento/ e tantas terras para a sepultura./ Para nascer, pouca terra/ Para morrer, toda a terra:/ Para nascer, Portugal/ Para morrer, o mundo” (COUTO, 2006, p.300).³³

A ideia de que o nascimento se vincula a uma terra específica enquanto a morte se projeta sobre o mundo inteiro simboliza a lógica da expansão colonial como experiência de ruptura definitiva com o pertencimento e de dispersão universal. Consideradas em conjunto, as epígrafes organizam um percurso que vai do desenraizamento inicial à transformação identitária, da legitimação ideológica à dominação institucional, da assimilação cultural às consequências materiais da colonização, orientando a leitura do romance como uma intervenção crítica na memória histórica.

Desse modo, ao articular registros históricos, discursos religiosos, textos literários e narrativas ficcionais, a obra problematiza as relações entre poder, fé, identidade e alteridade, ao mesmo tempo em que questiona a autoridade dos relatos históricos e evidencia a complexidade das representações que constituem a experiência colonial.

3.6 Entre fé e violência: o núcleo historiográfico e a (des)construção da missão evangelizadora

3.6.1. Primeiro manuscrito: o mar nu, escrito

30 Carta do padre André Fernandes, Moçambique, 26 de Julho de 1560, in *Portugueses no Monomotapa*, ao padre D. Gonçalo da Silveira, Imprensa Nacional, 1892, mencionado na obra *O outro pé da sereia*.

31 Gonçalo da Silveira, citado pelo padre António Franco in *Imagem da Virtude no Noviciado de Coimbra*, mencionado na obra *O outro pé da sereia*.

32 D. Gonçalo da Silveira, carta a padre Leão Henrique, mencionado na obra *O outro pé da sereia*.

33 Padre António Vieira, Sermão de Santo António, 1670, mencionado na obra *O outro pé da sereia*.

O núcleo historiográfico da narrativa, ambientado a partir de janeiro de 1560, começa no capítulo 3, “Primeiro manuscrito: o mar nu, escrito”. Nele, o padre D. Gonçalo da Silveira, na companhia do jovem sacerdote Padre Manuel Antunes, embarca em Goa rumo a Moçambique. A pretensão dos jesuítas era realizar a primeira incursão católica na corte do império de Monomotapa. Gonçalo prometera a Lisboa que “baptizaria esse imperador negro cujos domínios se estendiam até o Reino de Prestes João” (COUTO, 2006, p. 51). A estátua de Nossa Senhora, benzida pelo Papa, constituía o símbolo maior dessa peregrinação. O padre Gonçalo jurou que a imagem da Santa “só repousaria em terras de mãe do ouro, na corte de Monomotapa” (COUTO, 2006, p. 51).

No momento da embarcação, porém, a estátua cai no rio Mandovi e fica presa no lodo do pântano, sendo resgatada pelo escravo Nimi Nsundi. Na ocasião, ele exagera na limpeza da imagem e, quando Gonçalo afirma que já era suficiente, responde que, na verdade, era a própria Santa quem limpava o rio inteiro. Desde o início da narrativa historiográfica, evidencia-se a forte ligação entre a figura da Santa e a água. O escravo explicou, também, que a estátua não escorregou, ela desceu por conta própria. O que ela preferia era ficar no pântano ao invés de protegida nos aposentos do padre. O escravo diz também que a estátua já era conhecida por ele, na sua terra se chamava Kianda.

Quanto ao escravo Nimi Nsundi, ele fora levado para Lisboa na condição de cativo, capturado no Reino do Congo e enviado como mercadoria em troca destinada ao rei Afonso I. Já em Portugal, foi posteriormente encaminhado para a Índia portuguesa após demonstrar uma rebeldia considerada inaceitável pelas autoridades. Em terra, exercia a função de mainato, no mar, atuava como auxiliar de meirinho, sendo responsável por zelar pelas velas e pelos cabos da embarcação. Tratava-se de uma função de alta confiança, cabendo-lhe, inclusive, a tarefa de acender a vela do padre. Além disso, desempenharia o papel de intérprete nas costas da África.

Nimi Nsundi demonstrava intensa devoção à imagem de Nossa Senhora. Não havia sequer um dia da viagem em que não a limpasse, cuidasse ou com ela conversasse, atitude que impressionava profundamente o padre D. Gonçalo da Silveira. Contudo, por trás dessa devoção havia um propósito particular: Nimi pretendia devolver a estátua ao mar, pois acreditava que ali era o seu verdadeiro lugar, onde ela, Kianda, desejaria estar. Ele chegou a tentar cumprir essa missão, mas foi impedido pelo padre Manuel Antunes. Na ocasião, esteve prestes a ser lançado ao mar como castigo, o que só não ocorreu devido à intervenção de Gonçalo, que impediu a punição.

Após a noite de confusão, o padre Manuel Antunes sonha com uma mulher de rosto pálido no Rio Mandovi. Enquanto ele seguia de canoa em direção à nau, a moça caminhava sobre o lodo do rio. Suas vestes dificultavam a marcha e, por isso, ela decide despir-se, afirmando ao padre que ele a recordaria daquela forma, assim, nua. Quando Antunes a toca, acaba tombando no rio e afunda nas águas turvas, até ser salvo por braços delicados que o puxam de volta à superfície. Trata-se de

Nossa Senhora, com as vestes encharcadas e o rosto coberto de lama. Em seguida, ela retorna à água, revelando ser, na verdade, Kianda, a deusa das águas. Ao despertar do sonho, a embarcação enfrentava uma violenta tempestade, posteriormente, porém, os dias que se seguiram foram de maior calma. Perturbado pela experiência, Antunes preferiu guardar o ocorrido em segredo e, em busca de apagar aquela visão, recolheu-se em oração, de joelhos, tentando esquecer o sonho.

Em outra noite de viagem, enquanto Nimi Nsundi cuidava das chamas do fogo, uma mulher vestida de preto se aproximou e pediu para permanecer ao seu lado. Tratava-se de Dia Kumari, aia de Dona Filipa³⁴. Dia tentou se aproximar de Nimi, mas ele demonstrou grande receio diante da presença da jovem. Sabendo que ele atuaria como intérprete dos portugueses no reino de Monomotapa, ela o questionou sobre as razões que o levariam a exercer essa função, contudo, Nimi evitou responder e desviou o assunto. Até então, o personagem se mostrava como um escravo aparentemente domesticado e submisso, enquanto Dia revelava uma postura mais crítica e consciente da condição que ambos compartilhavam. A partir desse encontro, a relação entre Nimi Nsundi e Dia Kumari passa a evidenciar, de modo mais intenso, os contrastes simbólicos que estruturam a narrativa historiográfica.

A tensão entre diferentes sistemas de crença e de interpretação do mundo coloca em diálogo e confronto o projeto evangelizador português e os universos simbólicos africanos. A presença da estátua de Nossa Senhora, benzida pelo Papa e destinada à corte do imperador de Monomotapa, representa o ideal civilizador e religioso que orienta a missão de D. Gonçalo da Silveira. Contudo, esse símbolo cristão é constantemente resignificado ao longo da viagem, sobretudo pela interpretação de Nimi Nsundi, que associa a imagem à Kianda, divindade das águas em sua tradição cultural. O sonho de Manuel Antunes reforça essa ambiguidade, ao apresentar uma figura feminina que oscila entre a Virgem cristã e a deusa aquática, tornando visível a instabilidade espiritual que atravessa a travessia. Nesse sentido, a viagem marítima deixa de ser apenas um deslocamento geográfico e passa a funcionar como espaço simbólico de encontro entre culturas, onde crenças, identidades e percepções do sagrado se tensionam e se transformam. Ao mesmo tempo, personagens como Nimi Nsundi e Dia Kumari introduzem uma perspectiva crítica que evidencia as contradições da empreitada colonial, revelando que, por trás da missão evangelizadora, também se desenrolam disputas de poder, conflitos culturais e diferentes formas de compreender o mundo.

3.6.2. *Baptismos e amputações*

³⁴ Esposa de António Caiado, comerciante português estabelecido na corte do imperador de Monomotapa. A nobre dama vinha de Goa, onde ficou anos em tratamentos médicos, no Hospital da Misericórdia. Dona Fellipa, na companhia da aia, desembarcaria em Moçambique e partiria para a capital, se sua frágil saúde permitisse.

Em outro momento, no capítulo 6, “Baptismos e amputações”, agora no meio do Oceano Índico, Dia pede a Nimi um pouco de fogo, um “lumezinho que lhe abrisse caminho por entre os meandros do convés” (Couto, 2006, p. 107). O pedido, contudo, é inicialmente recusado, uma vez que Nimi tinha a responsabilidade de guardar o fogo sob seus cuidados. Diante da negativa, Dia revela que seu corpo já havia sido marcado pelas chamas: anos antes, ao ficar viúva, submetera-se a um ritual de purificação, conforme tradições indianas, lançando-se ao fogo para tornar breve o luto pelo marido. Apesar de ter sobrevivido, a experiência a deixara socialmente marginalizada em sua própria terra natal, sendo considerada possuída por espíritos e afastada do convívio de sua comunidade, de modo que o seu destino o torna uma mulher escravizada. Ainda assim, conforme é narrado, a solidão que Dia Kumari sentia era tanta, que sequer permitia que ela sentisse a diferença da sua condição.

A personagem Dia vivia doente, mas não por febre ou por outras enfermidades que se manifestavam nas embarcações em alto-mar. A causa de sua doença era o frio que sentia, uma urgência constante de fogo que a consumia por dentro. Existe uma oposição simbólica entre as personagens: enquanto Dia Kumari se associa ao fogo, Nimi Nsundi se vincula à água. Tal contraste expressa distintas formas de compreender o mundo, a espiritualidade e a própria condição de subalternidade. Nimi, profundamente ligado às crenças de sua terra, mantém fidelidade à sua cosmologia, preferindo recorrer às imagens da Virgem associadas às águas e à figura de Kianda, enquanto Dia carrega no corpo as marcas de uma tradição ritualística igualmente intensa. Apesar de recusar de início, Nimi acaba entregando a Dia um saco de areia proveniente da praia de Goa, gesto que assume um valor simbólico relevante. A areia da terra natal, segundo ele, era guardada como tradição pelos escravos como uma forma de preservar algo de sua origem, para não se perderem em definitivo entre as névoas do mar:

Essa era a tradição dos escravos: dava sorte navegar levando sacos com terra. Os que embarcavam nas naus – os anamadzi, os da água, como lhe chamavam – obedeciam a esse preceito. Quem não levasse consigo, numa bolsa de couro, uns torrões da sua terra natal corria o risco de se perder para sempre entre as névoas do mar.

Nimi Nsundi ia espalhando o pó baldio, esfregando a areia sobre os ombros. Era assim que se lavava: com terra, em pleno mar.

– Um dia, disse o escrevo, voltarei a lavar-me com as areias brancas do rio Congo.

Dia Kumari despediu-se. Era hora de acompanhar a patroa, Dona Filipa, na mais estranha visitação: a portuguesa ia acariciar o elefante (Couto, 2006, p. 1009).

O ato de oferecer esse objeto sugere uma aproximação entre os dois personagens, fundada na experiência comum do desenraizamento e da perda da terra natal. Antes de Dia lhe deixar para acompanhar a patroa na visitação dos elefantes, Nimi a diz que um dia voltaria a se lavar nas areias brancas do rio Congo. Nesse contexto, a presença de Dona Filipa também se destaca. A personagem

passa a manifestar comportamentos delirantes, sobretudo na companhia de Dia Kumari, revelando um estado de perturbação que reforça o clima de instabilidade vivido na embarcação. Dona Filipa, sempre na companhia da aia, passa a visitar o elefante constantemente como uma maneira de se acalmar.

Em outro diálogo entre os personagens, Dia Kumari repreende Nimi Nsundi por sua obediência aos preceitos coloniais, por sua submissão aos deuses brancos a ponto de se afastar da própria crença e tradição. Ela o atacava constantemente por causa da devoção que ele demonstrava à imagem da Virgem. De fato, Dia nutria um profundo sentimento de ódio e desprezo pelos portugueses, pois, segundo seu relato, quem assassinara seu marido fora um português, alguém que também se benzia e se ajoelhava diante da imagem da Virgem Maria.

A postura de Nimi, por sua vez, evidencia a complexidade de sua posição. Embora demonstre submissão às ordens portuguesas, ele preserva sua crença e sua tradição espiritual, recusando-se a abandonar os fundamentos de sua cultura. Essa resistência manifesta-se, sobretudo, na sua relação com a linguagem. Em determinado momento da narrativa, Dia o chama de “firgni”, termo cujo significado ele desconhece, o que evidencia os desencontros linguísticos e culturais que atravessam a travessia. Ela afirma, então, que ele deveria aprender outras línguas, e não apenas o português. Mais tarde, Nimi lhe entrega uma lanterna acesa como pedido de desculpas e, em seguida, pede que ela explique o sentido da palavra. Ao fazê-lo, Dia revela que se trata de uma expressão, em sua língua materna, usada para designar o indivíduo português de modo pejorativo. Nesse episódio, podemos identificar a aproximação de uma crítica implícita ao processo colonizador e à violência simbólica exercida por meio da linguagem, uma vez que nomear o outro também é um gesto de poder e, também, de resistência:

E os habitantes do mundo oculto nem o original nome de ‘gentios’ mantinham. Designavam-se agora, de “cafres”. A palavra fora roubada aos árabes. Era assim que estes chamavam aos africanos. Os cafres eram os infieis. Não porque tivessem outra fé. Mas porque se acreditava não terem nenhuma (Couto, 2006, p. 62).

Do mesmo modo que o colonizador se dirigia aos africanos de forma pejorativa pelo termo “cafres”, o colonizado – no caso, uma indiana – também lançava mão de outra expressão para se referir aos colonos. A reciprocidade dessas nomeações evidencia que a violência simbólica não se restringe a um único lado, mas se manifesta na própria disputa pela linguagem. A questão da língua torna-se ainda mais significativa quando se observa que Nimi dominava apenas o português, não por escolha, mas por imposição. Nesse contexto, o aprendizado da língua do colonizador implicava, simultaneamente, o apagamento da língua materna, configurando também um processo de amputação cultural. Assim, a obra constrói uma das metáforas centrais do capítulo: o batismo,

entendido como tentativa de conversão e purificação espiritual, caminha lado a lado com a amputação, isto é, com a perda da identidade, da memória e das raízes culturais.

Naquela noite, Dia queria fogo para ler uma carta. Na ocasião, lembrou-se de que já sabia ler em sua língua materna antes que Dona Filipa lhe ensinasse o português. Recordou também que lia livros escritos nessa língua, livros que os portugueses queimaram, mas ressaltou que, na verdade, o que eles desejavam mesmo era incendiar a própria língua, apagá-la por completo. A carta que recebera fora escrita pelo próprio Nimi, em resposta às acusações de que ele teria abandonado a própria fé.

Cara Dia Kumari: Condena-me por me ter convertido aos deuses brancos? Saiba, porém, que nós, os cafres, nunca nos converteremos. Uns dizem que nos dividimos entre religiões. Não nos dividimos: repartimo-nos. A alma é um vento. Pode cobrir mar e terra. Mas não é da terra nem do mar. A alma é um vento. E nós somos um agitar de folha, nos braços da ventania. [...] os meus deuses não me pedem nenhuma religião. Pedem que eu esteja com eles. E depois de morrer que seja um deles. Os portugueses dizem que não temos alma. Temos, eles é que não vêem. O coração dos portugueses está cego. [...] Essa é a razão por que D. Gonçalo da Silveira quer embranquecer a minha alma. Não é a nossa raça que os atrapalha: é a cor da nossa alma que eles não conseguem enxergar. Critica-me porque aceitei lavar-me dos meus pecados. Os portugueses chamam isso de baptismo. Eu chamo de outra maneira. Eu digo que estou entrando em casa de Kianda. A sereia, deusa das águas. É essa deusa que me escuta quando me ajoelho perante o altar da Virgem. (COUTO, 2006, p. 113).

Ao lê-la, Dia ficou profundamente perturbada e decidiu voltar aos aposentos dele para se desculpar, na ocasião em que Nimi respondeu que já há muito ela já estava desculpada. Permaneceram juntos, deitados, mas ela negou qualquer envolvimento naquela noite, afirmando que incendiava, em sentido literal, os homens que tentavam tocá-la. Relembrou, então, que certa vez um português se consumira em chamas após tentar beijá-la à força, e ao lançar-se ao mar para apagar o fogo, já era ele próprio fogo. Nimi aceitou a explicação mais resignado do que convencido. Em seguida, ele confessou que não sabia nenhuma das línguas faladas em Moçambique, pois era oriundo de outra costa africana. Dia sugeriu que ele poderia aprender com os homens do porão, mas Nimi explicou que eles não lhe ensinariam coisa alguma ou, se obrigados, ensinariam uma língua falsa. Isso porque os escravizados do porão não tinham qualquer estima por ele: consideravam-no Mwananu-zungo, isto é, “filho de brancos”. Os portugueses, por sua vez, sequer perceberiam essa distinção linguística, pois acreditavam que as línguas africanas fossem todas iguais, ignorando as diferenças e complexidades que as constituíam.

A dimensão simbólica da linguagem intensifica-se quando Dia demonstra interesse em aprender determinadas palavras na língua do Congo, especialmente aquelas relacionadas ao amor. O personagem, entretanto, recusa-se a ensinar essa palavra específica, afirmando que ensinaria qualquer outra, menos essa, pois “[...] essa palavra enfeitiça os homens. É pior que a religião dos brancos [...]” (COUTO, 2006, p. 115). A aproximação entre os dois personagens culmina em um

momento de maior intimidade, quando permanecem juntos e compartilham suas experiências de dor. Ainda que haja uma tentativa de contato mais direto, Dia nega qualquer envolvimento amoroso, afirmando carregar em si um fogo capaz de consumir aqueles que dela se aproximassem. A imagem reforça sua condição liminar: ela é simultaneamente figura de desejo e de ameaça, de vida e de destruição.

Ao final do episódio, a oposição entre fogo e água reaparece de forma significativa. A noite seguinte era calma e sem ventos, o barco estava parado com os ventos descansando. Na ocasião, ela ordenou que descessem juntos, pela escada de corda. Somente na água que os dois amantes podiam finalmente se amar:

Amparando-se mutuamente, desceram até o mar e saíram junto ao leme. A água estava morna, do dois se libertaram das roupas, que flutuaram como imensas medusas. Os súbitos amantes se enlaçaram e os seus corpos empreenderam a mais estranha dança. Ele se sentiu peixe-voador, ela se converteu em chama de água. Depois de se amarem, ela se conservou encaixada entre as pernas dele, fechou os olhos e disse:

– O nosso filho vai sair um peixe!

A reação inesperada e violenta de Nimi Nsundi a espantou:

– Não diga isso, nem a brincar! (COUTO, 2006, p. 116)

O trecho simboliza a fusão entre água e fogo que marca a relação de Nimi e Dia, sugerindo, no encontro amoroso, uma suspensão provisória das fronteiras entre os dois. A imagem do “filho-peixe” aponta para a possibilidade de um ser híbrido, fruto da união de dois mundos. No entanto, a reação violenta de Nimi revela um medo profundo, indicando que, mesmo na intimidade, persistem os conflitos espirituais e identitários que o atravessam.

Assim, o capítulo “Baptismos e amputações” evidencia que o processo de expansão colonial não se restringe à conquista territorial ou à imposição religiosa, mas envolve também a fragmentação das identidades, a substituição de crenças e o silenciamento das tradições originárias. Por meio das experiências de Nimi Nsundi e Dia Kumari, a narrativa expõe os efeitos subjetivos desse processo, revelando que, ao mesmo tempo em que o colonizador busca batizar e converter, produz também verdadeiras amputações culturais e existenciais.

3.6.3. Sobras, sombras, assombrações

No capítulo 9, “Sobras, sombras, assombrações”, D. Gonçalo é chamado às pressas pelo padre Antunes para preparar a extrema-unção de um grupo de escravizados que estava à beira da morte. Gonçalo ordena, então, que Antunes procure o médico e boticário a bordo, Acácio Fernandes, um luso-indiano de Goa. Alcoolatra, ele havia vendido o próprio camarote por um barril de vinho. Antunes o encontra instalado em um improvisado recanto entre mercadorias. Ao vê-lo, o

boticário acena com um baralho. Embora jogos fossem proibidos na embarcação, Fernandes insiste, e, como parecia inútil discutir com um homem embriagado, Antunes aceita jogar uma partida, com a condição de que ele retornasse às suas funções. Havia, porém, um problema: o padre não sabia jogar. Acácio sugere, então, que ele apenas fingisse, pois sentia muita falta do jogo. Antunes passa a ordenar as cartas com aparente paixão e critério e, encerrada a partida, o médico finalmente segue para examinar os negros moribundos.

Descobre-se que, na noite anterior, os escravizados, consumidos pela fome, haviam invadido a cabine do piloto e roubado os mapas para comê-los. No entanto, os mapas continham tintas venenosas, e muitos acabaram intoxicados. A viagem já se prolongava além do previsto e, no vigésimo primeiro dia, um acontecimento de contornos sobrenaturais inquieta os mareantes: exalações estranhas começam a surgir do mastro, espalhando temor entre os que estavam a bordo.

Para os tripulantes, o navio havia sido visitado por espíritos, e todos passaram a saudá-los em um gesto coletivo de reverência. Padre Antunes avançou contra a multidão para se opor ao que considerava uma manifestação herética e só não foi agredido graças à intervenção do escravo Nsundi. Nesse momento, Antunes percebe que as pernas de Nimi estavam cobertas de areia branca: o saco que ele guardava havia se rompido. Com isso, já não levaria consigo a lembrança de sua terra, nem estaria simbolicamente protegido contra a visitação dos monstros.

Os padres não queriam admitir, mas naquela mesma noite enfrentaram uma violenta tempestade. O navio corria sério risco de naufragar, e foi necessário lançar ao mar parte da carga para evitar o afundamento: mercadorias e até mesmo o elefante enjaulado. O Oceano Índico recebeu os fardos e, pouco a pouco, as águas pareciam se reconciliar com a tripulação, como se exigissem sacrifícios para restabelecer o equilíbrio.

Como diziam os marinheiros: voltaram os tempos galernos e brandos. Para os grumete e marinheiros era o Corpo Santo que se aquietava. Para os do porão eram os espíritos dos antepassados que se reconciliavam com os vivos. A imagem de Nossa Senhora cobria os receios de uns e de outros (COUTO, 2006, p. 159).

A tempestade abalou de vez o jovem padre Manuel Antunes. Em conversa com o padre Gonçalo, ele confessou ter lançado ao fogo o caderno de viagem que reunia todas as “anotações da travessia, o registro diário dos acontecimentos e descobertas, e mesmo os testamentos dos falecidos” (COUTO, 2006, p. 159). Já não suportava registrar aquilo que via e testemunhava a bordo, escrever tornara-se um fardo, quase uma cumplicidade com o horror. Na mesma ocasião, Antunes expôs suas angústias e dúvidas quanto à missão que pretendiam cumprir em Moçambique, revelando o abalo de sua fé e a fragilidade de suas convicções. Gonçalo, por sua vez, conhecia bem

a trajetória do jovem padre e compreendia que aquela crise não era apenas circunstancial, mas o desdobramento de conflitos mais profundos que o acompanhavam.

Não se podia dizer que Antunes tivesse ido para padre por vocação. Adolescente, por desgosto de amor ele se tentara suicidar. Os pais enviaram-no para um seminário. Mas o moço não corrigia a sua paixão por uma menina de família, um caso de amores insolúveis. Os Antunes optaram por medidas radicais: meteram-no numa nau e enviaram-no em missão. Ir para África é longe. Para o Japão, mais longe ainda. Mas ir para padre, isso é seguir para além do mundo.

- Você, caro Manuel, põe na sua ideia a relevância da nossa missão em Monomotapa?
- É exatamente isso que eu me pergunto, D. Gonçalo: tem sentido tudo isto, D. Gonçalo?
- Que pergunta é essa?
- Tem sentido irmos evangelizar um império de que não conhecemos absolutamente nada?
- Você está cansado e o cansaço é inimigo do bem pensar.
- Pois eu nunca estive mais lúcido. Já pensou bem? Estamos descobrindo terras que nunca conheceremos, estamos mandando em gente que nunca governaremos.
- Cale-se, peço-lhe que não blasfeme.
- Como iremos governar de modo cristão continentes inteiros se nem neste pequeno barco mandam as regras de Cristo? (COUTO, 2006, p.160).

Antunes manifestava bastante consciência sobre a missão evangelizatória do reino de Portugal em Monomotapa:

- Sabes, D. Gonçalo, o que levamos no porão das naus?
- Sei, são mercadorias.
- Nada disso, D. Gonçalo. Nós carregamos é o Diabo.
- Cruz credo, padre Antunes. Tenha tenta nas palavras.
- É isso mesmo. É assim que fazemos nas conquistas: primeiro, segue o Diabo; só mais tarde é que enviamos Deus.
- As suas palavras são pecaminosas, meu filho.
- Desça lá baixo e veja com seus olhos, proferiu em desafio (COUTO, 2006, p. 161).

A fala de Antunes explicita a crise moral que o atravessa e sintetiza uma crítica contundente ao projeto colonial. Ao afirmar que, no porão das naus, não seguem mercadorias, mas “o Diabo”, ele desloca o sentido da missão evangelizadora e revela sua percepção de que a expansão portuguesa se sustenta, antes de tudo, na violência, na exploração e no tráfico de pessoas. A inversão proposta, primeiro o Diabo, depois Deus, desmascara a lógica das conquistas: a dominação material e a opressão precedem a catequese, que surge quase como justificativa posterior. O diálogo também evidencia o contraste entre Antunes e Gonçalo. Enquanto o primeiro já não consegue conciliar fé e prática colonial, o segundo reage com escândalo, defendendo a ortodoxia religiosa. Assim, a citação marca um ponto decisivo na trajetória de Antunes, pois sua consciência já não se acomoda ao discurso oficial da missão cristã, revelando que a maior tempestade não está apenas no mar, mas na consciência do jovem padre.

Havia sido embarcada menos água para os escravizados beberem, a fim de reservar espaço para mercadorias mais rentáveis. Essa prática perturbava profundamente a consciência de Antunes, levando-o a duvidar da missão que lhe fora designada. Ele recordava que muitos dos escravos

mortos eram cristãos, enquanto Gonçalo sustentava que a escravatura era um meio de disciplinar os gentios, revelando a lógica religiosa que tentava justificar a violência.

Diferentemente de Antunes, cuja origem era mais modesta, Silveira era filho de nobres e abria mão de riqueza e prestígio para servir à fé. Era quase inevitável que, em algum momento, eles divergissem. Tomado por angústias, Antunes chegou a pedir que Silveira protegesse seu sono contra os sonhos malignos que o atormentavam. Paradoxalmente, quando a tempestade se instalou, ele se encheu de alegria: o vento castigava poderosos e fracos da mesma maneira, e os grandes seriam forçados a reconhecer que existe um poder superior ao deles.

Na cena seguinte, Antunes afirma que estava ficando negro como os cafres, a pele escurecendo, os cabelos se encrespando. Para ele, essa transformação simbólica representava a melhor travessia de toda a viagem, como se, ao se afastar de sua antiga identidade, se aproximasse de uma verdade que até então desconhecia.

A brutalidade da viagem, sobretudo na cena em que os escravizados, tomados pela fome, devoram os próprios mapas e acabam envenenados pelas tintas, revela, de forma simbólica, como o projeto de conquista se sustenta sobre a morte e a desumanização. Nesse contexto, a figura de Manuel Antunes emerge como consciência crítica da narrativa: sua crise espiritual, intensificada pela tempestade e pelo horror testemunhado a bordo, transforma a escrita em um peso insuportável, levando-o a destruir o caderno de registros, como se recusasse participar da memória daquele sofrimento. O diálogo com D. Gonçalo explicita, então, o contraste entre duas perspectivas irreconciliáveis: de um lado, a fé disciplinada e institucional do missionário, de outro a lucidez inquieta de Antunes, que passa a enxergar na empreitada colonial não a expansão da fé, mas a disseminação da violência. Ao afirmar que, nas naus, primeiro segue o Diabo e só depois Deus, o jovem padre desvela a contradição fundamental da missão evangelizadora portuguesa, sugerindo que a catequese funciona muitas vezes como justificativa posterior para a dominação material. Assim, a tempestade que ameaça o navio espelha a tempestade interior que atravessa Antunes, sinalizando o início de uma transformação profunda em sua consciência e antecipando a ruptura que marcará sua trajetória ao longo da narrativa.

3.6.4. *A dança do peixe-voador*

No capítulo 12, “A dança do peixe-voador”, padre Antunes desperta de sobressalto, em uma noite revoltosa, ao avistar o vulto de Nimi Nsundi serrando a madeira da estátua da Santa. Na ocasião, o escravo consegue cortar o pé da imagem, mas é capturado e logo conduzido ao porão,

junto aos demais negros. Pretendiam que ele revelasse, ainda que sob tortura, a razão de tamanha infâmia, algo que Nimi se recusaria a fazer de qualquer modo. Padre Gonçalo não compreendia o ocorrido. O escravo sempre se mostrou devoto da Santa, falava bom português e vestia-se de maneira adequada. À primeira vista, não havia motivo que justificasse tal ato bárbaro. Decidiu, então, ir ao convés ao encontro dos cativos, desejando ver aquela gente e falar diretamente com Nsundi. O capitão do navio, homem ignorante e mal trajado – segundo a perspectiva do próprio Gonçalo – opôs-se ao diálogo: para ele, o negro deveria ser morto imediatamente, como exemplo aos demais. Gonçalo, porém, pensava diferente. Antunes resolveu acompanhar o superior até o porão. À medida que se aproximavam, já se ouviam as vozes dos escravizados cantando, em um coro tão intenso que ecoava dois pavimentos acima do porão. Embora Gonçalo ainda desconfiasse de Antunes, devido às dúvidas que este demonstrara anteriormente quanto à missão, consentiu que o acompanhasse, desde que sua presença não se convertesse em um “compreender das fragilidades alheias” (COUTO, 2006, p. 200). Antunes concordou prontamente, consciente da gravidade da situação. Mas logo Silveira se deu conta da realidade daquele lugar:

Quando o padre Manuel disse que o diabo viajava no porão da nau *Nossa Senhora da Ajuda*, o missionário Silveira não compreenderá. Perturbava-o esse contra-senso: um navio com nome santo encerrar no seu ventre tal carga demoníaca. Contudo, agora que descia ao porão, as palavras de Manuel Antunes ganhavam sentido. Não era apenas o diabo, era o inferno que viajam dentro da nau. Uma crescente inquietação efervescia no missionário: a vozeria dos cafres roubava-lhe a razão. Daí a pressa alvoroçada com que descia à terceira coberta: era urgente mandar calar os cânticos pagãos (COUTO, 2006, p. 200).

Aquilo que antes lhe parecia exagero ou blasfêmia, a afirmação de que o Diabo viajava no porão da embarcação “Nossa Senhora da Ajuda”, passa a adquirir sentido concreto quando o próprio Gonçalo Silveira desce ao espaço dos escravizados. O contraste entre o nome sagrado do navio e a realidade infernal em seu “ventre” evidencia a hipocrisia estrutural da empreitada colonial: sob o signo da fé, transporta-se a violência. A percepção de que não era apenas o diabo, mas o próprio inferno que ali viajava, revela uma fissura na convicção do missionário. Ainda assim, sua reação não é de escuta ou reflexão, mas de repressão: a “vozeria dos cafres” lhe rouba a razão, e sua urgência é silenciar os cânticos. O incômodo não decorre apenas do barulho, mas da ameaça simbólica que aquelas vozes representam, a persistência de outras crenças, outras espiritualidades, que resistem mesmo no navio, ainda que no porão.

Um dos escravizados do porão, Xilundo, argumenta que não se tratava de simples cantos, pois na verdade, estavam invocando os bons espíritos. Gonçalo protesta de imediato, questionando que espíritos seriam esses que não conheciam a língua de Cristo. A cantoria é, então, censurada, o que provoca revolta entre os cativos. No meio desse turbilhão, Gonçalo convida Nsundi a rezar com

ele. Antunes também os acompanha, contudo, ao lado do escravo, acaba adormecendo durante a oração:

Manuel Antunes foi amolecendo, solto e leve. E se foi entornando no sono, deslizando nos seus labirintos interiores. D. Gonçalo falava nas almas dos negros que ele tanto queria brancas. Pois, naquela noite, o padre Antunes, branco e filho de brancos, duvidou da cor da sua alma. E sonhou que seguia numa nau luminosa, feita mais de exalações do que de madeira. Nessa embarcação não havia cobertura, não havia grumetes famintos. Todos partilhavam do pão e da água. E a água era tanta que parecia jorrar de dentro dele, como se se houvesse convertido em fonte e nele bebessem os sedentos todos do mundo (COUTO, 2006, p. 202).

Passadas algumas horas, D. Gonçalo é surpreendido por uma melodia suave: era Nimi Nsundi tocando a mbira. O escravizado violava, assim, a interdição imposta ao canto. Gonçalo ordena que Antunes ponha fim à música, mas o jovem padre pede que o deixe continuar, pois apreciava a melodia, que lhe semeava uma estranha tranquilidade. Nsundi encontrava-se em transe profundo, e seus dedos sangravam enquanto tocava. Xilundo explica, mais uma vez, que não era Nimi quem executava a música, mas um espírito que se manifestava por meio de seu corpo. Gonçalo insiste para que cesse imediatamente, e, por fim, Nimi interrompe a execução.

Na verdade, ele tocava em uma língua que nem mesmo os escravizados do porão eram capazes de compreender. Ainda assim, Xilundo tenta traduzir algumas palavras soltas, como “música” e “pássaro”, parecia que Nsundi anunciava que iria voar. Ainda que se arrependesse do ato considerado bárbaro, o que jamais faria, sua condenação era inevitável: seria enforcado sob a graça divina. Ao amanhecer, Dia Kumari desce ao porão à procura de Nimi, mas ele já não se encontrava ali. Por um instante, pensa que ele se atirara ao mar, suspeita que se intensifica ao avistar a mbira flutuando nas águas. Pouco depois, dois grumetes arrastam o corpo do escravo aos pés do boticário Fernandes. “Nsundi estava morto, com teclas de mbira cravadas uma em cada pulso, semelhando um Cristo sem cruz” (COUTO, 2006, p. 204). Dia Kumari via-se, assim, viúva pela segunda vez. Como gesto último de consolo, calça nos pés do morto os próprios sapatos:

- O que fazes, mulher: estás a calçar o morto?, perguntou Silveira à goesa.
- É o que faço, sim, senhor padre.
- E estás a dar-lhe os teus próprios sapatos? Por que calças o morito, rapariga?
- O meu nome é Dia.

A indiana tinha reparado nos pés devorado pelos ratos daqueles que, já sem vida, eram lançados ao mar. Aquele homem, agora falecido, percorrera a vida descalço. Mas pisaria a morte calçado (COUTO, 2006, p. 204).

Padre Manuel Antunes rezou pelo morto, mas, para os habitantes do porão, era necessária outra cerimônia. A tripulação portuguesa, em especial o capitão e D. Gonçalo, não estava disposta a tolerar um ritual pagão, com exceção de Antunes. Diante da recusa, os escravizados protestaram. Dia Kumari chegou a ameaçar atirar-se ao mar, foi então que Dona Felipa interveio em favor da aia

e conseguiu convencer D. Gonçalo a permitir o batuque dos cafres, argumentando que aqueles ritmos eram belos e que o próprio Deus haveria de apreciá-los. A cerimônia foi autorizada, e os cativos a realizaram com tambores improvisados a partir de barris vazios.

Mais tarde, o médico goês puxou conversa com padre Manuel Antunes, insinuando que seu olhar distraído se dirigia a Dia Kumari. Manuel negou, afirmando que sua dispersão tinha outra causa. Quando Dia se aproximou, o assunto precisou ser interrompido. Ela foi desabafar com o padre e, nesse momento, ele se percebe atento à beleza da indiana. Manuel então lhe entrega uma carta de Nsundi, Dia por sua vez pede que ele a leia em voz alta.

Minha cara Dia,

Escrevo na penumbra quase total do porão onde me aprisionaram. O escuro até me ajuda: afinal, esta carta é um adeus. Ou, quem sabe, um agradecer aos deuses? Navegamos entre perigos e incertezas. Salvámo-nos de fogos e tempestades. Contudo, esta viagem não se está fazendo entre a Índia e Moçambique. É sempre assim: a verdadeira viagem é a que fazemos dentro de nós [...] Quem conduz o barco, porém, não é timoneiro. Quem guia o leme é Kianda, a deusa das águas. É ela que viaja no quarto do padre. É ela que está dentro da escultura da Virgem. Eu notei logo à saída de Goa, quando a estátua resvalou e tombou nas águas [...] O que sucedeu é que a nossa deusa ficou prisioneira na estátua de madeira dos portugueses. Libertar a sereia divina: essa passou a ser a minha constante obsessão [...]

Não tenho mais tempo. Vão me acusar de acusar de terríveis crimes. Mas o que eu fiz foi apenas libertar a deusa, afeiçoar o corpo dela à sua forma original. O meu pecado, aquele que me fará morrer, foi retirar o pé que desfigurava a Kianda [...] Só peço que alguém mais, com a mesma coragem que me animou, decida decapitar o outro pé da sereia.

Agora, já não tenho medo nem de morrer nem de ficar morto. Foi você que me ensinou: a melhor maneira de não morrer queimado é viver dentro do fogo.

Adeus (COUTO, 2006, p. 208).

A moça retirou-se depois de recolher o papel. A festa pagã atingia o auge quando o boticário incitou Manuel a dançar. De início, ele recusou, contudo acabou se deixando conduzir pelo ritmo dos batuques. Em meio à celebração, seus olhos se voltaram para o mastro com a imagem de Nossa Senhora, na proa da embarcação. Então, teve uma visão: a Virgem despia-se das vestes e ressurgia das ondas, semelhante à figura do sonho que tivera anteriormente. Embora fizesse repetidas vezes o sinal da cruz, a imagem não se dissipava. Diante dele, misturada ao som dos tambores, surgia a figura de um peixe-voador, rodopiando e saltando no ar, como se dançasse ao compasso da música:

Quando deu conta, estava cedendo mais aos tambores do que à sua vontade. Lentamente, sem tino nem destino, foi ensaiando uns passos. Os pés lhe pesavam, pesava-lhe no corpo a Europa inteira. Os tambores pareciam soar mais e mais alto e, a um dado momento, havia um tambor que ecoava dentro do seu peito. Uma embriaguez o foi soltando, deixando-o mais e mais leve. Manuel Antunes começou a rodar. O rodar se fez pular, o pular se fez voar. Ele era o peixe-voador emergindo das águas. Ele era a vela da nau esvoaçando pelos céus. E como vela tombou no pavimento, tão emaranhado nas voltas do pano que perdeu a visão e o sentido do mundo (COUTO, 2006, p. 209).

Nesse contexto, o capítulo intensifica o confronto simbólico entre o universo espiritual africano e a lógica religiosa e disciplinadora do projeto colonial. O gesto de Nimi Nsundi ao

decepar o pé da estátua, inicialmente interpretado como blasfêmia, revela-se, através da carta, um ato de libertação, pois para ele, a imagem cristã aprisionava Kianda, a deusa das águas, cuja essência deveria retornar ao mar. Assim, aquilo que os portugueses compreendem como sacrilégio adquire outro significado dentro da cosmologia africana, evidenciando o choque entre diferentes regimes de crença. A descida de D. Gonçalo ao porão constitui também um momento de revelação incômoda, uma vez que o missionário se confronta com a materialidade infernal da travessia, aproximando-se da denúncia anteriormente formulada por Antunes. Contudo, ao contrário do jovem padre, Gonçalo reage pela via da repressão, buscando silenciar os cantos e rituais que mantêm viva a espiritualidade dos cativos.

Nesse cenário, a morte de Nsundi assume forte dimensão simbólica. O seu corpo, com as teclas da mbira cravadas nos pulsos, evoca a imagem de um Cristo sacrificado, sugerindo uma inversão irônica da narrativa cristã ao aproximar o martírio do escravizado ao da própria figura redentora. Paralelamente, a crise espiritual de Manuel Antunes se intensifica. Seu sonho de uma nau luminosa, onde todos partilham pão e água, contrasta radicalmente com a realidade brutal do navio negreiro e revela o desejo de uma ordem moral que a experiência colonial nega desde o início. Ao final, durante o batuque autorizado, Antunes se deixa conduzir pelo ritmo dos tambores e experimenta uma espécie de êxtase, no qual sua identidade oscila. O peso simbólico da Europa parece desprender-se de seu corpo, permitindo-lhe, ainda que momentaneamente, participar de outra sensibilidade espiritual e cultural. A dança do peixe-voador, assim, não é apenas uma cena de transe, mas a expressão de uma travessia interior, em que Antunes começa a se afastar da rigidez da missão cristã para aproximar-se, de modo inquieto e ambíguo, do universo que antes lhe fora ensinado a negar.

3.6.5. *Madeira sangrando*

No capítulo 15, “Madeira sangrando”, após trinta e cinco dias de viagem, ao chegar à Ilha de Moçambique, o padre Manuel leva a estátua decepada ao carpinteiro Mendonça. A iniciativa provoca a revolta do padre Gonçalo, que se enfurece, pois a imagem havia sido abençoada pelo Papa. Quando retornam com a estátua, o carpinteiro observa que Manuel estava sangrando, no entanto, ao olharem com mais atenção, percebem que era a própria imagem que escorria sangue. Tratava-se, aparentemente, de um milagre, e a notícia, como era de se esperar, espalhou-se rapidamente.

Ao ver o sangue escorrer do pé decepado da estátua, Dia Kumaria é tomada pelas lembranças do homem que amara. Contudo, todos passam a olhá-la como se fosse uma infiel pagã, sobretudo depois de tê-la visto “desnuda, quase oferecida ao demônio, para defender o negro. A escrava indiana não era apenas infiel: ela e o diabo eram cúmplices em tenebrosas artimanhas” (COUTO, 2006., p. 248). Já na ilha, ainda viúva, Dia questiona por que dona Filipa Caiado a ajudara anteriormente. A patroa explica que reconhecia entre elas uma semelhança: assim como Dia era viúva, ela também se sentia só, pois, embora casada, não tinha de fato um marido. Os boatos que circulavam, era que Antônio Caiado envolvia-se com diversas “negrinhas” de Moçambique e espalhava filhos mulatos pelo interior. A viagem ainda não terminara, restava-lhes uma longa jornada terrestre até o interior moçambicano.

No momento do desembarque, dona Filipa demonstra receio e confessa não conseguir afastar da memória a imagem do elefante que se afogara. Dia pergunta se ela presenciara aquela cena triste, mas a resposta da patroa desconcerta: não havia tristeza naquela cena, pois “para quem vive dentro de uma jaula, afogar-se é o melhor que pode suceder” (COUTO, 2006, p. 250). Dia Kumaria compreende, então, a condição que as une: nenhuma das duas seguiam verdadeiramente em viagem, porque nenhuma encontra no cais alguém que as esperem. Afinal, como sugere a narrativa, “só tem saudades quem recebe adeuses” (COUTO, 2006, p. 250). Entretanto, essa aproximação não perdura. Logo na primeira semana na Ilha de Moçambique, Dia Kumaria percebe que está grávida. A princípio, recorre a ervas abortivas, mas a tentativa de interromper a gestação fracassa. Decide, então, contar à patroa, confiando na generosidade e na empatia que acreditava existir entre ambas. Contudo, em vez de acolhimento, recebe repreensão: a gravidez, longe de despertar solidariedade, converte-se em motivo de repreensão.

A memória bélica também atravessa a narrativa. O pai de Gonçalo, D. Luís da Silveira, lutara em terras africanas, em Azamor, no ano de 1513. Para ele, a África sempre estivera associada à guerra e à sobrevivência. Na ilha aparentemente pacata onde a expedição aguardava, circulavam relatos terríveis acerca da crueldade dos habitantes dos reinos pagãos. Nesse contexto, o médico formula uma reflexão incisiva: “Quando se inventam assim maldades sobre um povo, é para abençoar as maldades que se vão praticar sobre ele” (COUTO, 2006., p. 252). A frase explicita a lógica perversa que antecede a violência: primeiro constrói-se o inimigo, depois legitima-se a agressão.

Padre Gonçalo e Manuel Antunes decidem caminhar pelas ruelas da ilha. A marcha apressada faz Manuel recordar o dia em que ambos desceram ao porão da embarcação, movidos pelo temor de encontrar ali uma presença demoníaca emanando das entranhas dos desconhecidos. Durante o percurso, encontram dois negros próximos à ilha, que relatam as supostas maldades dos

habitantes do interior. Afirmam que os sacerdotes não chegariam vivos até lá e que aqueles povos eram muito diferentes dos que viviam na costa. Sabe-se, contudo, que os guerreiros de Monomotapa haviam combatido as forças holandesas, e os relatos dessa luta eram descritos como aterradores.

Os jesuítas retornam à delegação e se preparam para iniciar a expedição rumo ao interior. Em meio ao clima de alarmismo, Antunes e Silveira travam um diálogo que põe em questão a autoridade moral dos brancos para julgar outros povos, tensionando, ainda que brevemente, as certezas que sustentavam a empreitada colonial.

- Vai ver, D. Gonçalo, que, uma vez em terras do Monomotapa, descobriremos que os cafres não são nada disso, não são esses monstros que aqui nos falam...
- Deus o escute.
- Eu acho, com todo o respeito, que eles serão ainda piores
- Como piores, Padre Antunes?
- Vai ver que eles são iguais aos brancos (COUTO, 2006, p. 254).

A resposta de Manuel foi decisiva para Gonçalo: terminada a missão, o padre Manuel seria enviado para Goa, com recomendações à Santa Inquisição. Junto dele, seguiria também o médico goês.

A comitiva partiu da Ilha de Moçambique com destino a Sena, na manhã de 19 de agosto de 1560. Seguiam D. Gonçalo da Silveira, padre Manuel Antunes, dona Filipa, o médico Acácio Fernandes e o escravo Xilundo, que atuaria como tradutor e responsável pelo transporte ao longo da viagem. Era certo que dona Filipa já não necessitava dos serviços de Dia Kumaria, ainda assim, ao embarcar, mandou chamá-la e perguntou o que lhe faltava para subir também.

Durante a estadia na ilha, D. Gonçalo confrontou as autoridades portuguesas locais em razão da devassidão moral que, segundo ele, ali se instalara. Depois de anos levando a palavra cristã a diversos povos, percebia, com amargura, que entre os seus o demônio fizera morada. A terra que lhe haviam descrito como pura parecia-lhe agora contaminada por “mouros e judeus pestilentos” (p. 255). Gradualmente, o missionário tornava-se mais duro e rancoroso, sobretudo ao testemunhar as práticas e negociações conduzidas pelos próprios portugueses naquela região. A viagem transformou-se, para Silveira, em verdadeiro martírio: em cada paragem, erguia-se um altar, como tentativa de purificar simbolicamente uma terra que ele já julgava corrompida:

O missionário caminhava muitas vezes descalço e os pés sofriam de queimaduras que se agravavam de dia para dia. O médico sugeriu tratamento, mas Silveira recusou-se. O sofrimento era uma credencial de fé, um atestado de credibilidade para a mensagem que ele trazia. À estátua da Virgem falta-lhe um membro. A eles sobravam-lhe feridas. Em cada pegada se semeava uma gota de sangue no fértil solo de África (COUTO, 2006, p. 256).

Xilundo entregou a Manuel um objeto precioso: o manuscrito de bordo que Nimi Nsundi salvara do fogo. Antes de morrer, confiara-o a Xilundo, que agora o passava às mãos do padre. Já se

encontravam próximos à enseada do Chinde quando a entrega foi feita. Desde o primeiro contato, ainda a bordo, Manuel demonstrava simpatia por Xilundo. Fora ele quem lhe abria, ainda que timidamente, o mundo da leitura. Ao receber o diário, o padre decidiu reescrevê-lo. Xilundo acompanhava o ritual da escrita com silenciosa admiração, atento ao movimento da pena sobre o papel, como se ali se desenrolasse um mistério. Quando a tinta escasseou, foi o próprio Xilundo quem encontrou a solução. Conhecedor das plantas da região, sabia extrair delas corantes semelhantes aos utilizados pelo escrivão.

Apesar da proximidade entre os dois, Xilundo fez um pedido singular, que Manuel não registrasse seu nome no diário. Segundo ele, apenas santos e deuses mereciam ser escritos. O único livro de que ouvira falar era a Bíblia, e nela estavam inscritos os que pertenciam ao sagrado. Havia, nesse pedido, uma concepção própria da escrita, não como memória dos homens comuns, mas como território do divino. Ao chegarem à povoação de Sena, Xilundo avistou sua aldeia, chamada Bemba. Depois de meses de viagem, finalmente desembarcavam ali. Para ele, aquele não era apenas mais um ponto da expedição, mas o reencontro com a própria origem.

Quando chegaram à aldeia de Bemba, Xilundo foi recebido com indiferença. Para os seus, ele partira havia muito tempo e já não se esperavam seu regresso. Aquele que agora retornava “seria, certamente, um outro e poderia, mesmo, estar contaminado com as mais graves impurezas” (COUTO, 2006, p. 258). O retorno não significava reconhecimento imediato, mas suspeita, pois quem atravessa o mar jamais volta o mesmo. Xilundo dirigiu-se ao centro do terreiro e aproximou-se do chefe Babá Inhamoyo, seu pai. Este lhe perguntou sobre os outros escravos que haviam partido com ele para Goa. Fora o próprio pai quem o enviara na condição de servo, como punição por graves desobediências. A família era proprietária de escravos, e Xilundo estava destinado a herdar o negócio da venda de cativos. Sendo escravo, naquele contexto, ele aprenderia a escravizar outras pessoas. Para escravizar, era preciso antes experimentar a escravidão.

D. Gonçalo, por sua vez, ajoelhou-se no centro da povoação. O mambo Inhamoyo interpretou o gesto como sinal de submissão às autoridades locais. No entanto, nas vésperas do Natal, Gonçalo dirigia suas palavras ao céu, e não ao chefe terreno. Concluída a oração, Silveira ordenou que Xilundo e Manuel seguissem até o Imperador como mensageiros, a fim de solicitar licença para que o sacerdote o visitasse. Manuel retornou com resposta favorável. Ao comunicar a decisão, revelou também sua própria transformação: não desejava mais voltar a Lisboa. Pretendia permanecer ali, tornar-se definitivamente um cafre, abandonando a condição de padre. A declaração, mais do que um rompimento geográfico, marcava uma ruptura identitária, sinalizando que a travessia alterara não apenas destinos, mas convicções profundas do sacerdote:

Quando regressou da corte, com respostas favorável do Imperador, o padre Manuel Antunes declarou a Gonçalo da Silveira sentir-se cafrealizado e não mais querer voltar para Lisboa.

– Recorda-se de lhe ter dito que sonhava que me converteria num negro?

– Esse foi um dos muitos disparates que você proferiu...

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

Mais grave ainda: ele abdicava de ser padre. A viagem de Goa para Moçambique fizera-o ver o mundo de outra maneira. As lembranças da nau enchiam a sua alma de poderias, maldições e amarguras. Ao princípio, acreditará que, lançando o diário de bordo nas chamas, ele se livraria desse passado. Aconteceu o inverso: o peso das vivências tinha-se tornando insuportável. Só há um modo de enfrentar as más lembranças: é mudar radicalmente de viver, decepar raízes e fazer as pontes desabarem (COUTO, 2006, p. 259-260).

Além desses diálogos, Manuel confessou a Gonçalo que, na corte, conhecera uma moça que lhe incendiara o coração. Embora a desejasse, nada chegou a acontecer. Por causa de um amor proibido, Manuel vestiu a batina. Agora, por um amor que ele próprio se permitia viver, deixa a batina. Se antes a renúncia fora fuga, agora a ruptura assumia a forma de decisão. Gonçalo não o abençoou. Ao contrário, advertiu-o de que, se abandonasse a missão e o deixasse sozinho, seu nome estaria amaldiçoado, junto com o dos gentios por quem demonstrava tanta simpatia. A ameaça, contudo, não o abalou como antes. Manuel respondeu que já estava prevenido contra qualquer maldição, pois na ocasião da corte imperial, ele fora submetido à cerimônia do magoneko e recebeu outro nome. Abençoaram-no com o nome Nimi Nsundi. Ao reivindicar esse nome, Manuel não apenas recusava a condenação de Gonçalo, mas afirmava uma nova filiação simbólica. Se o nome cristão o ligava à missão e à hierarquia eclesiástica, o nome africano o vinculava à terra e à experiência vivida. A mudança não era simples rebeldia, era a inscrição de uma identidade atravessada pela travessia.

Antônio Caiado foi quem deu as boas-vindas a D. Gonçalo Silveira. O português havia se tornado capitão dos portos do reino, uma espécie de ministro do imperador. A princípio, perguntou ao missionário pela esposa Filipa Caiado, ao que D. Gonçalo respondeu que ele a veria depois de confessar os seus pecados matrimoniais. De modo diplomático, Antônio Caiado desviou o assunto, alegando que havia questões mais importantes a tratar naquele primeiro momento. Em seguida, apresentou a oferta do imperador: ouro, cabeças de gado e milho. Gonçalo aceitou apenas o milho, destinado a alimentar os famintos. Surpreso com a recusa, o imperador ofereceu-lhe quantas mulheres desejasse, mas o missionário respondeu que era devoto de apenas uma mulher: Nossa Senhora. Apontou então para a imagem, mas suas palavras geraram um mal-entendido. Chegou aos ouvidos do imperador que Gonçalo possuía uma formosíssima esposa. O imperador Nogomo pediu que essa mulher fosse conduzida à corte, o que D. Gonçalo interpretou como um sinal de abertura à fé cristã. O monarca, porém, surpreendeu-se ao descobrir que a “mulher” era, na verdade, a imagem da Santa. O padre ajoelhou-se para retirar o véu que cobria a imagem, gesto que o imperador e

todos os presentes também repetiram. Em seguida, o imperador pediu que a Santa passasse a noite em seu aposento. Com certa hesitação, Silveira solicitou a Xilundo que colocasse a imagem em um altar no quarto da majestade.

Mal havia passado uma hora quando Antônio Caiado retornou para avisar que o imperador desejava falar novamente com o padre. A imagem teria pronunciado algumas palavras em uma língua que o monarca não compreendia. D. Gonçalo respondeu que o imperador não necessitava de tradução, mas de conversão. Na manhã seguinte, o imperador Nogomo Mupunzangatu e sua mãe foram batizados, recebendo os nomes de D. Sebastião e D. Maria, os mesmos do rei e da rainha de Portugal. Assim como ocorria em Portugal, o imperador era ainda muito jovem e, segundo boatos, quem de fato governava era sua mãe. O batismo ocorreu na povoação de Massapa, na igreja de Nossa Senhora do Rosário.

Na mesma noite do batismo, em 16 de março de 1561, à meia-noite, vultos cercaram a cubata de Gonçalo e o estrangularam. A ordem era matá-lo, mas sem derramar sangue. Silveira, que dormia abraçado à imagem da Santa, ficou ensanguentado. Os assassinos fugiram pensando que o sangue fosse do próprio missionário, no entanto tratava-se do sangue da estátua, que continuava a escorrer pelo pé decepado da Virgem.

O episódio evidencia, de forma simbólica e irônica, as tensões e os equívocos que marcaram o encontro entre universos culturais distintos no contexto da missão evangelizadora. A afirmação de D. Gonçalo de que tem apenas uma mulher, Nossa Senhora, é interpretada literalmente pelo imperador, revelando o desencontro entre os códigos religiosos e linguísticos que orientam cada mundo. A conversão do monarca, assim, surge menos como resultado de convicção espiritual e mais como fruto de mal-entendidos e mediações culturais. O assassinato do missionário na mesma noite do batismo desmonta qualquer leitura triunfalista da evangelização, indicando que a aparente vitória religiosa convive com tensões políticas e culturais profundas. Por fim, o sangue que mancha o corpo de Gonçalo, proveniente não dele, mas da própria imagem da Virgem, introduz novamente a ambiguidade do maravilhoso na narrativa, sugerindo que o milagre pode ser lido tanto como sinal de santidade quanto como metáfora da violência e das contradições que atravessam a experiência colonial.

3.6.6. *A casa da eternidade*

O último capítulo do núcleo historiográfico, “A casa da eternidade”, ambientado em março de 1561, narra Xilundo Inhamoyo arrastando o corpo de D. Gonçalo até o rio Mussenguezi com a

ajuda dos soldados portugueses Jerônimo e Baltazar. Cabe a Xilundo a tarefa de ocultar o cadáver do jesuíta e enterrar também os seus pertences. Ao recolher os objetos de Gonçalo para depositá-los junto ao corpo, encontra a imagem da Santa, uma bíblia, pergaminhos, um caderno chamuscado e alguns papéis avulsos. Em uma dessas folhas havia um escrito recente que, com dificuldade, Xilundo consegue ler em voz alta: “Em verdade vos digo que mais aparelhado estou para receber a morte do que meus inimigos estão para me dar” (COUTO, 2006, p. 304). Em outro registro, o padre anotara: “Este meu corpo há-de ser lançado onde nunca o acharão” (Couto, 2006., p. 304). Essas mesmas passagens inauguram a epígrafe do capítulo, estabelecendo desde o início uma atmosfera de presságio e fatalidade. Nesse momento, Xilundo é tomado por uma visão perturbadora: “[...] os peixes do rio se agitavam à superfície e faziam saltar os olhos, estourando como rolhas de garrafa. Desorbitavam com a facilidade da flor largando as velhas pétalas [...] Por um instante, ele era cada um desses peixes cegos [...]” (COUTO, 2006, p. 304). Curiosamente, essa visão reproduzia o mesmo sonho que tivera na noite anterior, levando-o a concluir que estava diante da manifestação de espíritos provenientes de um mundo distante.

Na noite da morte de Gonçalo, Xilundo era o responsável pela guarda da cubata de D. Gonçalo da Silveira. Sonolento por causa da bebida que lhe haviam oferecido, vê, em determinado momento, Antônio Caiado adentrar a cubata. Logo depois, entram também os soldados Baltazar e Jerônimo. Em meio ao alvoroço da noite, ele desperta de madrugada e encontra o corpo do jesuíta já sem vida. Os soldados então levam o cadáver até a margem do rio Mussenguezi, por ordem do imperador. A presença do corpo de Silveira passa a perturbar o sono de Xilundo. Na defensiva, ele proclama sua inocência, afirmando que nada fizera contra o missionário. Ainda assim, não tinha plena certeza se havia cometido o crime ou não, pois simplesmente não se recordava do que ocorrera. Em certo momento, Baltazar chega a perguntar-lhe se tinha certeza de que o homem estava realmente morto. Conta também que o burburinho sobre o ocorrido já se espalhava pela corte do palácio e confessa seu receio de estar sendo atormentado por espíritos vingativos. A ordem do soldado, transmitida diretamente por Antônio Caiado, era que Xilundo retornasse ao rio Mussenguezi e se certificasse de que o cadáver permanecia no mesmo local, para então fazê-lo desaparecer de vez, de modo que nunca mais fosse encontrado. Ao partir, Xilundo ainda tem a visão do soldado se afastando, com as pernas semelhantes às escamas de um peixe desajeitado, arrastando-se pela lama da margem.

Ao olhar para o leito do rio Mussenguezi, Xilundo recorda-se das palavras de seu pai, Mambo Inhamoyo, que costumava afirmar que aquele rio jamais serviria de porto. No entanto, os acontecimentos demonstravam o contrário. Os portugueses já haviam erguido um porto na margem do rio dos Bons Sinais, além de outros estabelecidos em Sena e em Tete. Dessa forma, os brancos

ganhavam cada vez mais impulso para avançar rumo ao interior da Zambézia. Diante disso, Inhamoyo não se conformava:

– Eu conheço os brancos: eles não navegam, eles pisam a água.
O homem sabia do que falava. Afinal, seria por aqueles rios que D. Gonçalo da Silveira se intrometeria nas Terras dos Rios de Sena, rumo ao Monomotapa. Com o missionário chegariam padres, soldados, fidalgos e escravos. Todos pisando a água. Todos turvando a terra. (COUTO, 2006, p. 307)

A fala de Mambo Inhamoyo constrói uma imagem simbólica da presença colonial portuguesa, sugerindo que os brancos não apenas atravessam os rios, mas os dominam e perturbam. A expressão “pisar a água” indica uma relação de imposição e apropriação do território, em contraste com formas mais harmônicas de coexistência com a natureza. Assim, a chegada de D. Gonçalo da Silveira e de sua comitiva anuncia não apenas um deslocamento geográfico, mas também a introdução de forças que alteram profundamente a ordem das terras e dos rios, “turbando” o equilíbrio daquele espaço.

Não demorou para que Xilundo começasse a refletir sobre a morte de Gonçalo e percebesse que, em algum momento, poderia ser responsabilizado pelo ocorrido. Havia, no entanto, diferentes suspeitos em torno do crime. Entre os portugueses, o primeiro nome que surgia era o do adivinho mouro Mingane, que já havia lançado presságios sobre a visita de Gonçalo:

O adivinho não tinha dúvida: havia um mau-olhado sobre as terras do Monomotapa. Os camponeses estavam deixando as suas culturas apenas para se dedicarem à extração do ouro. Já não semeavam, apenas maneiravam e peneiravam. Tudo isso era uma estratégia dos portugueses para enfraquecer o reino. É aquele era apenas um princípio: seguir-se-iam séculos em que os africanos raspavam os ossos da terra para entregarem riquezas aos europeus.
E o adivinho mouro diria mais ainda. Diria que esse Gonçalo vinha por mando do governador da Índia para derrubar o império. Os naturais da terra que se faziam cristãos contraíam debilidades nunca vistas ao serem batizados. Essa fraqueza não provinha apenas da água que lhes derramavam sobre a cabeça, mas das palavras com que acompanhavam o acto. E avisaram o Imperador de que Silveira era um poderoso feiticeiro e que trazia o sol e a fome atados num osso humano. Havia, pois, que tomar urgentes medidas (COUTO, 2006, p. 308).

O discurso do adivinho mouro apresenta uma leitura crítica da presença portuguesa no reino do Monomotapa, associando a chegada dos europeus a um processo de desequilíbrio social e econômico. Ao afirmar que os camponeses abandonam a agricultura para se dedicar à extração do ouro, o trecho sugere que a intervenção estrangeira altera as práticas tradicionais e subordina o território aos interesses externos. Nesse sentido, a figura de Gonçalo da Silveira é interpretada não apenas como missionário, mas como agente de um projeto de dominação, cuja atuação religiosa se confunde, na percepção local, com formas de feitiçaria e manipulação espiritual.

Outra possível suspeita pelo assassinato recaía sobre seu pai, Inhamoyo, pois, meses antes, em um acesso de fúria, ele prometera vingar-se de Gonçalo pela desfeita que o missionário lhe fizera. O episódio ocorrera no dia de Natal, quando Inhamoyo pediu para ser batizado e teve o pedido recusado por Gonçalo. Se Xilundo, seu filho mais velho, já havia sido batizado, imaginava-se que o mesmo poderia ocorrer com ele. Contudo, por ser mambo, chefe de sua gente, Inhamoyo não poderia receber o sacramento antes do imperador. A missão que orientava Gonçalo era batizar o soberano de Monomotapa, que deveria ser o primeiro a converter-se. O então padre Manuel Antunes chegou a protestar, afirmando que essa lógica obedecia à razão do rei de Portugal, e não à de Deus, mas Gonçalo manteve-se inflexível quanto às regras do batismo. Ao saber da recusa, Inhamoyo jurou destruí-lo por tamanha humilhação, enquanto Xilundo tentava convencer o pai a desistir de tal propósito. Em determinado diálogo, Inhamoyo afirma: “– D. Gonçalo me recusou de vícios e vergonhas. A mim e à minha gente [...] No nosso caos estamos de pé. Na ordem deles, estaremos de joelhos” (COUTO, 2006, p. 309). A revolta do chefe era tão intensa que facilmente poderia torná-lo alvo de suspeitas. O que aliviava Xilundo era saber que apenas ele testemunhara aquele momento de fúria do pai.

Outro suspeito relevante para Xilundo era António Caiado. Desde os primeiros contatos entre eles houve uma rusga por conta da questão matrimonial de Caiado. Gonçalo, por sua vez, desde que chegou àquela corte, percebeu que a prioridade espiritual já não eram mais os gentios e nem os mouros, mas sim o próprio povo português que por lá se instalaram, aqueles que deveriam ser a prova da superioridade moral. Xilundo testemunhou a discussão acalorada que os dois tiveram na capela de Massapa:

Durante anos, D. Gonçalo anteviu o longo desfile de monstros que iria encontrar em África. Havia um imenso catálogo de criaturas diabólicas [...] Nenhum desses seres prodigiosos ele contraria em meses de andanças pelos sertões africanos. As mais maléficas criaturas com quem cruzava eram-lhe, afinal, bem familiares e tinham, com ele, embarcado nas naus portuguesas (COUTO, 2006, p. 310).

O diálogo entre D. Gonçalo e Antonio Caiado revela uma inversão significativa das expectativas do missionário. Ao longo de sua jornada, D. Gonçalo antecipa encontrar em África criaturas monstruosas, alimentado por imaginários europeus que associavam o continente ao desconhecido e ao fantástico. No entanto, a narrativa revela que tais monstros não estavam na terra africana, mas entre aqueles que chegaram com as próprias naus portuguesas. Assim, o fragmento desloca a ideia de barbárie do espaço colonizado para o interior da empresa colonial, sugerindo que as verdadeiras forças destrutivas não eram os seres imaginados, mas os próprios agentes da expansão europeia.

Duas semanas após o assassinato do missionário, o imperador Nogomo Mupunzangatu ordenou a morte de todos os conspiradores e assassinos envolvidos na morte de Gonçalo, incluindo a própria mãe. Com essa decisão, buscava restabelecer a harmonia entre a terra e os homens. Para isso, mandou decapitar os soldados Jerônimo e Baltazar, responsáveis pela guarda do missionário, além dos conspiradores muçulmanos. O imperador não descansaria enquanto não expulsasse ou punisse todos os que haviam participado da tragédia.

Diante desse cenário, Xilundo percebe que o cerco se fechava ao seu redor e decide preparar sua partida. Antes, porém, regressa à casa do pai e lhe confessa o medo de ser acusado pela morte de Gonçalo. Baba Inhamoyo tenta tranquilizá-lo, afirmando que, na verdade, Gonçalo não havia morrido, pois na verdade ele seria um peixe das águas profundas, vindo das profundezas do rio. Disse também que se um dia Gonçalo voltasse à superfície, aquela terra seria castigada. O devaneio do pai faz Xilundo recordar o sonho que tivera, no qual peixes cegos borbulhavam na água do rio. Inhamoyo então conclui que Gonçalo Silveira seria filho de Nzuzu, a deusa das águas, pois trazia na perna uma penembe³⁵. Não se trataria, portanto, de um homem comum. Silveira não nascera nem morreria, tal como a própria água. Por essa razão, Xilundo não poderia tê-lo matado.

A morte de D. Gonçalo da Silveira é vista a partir de uma cosmologia africana, na qual o retorno ao rio simboliza a passagem à eternidade: “Acontecera a D. Gonçalo da Silveira o que sucede aos lagartos penembes, às cobras e aos crocodilos: voltava ao rio, à casa da eternidade. E não o fazia sozinho. Com ele viajava a mulher de olhar parado, asa que fazia ajoelhar os cristãos.” (COUTO, 2006, p. 312). Ao compará-lo a animais associados ao mundo das águas e dos espíritos, como lagartos, cobras e crocodilos, Inhamoyo sugere que sua morte representa, antes de tudo, um retorno às forças originárias da natureza. A presença da “mulher de olhar parado”, evoca a figura da santa ligada ao sagrado das águas, reforçando esse processo de ressignificação, em que elementos do imaginário cristão e das crenças locais se entrelaçam e produzem uma leitura simbólica do destino do missionário.

O pai finalmente compreendera que o filho partiria novamente, outra vez como escravo, para longe daquelas terras. Seguiria no barco dos portugueses, sob a proteção dos feitiços deles. De madrugada, Xilundo organizou sua partida. Antes de chegar às margens do rio, tomou um atalho em direção ao casebre de Antônio Manuel, assobiando de longe, por entre os matos, o nome Manu Antu. O padre veio recebê-lo e lhe disse que não era Manu Antu, mas sim Nimi Nsundi. No entanto, esse nome existia apenas na cabeça do sacerdote, pois, na aldeia, as pessoas o chamavam de Muzungu Manu Antu e lidavam com ele como um nyanga branco. Nessa convivência, ele acabara

³⁵ A palavra é um termo regional de Moçambique que apresenta dois significados principais: em primeiro lugar, designa um grande lagarto ou réptil; em sentido figurado, refere-se a uma pessoa de duas caras, hipócrita ou falsa.

por aceitar “ser considerado feiticeiro, rezador de Bíblia e visitador de almas. Aprendera a lançar os búzios e ler os desígnios dos antepassados. No terreiro, frente à casa, o português misturava rituais pagãos e cristãos” (COUTO, 2006, p. 313). Além disso, mantinha ao seu lado um pedaço de madeira que lembrava um pé, provavelmente o membro que Nimi Nsundi havia decepado da Virgem Santíssima. Esse era, ao menos, o boato que corria pelo império: dizia-se que o branco guardava aquela madeira por ter sido benzida por Deus. No entanto, também poderia tratar-se apenas do toco de pau que o carpinteiro Mendonça preparara para remendar a estátua original.

Xilundo procurou o sacerdote para pedir-lhe a bênção para a nova travessia que faria além do oceano. Partiria na mesma nau que levaria de volta Dona Filipa Caiado, acompanhada de sua aia grávida. Ela deixava a África doente, incapaz de cumprir o papel de esposa de Antônio Caiado. Diante da partida iminente, Xilundo sentiu que sua alma se desaguava como o rio, afastando-se definitivamente daquelas terras e lançando-se à incerteza do seu destino. Escutou, ao longe, sons de batuque, em algum lugar alguém festejava:

Lhe veio à memória o escravo Nimi Nsundi percutindo as teclas da mbira, como se abrisse caminho para seu próprio desfecho. Só então lhe ocorreu que o que ele escutara, no porão escuro, não eram notas musicais mas espessas gotas de sangue pingando no pavimento da nau. E esse sangue não era de um homem mas de todo um continente escravo (COUTO, 2006, p. 314).

A memória da música tocada por Nimi Nsundi adquire, nesse momento, um significado profundamente simbólico. Aquilo que antes parecia ser apenas o som da mbira é reinterpretado como o gotejar de sangue no porão da nau, revelando que a melodia já anunciava um desfecho marcado pela violência. A imagem desloca a experiência individual do escravizado para uma dimensão mais ampla, sugerindo que aquele sangue não pertence apenas a um homem, mas representa o sofrimento de todo um continente submetido à escravidão no contexto da expansão colonial.

O capítulo encerra o núcleo historiográfico deslocando o acontecimento histórico da morte de D. Gonçalo da Silveira para um campo simbólico no qual diferentes sistemas de crença se entrecruzam. Ao longo da narrativa, a morte do missionário deixa de ser apenas um fato político ou religioso e passa a ser reinterpretada à luz de cosmologias locais, especialmente na leitura de Baba Inhamoyo, que inscreve o destino de Silveira na lógica mítica das águas e dos espíritos. Nesse movimento, o romance evidencia o choque entre universos culturais distintos, ao mesmo tempo em que revela a maneira pela qual os sujeitos daquele contexto reelaboram acontecimentos históricos segundo suas próprias formas de compreensão do mundo.

Ao mesmo tempo, a trajetória de Xilundo sintetiza as consequências humanas desse encontro violento entre culturas. Sua partida final, novamente em direção ao mar e à condição de

escravo, articula-se à memória de Nimi Nsundi e ao som da mbira, que se converte simbolicamente no gotejar do sangue de um continente submetido à escravidão. Desse modo, o capítulo não apenas conclui o episódio da morte do missionário, mas amplia seu significado ao inscrevê-lo em uma história mais vasta de violência colonial que ultrapassa o destino individual das personagens e alcança a experiência coletiva africana.

3.7 Identidade e alteridade em tensão: o encontro entre culturas na figuração estética da história colonial em *O outro pé da sereia*

No ensaio “*O outro pé da sereia*”: *identidade e alteridade no encontro entre culturas*, Rosilda Alves Bezerra (2008) propõe uma leitura do romance de Mia Couto centrada na tensão constitutiva entre universos culturais distintos, compreendidos a partir de uma clivagem fundamental entre uma lógica mítica, primordial, e outra estrangeira, letrada e colonial (BEZERRA, 2008, p. 171). Desde as primeiras páginas do romance, essa oposição se manifesta simbolicamente no episódio do enterro de uma “estrela” em um descampado do lugarejo denominado Antigamente, cena inaugural que já sinaliza a presença de um imaginário no qual vida, morte, tempo e território se articulam segundo códigos culturais que escapam à racionalidade ocidental. Nesse sentido, Bezerra destaca que o confronto entre culturas, eixo estruturante da narrativa, se organiza a partir da tensão permanente entre a cultura do colonizado e a do colonizador, dimensão que atravessa tanto a composição dos personagens quanto a configuração simbólica dos espaços. A autora chama atenção para a recorrência, no romance, de elementos sagrados associados à casa, à terra, ao rio e ao tempo, traços que dialogam com outros textos de Mia Couto e que se inserem numa tradição literária africana marcada pela centralidade da questão identitária, comum às literaturas de Angola e Moçambique (BEZERRA, 2008). Trata-se, portanto, de uma narrativa em que a experiência da morte, constantemente presentificada, redefine a percepção da vida e do pertencimento.

É nesse quadro que se insere a trajetória de Mwadia Malunga e de seu marido, o pastor Zero Madzero, cuja busca pelo adivinho Lázaro Vivo evidencia o entrelaçamento, muitas vezes conflituoso, entre sistemas simbólicos distintos. Conforme observa Bezerra (BEZERRA, 2008), a iniciativa do casal em procurar o curandeiro, com o intuito de obter permissão para entrar na floresta e realizar o enterro da estrela, expõe as fraturas internas provocadas pela colonização religiosa. O estranhamento de Mwadia diante da atitude do marido, adepto de uma igreja que proíbe cerimônias tradicionais, contrasta com a postura pragmática de Zero Madzero, que relativiza a norma religiosa diante das circunstâncias concretas da vida, revelando uma negociação constante

entre fé cristã e práticas ancestrais. Essa negociação simbólica se intensifica com a presença da estátua de Nossa Senhora, cuja trajetória, de Goa à África, ilustra a transição da religião ‘dos céus’ para o sagrado das águas, deslocamento que ressignifica a imagem cristã no contexto africano (BEZERRA, 2008, p. 173). A sugestão de Zero Madzero para que Mwadia leve a estátua até a igreja de Vila Longe confronta-se com os temores da protagonista, que hesita entre o desejo de cumprir uma expectativa religiosa e o receio de violar o espaço sagrado da floresta, além de enfrentar o retorno a um lugar marcado por memórias ambíguas de pertencimento e perda.

Desse modo, o retorno de Mwadia à Vila Longe assume simultaneamente a feição de sonho e pesadelo, pois envolve tanto a esperança do reencontro com a família e com a casa de infância quanto o medo de que essas referências já não existam mais. A reprimenda de Lázaro Vivo à protagonista, ao acusá-la de ter perdido o “espírito das nossas coisas” após o tempo passado pelo seminário, explicita o conflito identitário vivido por Mwadia, situada entre diferentes regimes de crença e pertencimento (BEZERRA, 2008, p. 175). Tal cena reforça a crítica à ideia de uma identidade africana homogênea e estática, evidenciando, ao contrário, sua condição histórica, atravessada por deslocamentos, rupturas e recomposições.

Por fim, Bezerra destaca que a narrativa articula dois tempos históricos por meio da figura da Virgem Maria com o pé decepado, que conecta a incursão do jesuíta D. Gonçalo da Silveira no século XVI, às margens do rio Zambeze, e o retorno de Mwadia à Vila Longe em 2002 (BEZERRA, 2008). Essa sobreposição temporal evidencia que o encontro entre culturas, longe de se restringir ao passado colonial, permanece atuante no presente, reatualizando conflitos, negociações e formas de resistência. Assim, *O outro pé da sereia* constrói-se como um espaço narrativo no qual identidade e alteridade não se apresentam como polos fixos, mas como processos em permanente tensão, inscritos na história, na memória e nas práticas culturais moçambicanas.

Ao revisitar um episódio decisivo da história de Moçambique e reconstruí-lo ficcionalmente através de uma narrativa situada no tempo presente, o autor mobiliza uma articulação entre memória histórica e reflexão identitária. Tal estratégia narrativa evidencia um movimento de recuperação do passado no presente, colocando em questão os modos pelos quais a história colonial foi narrada e cristalizada pelas versões oficiais. Nesse sentido, o romance tensiona a própria ideia de uma identidade nacional moçambicana estável e homogênea, ao expor suas fraturas, deslocamentos e contradições (SILVA, 2008). A estrutura da obra reforça esse diálogo entre tempos históricos distintos por meio das epígrafes que abrem cada capítulo. Segundo Silva (2008), essas epígrafes funcionam como elementos interpretativos, antecipando e problematizando os acontecimentos narrativos que se seguem, ao mesmo tempo em que estabelecem um vínculo explícito com documentos históricos, cartas e registros da época colonial. Assim, as epígrafes não operam apenas

como ornamentos textuais, mas como dispositivos de leitura que orientam o leitor para uma compreensão crítica da relação entre história e ficção, especialmente no que diz respeito à expedição que partiu de Goa rumo a Moçambique, em 1560, com o duplo objetivo de expandir a fé católica e consolidar interesses políticos e econômicos portugueses (SILVA, 2008).

É nesse contexto que se insere a narrativa em segundo grau, centrada na figura histórica de D. Gonçalo da Silveira, missionário jesuíta enviado ao reino do Monomotapa com a missão de converter o imperador local. Conforme destaca Silva (2008), Mia Couto constrói essa personagem em consonância com os registros historiográficos, sem rupturas evidentes em relação às fontes documentais, diferentemente do que ocorre com outras personagens fictícias, como o padre Manuel Fernandes e o escravo Nimi Nsundi. São justamente essas figuras coadjuvantes que possibilitam uma releitura crítica da expedição, questionando seus objetivos evangelizadores e revelando os conflitos, silenciamentos e violências inerentes ao processo colonial. A articulação entre os dois planos narrativos – o século XVI e o Moçambique contemporâneo – dá-se, sobretudo, pela personagem Mwadia, cuja leitura dos escritos encontrados num baú, junto à ossada atribuída ao jesuíta, estabelece uma ponte simbólica entre tempos e mundos distintos (SILVA, 2008). Essa leitura não apenas conecta as narrativas, mas também evidencia o caráter performativo da história, uma vez que, posteriormente, os vestígios do passado cedem lugar a uma encenação protagonizada por Mwadia e pelos habitantes da fictícia Vila Longe, interessados em vender a turistas afro-americanos uma África idealizada, mítica e essencializada. Tal episódio explicita, conforme observa Silva (2008), o descompasso entre a África imaginada pelos visitantes e a complexidade histórica e social da África real. Percebe-se, assim, que a obra revela-se particularmente significativa ao expor os múltiplos mal-entendidos que ainda hoje permeiam as representações sobre as sociedades africanas, como a noção de uma identidade africana imutável ou a visão estereotipada de figuras tradicionais, como o nyanga.

Nesse processo, destaca-se o papel das personagens femininas, humanas ou não, como mediadoras das travessias entre tempos, espaços e narrativas, tecendo uma história que se constrói no entrecruzamento de memórias, vozes e experiências silenciadas. Assim, ao revisitar a morte de D. Gonçalo da Silveira e suas consequências para a intensificação da política colonial portuguesa em Moçambique, o romance evidencia como o passado colonial permanece atuante no presente, não como herança estática, mas como campo de disputa simbólica e histórica (SILVA, 2008).

3.8 O pós-colonial como permanência: identidade e memória em *O outro pé da sereia*

À luz das reflexões de Stuart Hall (2013), a leitura de *O outro pé da sereia* permite construir

uma análise capaz de articular literatura, história e teoria cultural, evidenciando como o romance figura, em nível ficcional, muitas das tensões conceituais que atravessam o debate em torno do chamado “pós-colonial”. Mais do que narrar um episódio do passado moçambicano, a obra de Couto inscreve-se num campo problemático em que passado e presente se entrelaçam, desestabilizando leituras lineares da história e concepções fixas de identidade. Stuart Hall questiona o estatuto do termo “pós-colonial”, indagando quando de fato ocorreu a pós-colonialização (HALL, 2013). Essa pergunta, longe de ser meramente cronológica, problematiza a ideia de que o colonialismo pode ser compreendido como um período encerrado, definitivamente superado. Como Hall observa, ao dialogar com autoras como Ella Shohat, o “pós” tende a assumir um caráter universalizante e anistórico, sugerindo um corte binário entre um ‘antes’ colonial e um ‘depois’ pós-colonial que, na prática, obscurece a persistência das assimetrias de poder, das hierarquias raciais e das dependências econômicas (HALL, 2013). Em *O outro pé da sereia*, essa crítica ganha forma narrativa: a independência política não dissolve automaticamente os conflitos culturais, simbólicos e identitários que atravessam Moçambique.

Antes de mais nada, ao problematizar a noção de “pós-colonial”, o autor argumenta que o pós-colonial deve ser compreendido como um processo histórico e cultural mais amplo, marcado por relações transnacionais e transculturais que atravessam tanto as sociedades colonizadas quanto as colonizadoras. A colonização, nesse sentido, não foi um fenômeno externo às metrópoles, mas constitutivo de suas formações sociais, assim como se inscreveu profundamente nas culturas colonizadas (HALL, 2013). Por conseguinte, o pós-colonial implica uma releitura dos antigos binarismos, como colonizador/colonizado ou centro/periferia, à luz de processos de tradução cultural, transculturação e “dupla inscrição”, que evidenciam a interdependência entre esses polos (HALL, 2013, p. 119). Trata-se, portanto, de pensar identidades não como entidades fixas e autônomas, mas como construções relacionais, atravessadas por deslocamentos, diásporas e mediações culturais.

Ao destacar a transição para o pós-colonial, Hall (2003) não elimina os efeitos da colonização, mas os reinscreve em novas formas, como as relações neocoloniais, as dependências econômicas e a emergência de elites locais que administram tais contradições (HALL, 2013, p. 120). Assim, o “pós” deve ser entendido menos como ruptura definitiva e mais como um “ir além”, que mantém vivos os vestígios do passado colonial em novas configurações históricas e simbólicas. Desse modo, o pós-colonial não apenas descreve um período, mas propõe uma reinterpretação crítica das narrativas históricas, enfatizando as interconexões globais e a centralidade das questões de identidade, diferença e subjetividade na compreensão do mundo contemporâneo.

No que concerne à estrutura do romance, ao articular dois tempos históricos, o século XVI

da missão jesuítica de D. Gonçalo da Silveira e o início do século XXI, marcado pelo retorno de Mwadia Malunga à Vila Longe, o narrador dialoga diretamente com o que Hall define como uma recusa dos binarismos rígidos entre “então” e “agora”, “aqui” e “lá” (HALL, 2013, p. 119). O passado colonial não aparece como um episódio distante, mas como uma presença que insiste, reaparece e se reinscreve no presente. A estátua de Nossa Senhora, mutilada e deslocada de seu contexto original, funciona como um poderoso signo dessa “dupla inscrição” de que fala Hall, pois ela pertence simultaneamente à história da colonização europeia e às ressignificações simbólicas produzidas pelas culturas locais (HALL, 2013, p. 119). Nesse sentido, o romance de Mia Couto encena o que Hall compreende como o caráter transcultural e transnacional do pós-colonial. A colonização, como afirma o autor, nunca foi um fenômeno externo às metrópoles imperiais, nem algo que se restringisse ao momento da ocupação direta, ao contrário, ela se inscreveu profundamente tanto nas culturas colonizadas quanto nas colonizadoras, produzindo efeitos duradouros que sobrevivem à independência formal (HALL, 2013). Em *O outro pé da sereia*, essa permanência manifesta-se nas tensões entre o cristianismo europeu e as cosmologias africanas, na ambivalência do pastor Zero Madzero, dividido entre a doutrina da igreja e as práticas tradicionais, e na própria trajetória de Mwadia, marcada pelo deslocamento, pela dúvida e pela busca de pertencimento.

Ao tematizar o confronto entre culturas, o romance também problematiza a noção de identidade como algo fixo, homogêneo e auto-evidente. Hall rejeita a ideia de identidades culturais “idênticas a si mesmas”, autônomas e autocentradas, defendendo que elas são sempre construídas relacionalmente, através do *Outro*, em um jogo contínuo de diferenças e deslocamentos (HALL, 2013, p. 127). Essa concepção encontra ressonância direta na narrativa de Couto (2006), em que a identidade moçambicana não se apresenta como essência imutável, mas como processo, atravessado por memórias coloniais, heranças africanas, influências cristãs e experiências diaspóricas.

A África idealizada pelos turistas afro-americanos, por exemplo, revela-se mais como projeção imaginária do que como realidade concreta, expondo os riscos de essencialização cultural. Além disso, a centralidade das personagens femininas, em especial Mwadia, reforça a ideia de travessia entre tempos, espaços e sistemas simbólicos. Ao conduzir a leitura dos manuscritos, ao encenar o passado e ao negociar sentidos no presente, Mwadia corporifica aquilo que Hall descreve como relações “transversais e laterais”, próprias das formações diaspóricas, nas quais centro e periferia se moldam mutuamente (HALL, 2013, p. 119). A história, assim, deixa de ser um relato unívoco e passa a ser um campo de disputas narrativas e simbólicas.

Por fim, *O outro pé da sereia* confirma a tese de Hall de que o “pós-colonial” não deve ser compreendido como um simples “depois” do colonialismo, mas como um movimento de “ir além”,

que reconhece a persistência dos efeitos coloniais ao mesmo tempo em que busca deslocá-los, reinterpretá-los e transformá-los (COUTO, 2006, p. 129-131). A colonização, como grande evento de ruptura histórico-mundial, continua a organizar imaginários, identidades e relações de poder, ainda que de forma internalizada e deslocada (HALL, 2013, p. 123). Desse modo, ao articular passado e presente, mito e história, oralidade e escrita, Mia Couto constrói um romance que não apenas revisita a história moçambicana, mas também a reescreve de forma crítica e descentrada. Em diálogo com Stuart Hall, pode-se afirmar que *O outro pé da sereia* evidencia que a identidade pós-colonial é necessariamente instável, híbrida e atravessada por contradições. Trata-se de uma identidade em permanente negociação, que emerge justamente do reconhecimento de que o colonial não está morto, mas sobrevive em seus efeitos, exigindo novas formas de leitura, de memória e de imaginação histórica.

CAPÍTULO 4

Ecos e contrapontos: uma análise crítica de *Yaka*, de Pepetela

*Primeiro cê sequestra eles,
rouba eles,
mente sobre eles
Nega o deus deles,
ofende, separa eles
Se algum sonho ousa correr,
cê para ele
E manda eles debater com a bala que
vara eles, mano
(Canção Ismália, Emicida)*

4.1 Pepetela e o romance angolano: um empenho para a consciência coletiva

Conhecido pelo pseudónimo de Pepetela, Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos é um escritor angolano de ascendência portuguesa, nascido em Benguela, Angola, em 1941. Realizou seus estudos primário e secundário nas cidades de Benguela e Lubango e, em 1958, mudou-se para Lisboa, onde ingressou no ensino superior. Em Portugal, estudou no Instituto Superior Técnico, período em que iniciou sua participação em atividades literárias e políticas na Casa dos Estudantes do Império, espaço central de articulação intelectual e anticolonial. Em 1962, para fugir da convocação para o exército colonial português, mudou-se para a França, onde permaneceu por cerca de seis meses. Em seguida, transferiu-se para a Argélia, país no qual concluiu a licenciatura em Sociologia. Durante sua estadia em Argel, atuou na figuração do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) e participou da criação do Centro de Estudos Angolanos. Em 1969, foi recrutado pelo MPLA para integrar a luta armada anticolonial em Cabinda, deixando a capital argelina. Já em 1974, Pepetela assumiu o comando da linha de frente do confronto contra as tropas da FNLA (Força Nacional de Libertação de Angola) e, dois anos depois, passou a ocupar o cargo de vice-ministro da Educação no governo de Agostinho Neto³⁶. Permaneceu nessa função até 1982, quando decidiu dedicar-se exclusivamente à literatura.

Além de sua atuação política e governamental, Pepetela foi membro fundador da União dos Escritores Angolanos, entidade responsável pela publicação e difusão das produções literárias de seus associados, em sua maioria escritores ligados ao MPLA (CÉSAR, MOISÉS, 2020). Sua trajetória biográfica comprova um engajamento efetivo com as questões inerentes à formação e à independência da nação angolana. Apesar de sua ascendência portuguesa, observa-se em Pepetela um compromisso profundo com a causa anticolonial, expresso tanto em sua atuação política quanto em sua produção literária. Desde muito cedo, envolveu-se ativamente na luta política pela independência de Angola, participando de maneira direta do movimento nacional anticolonial. Ao longo da década de 1960, o exílio em países como a Argélia e, posteriormente, o Brasil, contribuiu para o aprofundamento de sua formação intelectual e para o fortalecimento de seu engajamento com o projeto de libertação nacional. Após a independência, desempenhou funções políticas no governo de Agostinho Neto e atuou também como professor universitário. Sua vasta produção literária retrata tanto o período colonial quanto a história contemporânea de Angola, problematizando, de forma recorrente, as promessas, contradições e fraturas do processo de construção da nação no

³⁶ Escritor e político Angolano. Foi presidente do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA). Primeiro presidente pós a independência de Angola, no período datado de 1975 a 1979.

contexto pós-colonial. Desse modo, a trajetória de Pepetela evidencia o entrelaçamento indissociável entre ação política e produção literária, marcado por um compromisso profundo com a história, a crítica social e o projeto nacional angolano.

Em romances como *As Aventuras de Ngunga* (1972), *Mayombe* (1980), *Yaka* (1985), *O Cão e os Caluandas* (1985) e *Geração da Utopia* (1992), o autor revisita diferentes momentos da história de Angola, desde a luta armada até os dilemas do pós-independência, explorando questões como identidade, memória coletiva, etnicidade e corrupção. Em *Yaka*, especificamente, Pepetela constrói um amplo painel da sociedade angolana ao longo do século XX por meio da saga de uma família luso-angolana e da simbólica presença da escultura Yaka, que funciona como elo entre passado e presente. Destacam-se, nessa obra, a complexidade do narrador e a crítica à dominação colonial, evidenciando o modo como a ficção se apresenta como espaço privilegiado de interpretação da realidade histórica. Pepetela consolidou-se, assim, como uma das vozes mais influentes da literatura africana de língua portuguesa, articulando, em sua escrita, plano estético e engajamento político. Entre as diversas premiações nacionais e internacionais recebidas, destacam-se o Prêmio Nacional de Literatura (1980 e 1985), em Angola; o Prêmio Especial dos Críticos de São Paulo (1993), no Brasil; o consagrado Prêmio Camões de Literatura (1997), no eixo Brasil-Portugal; e o Prêmio Fonlon-Nichols (2015), concedido pela Associação de Literatura Africana (ALA).

Diante dessas questões, observa-se, nos romances de Pepetela, um empenho constante em repensar o passado colonial e em tensionar a narrativa da história imperial. Por meio da resistência cultural à opressão colonial, o autor busca, ainda, vislumbrar caminhos possíveis para a construção de uma Angola independente (CÉSAR, MOISÉS, 2020). Publicado pela primeira vez em 1984, o romance *Yaka* insere-se nesse projeto literário de construção da nação angolana, do qual Pepetela já figurava como um dos precursores desde 1972, com a publicação de seu primeiro romance, *As Aventuras de Ngunga*. Sob a influência do romance histórico, o autor consolida-se como uma das forças expressivas da literatura angolana, produzindo narrativas profundamente implicadas nas transformações sócio-históricas do país. De modo geral, suas obras colocam o povo angolano no centro do enredo e privilegiam o ponto de vista das personagens colonizadas, e não dos colonizadores. Em *Yaka*, contudo, Pepetela promove uma inversão significativa desse foco narrativo, trazendo para a centralidade as figuras coloniais, a fim de expor suas contradições, comportamentos, medos e possíveis percepções acerca do processo colonial português. A intenção era retratar a mentalidade do colono.

Pepetela constitui-se, assim, como um autor fundamental para a compreensão da construção social e histórica de Angola. No processo de criação literária, a formação da nação angolana

aparece como um tema recorrente em sua obra. Todavia, como já assinalado, a construção da nacionalidade não é uma temática exclusiva de Pepetela, sendo amplamente compartilhada por outros escritores angolanos, muitos dos quais transitam entre contos, romances e poemas. Nesse sentido, a temática central de seus romances não se apresenta como inédita. O que o singulariza, entretanto, é a maneira pela qual concebe o romance, atribuindo ao gênero uma forma particular de expressão artística. Por meio da narrativa romanesca, Pepetela mobiliza mitologias locais, subverte a história oficial e cria condições para a reinterpretação do passado e a satirização do presente (CHAVES, 2005). Embora tenha publicado contos ainda no período em que era estudante em Lisboa, é sobretudo como escritor de narrativas longas que se afirma como um literato de grande envergadura. A esse respeito, Rita Chaves observa de forma elucidativa:

A preferência pelo romance como gênero capaz de projetar as verdades que ele recolhe, veicula, inventa. Graças à sua capacidade de combinar capacidade analítica com uma dose de transfiguração do real, o gênero se mostra ao escritor uma via adequada para melhor abrigar as suas interrogações e discutir os fragmentos apanhados da realidade angolana. [...] Aproveitando, do gênero, o senso de historicidade, a lógica da causalidade histórica, Pepetela organiza a sua visão do que tem sido aquela sociedade (CHAVES, 2005, p. 87).

É por intermédio da estética do romance histórico que Pepetela atinge projeção literária, sendo um dos escritores mais premiados do seu país. Através dessa forma, o autor se propõe a esboçar partes de uma determinada realidade angolana, com o objetivo de delinear uma visão crítica da formação social e histórica de Angola. Sobre a constância da temática nacional, há que se considerar que Angola, assim como outros países africanos de língua portuguesa, possui uma história de independência política da metrópole colonial muito recente. De tal modo, os escritores angolanos vivenciaram uma experiência semelhante à dos modernistas brasileiros, no sentido de elaborarem um projeto de literatura capaz de intervir intelectualmente no processo de definição do país, mas obviamente com alguns contornos diferentes. Nesse sentido, Pepetela buscou algumas influências externas, como por exemplo os romances brasileiros que abordam questões sociais, em específico, os romances regionalistas da década de 1930 de Jorge Amado, José Lins do Rego, Graciliano Ramos, dentre outros escritores.³⁷ Além desses mencionados, Pepetela também traz influências do neo-realismo português e de certos escritores norte-americanos, como Hemingway, Steinbeck e S. Fitzgerald. Com efeito, Pepetela empenhou-se desde o início em construir um projeto narrativo de romance “apto a catalisar questões que pudessem definir o ser (e o estar) angolano” (CHAVES, 2005, p. 88). Por isso, suas obras representam os impasses, os enigmas, as lacunas e as contradições históricas vistos através da ficcionalidade do romance.

37 Os romances regionalistas brasileiros influenciaram, na verdade, diversos escritores africanos de Língua Portuguesa a partir dos anos de 1940.

4.2 Crise, autoritarismo e persistência colonial na história contemporânea de Portugal

Se, por um lado, a formação do império português esteve associada a um impulso expansionista e mercantil, por outro, sua trajetória posterior revela um processo contínuo de instabilidade política, dependência externa e tentativas de reorganização interna. Conforme apontam Benjamin Abdala Júnior e Maria Aparecida Paschoalin (1994), o século XIX português é marcado por um clima generalizado de descontentamento social, que atinge diferentes setores da população, sobretudo os camponeses. Movimentos como a Revolta da Maria da Fonte (1846)³⁸ e a Patuleia (1847)³⁹ evidenciam tensões sociais profundas e a fragilidade das estruturas políticas, ao mesmo tempo em que revelam a dependência da monarquia portuguesa em relação a potências estrangeiras, como Inglaterra e Espanha (ABDALA JÚNIOR; PASCHOALIN, 1994).

Nesse contexto de crise, a instauração da Regeneração (1851-1910)⁴⁰, sob a forma de uma monarquia parlamentar inspirada no modelo inglês, buscou estabilizar o país e promover sua modernização (ABDALA JÚNIOR; PASCHOALIN, 1994). No entanto, tais esforços não foram suficientes para resolver as contradições estruturais da sociedade portuguesa. Ao contrário, essas tensões se agravaram no final do século XIX, sobretudo após o *Ultimato* inglês de 1890⁴¹, episódio que expôs de maneira contundente a fragilidade política e diplomática de Portugal. Ao ser forçado a recuar em seus projetos expansionistas na África, o país viu abalada sua legitimidade interna, o que

38 A Revolta da Maria da Fonte foi um levante popular ocorrido no norte de Portugal, iniciado por camponeses, com forte participação feminina, contra medidas do governo que afetavam diretamente a vida cotidiana, como impostos, recrutamento militar e mudanças nos costumes funerários. Segundo Benjamin Abdala Júnior e Maria Aparecida Paschoalin (1994), a revolta expressa o descontentamento social mais amplo do período e contribuiu para a crise política que culminaria em novos conflitos internos, como a Patuleia.

39 A Patuleia foi um conflito civil em Portugal que sucedeu à Revolta da Maria da Fonte, reunindo setores populares, militares e liberais contra o governo central. Marcada por instabilidade política e confrontos armados, a rebelião revelou a fragilidade do regime e a divisão interna do país. O movimento só foi contido com a intervenção de forças estrangeiras, especialmente da Inglaterra e da Espanha, evidenciando a dependência externa de Portugal no período.

40 A Regeneração foi um período da história de Portugal marcado pela tentativa de estabilizar o país após sucessivas crises e revoltas. Caracterizou-se pela implantação de uma monarquia parlamentar inspirada no modelo inglês, com foco na modernização econômica, obras públicas e reorganização administrativa. Embora tenha promovido certa estabilidade, não resolveu as desigualdades estruturais, o que contribuiu para novas tensões políticas no final do século XIX.

41 O *Ultimato* inglês (1890) foi uma imposição diplomática da Inglaterra que obrigou Portugal a retirar-se de territórios africanos (entre Angola e Moçambique) que pretendia ocupar. O episódio evidenciou a fragilidade política e a dependência externa de Portugal, além de provocar forte crise interna e enfraquecer a monarquia. A motivação inglesa foi assegurar os seus próprios interesses imperialistas na África, impedindo que Portugal consolidasse um território contínuo entre Angola e Moçambique. Conforme apontam Benjamin Abdala Júnior e Maria Aparecida Paschoalin (1994), a Inglaterra pretendia controlar regiões estratégicas, como as áreas da atual Zâmbia e Zimbábue, e manter sua hegemonia política e econômica no continente. Assim, o *ultimato* funcionou como uma forma de subordinar a política externa portuguesa aos interesses britânicos, bloqueando sua expansão colonial tardia.

contribuiu para o enfraquecimento da monarquia e o fortalecimento do movimento republicano (ABDALA JÚNIOR; PASCHOALIN, 1994).

A proclamação da República, em 1910, surge, assim, como resposta às crises acumuladas ao longo das décadas anteriores. Contudo, o novo regime não rompeu com as instabilidades políticas, marcadas por disputas internas, fragmentação partidária e dificuldades econômicas. Ainda assim, o projeto colonial permaneceu como elemento central para a afirmação nacional. A participação portuguesa na Primeira Guerra Mundial insere-se nesse esforço de garantir a posse dos territórios africanos, mesmo diante de elevados custos humanos e econômicos (ABDALA JÚNIOR; PASCHOALIN, 1994).

Entretanto, a incapacidade dos governos republicanos de consolidar um projeto político estável, aliada à intensificação dos conflitos sociais, abriu caminho para o golpe militar de 1926. A partir de então, inicia-se um processo de centralização autoritária que culmina na ascensão de António de Oliveira Salazar e na instauração do Estado Novo (1933-1974). De caráter corporativista e marcado por forte repressão política, censura e controle ideológico, o regime consolidou-se também pela defesa de um império colonial que se pretendia permanente, mesmo em um cenário internacional cada vez mais orientado pelos processos de descolonização (ABDALA JÚNIOR; PASCHOALIN, 1994). Nesse sentido, a manutenção das colônias africanas, entre elas Angola, tornou-se um dos pilares do regime salazarista, resultando em longas e violentas guerras coloniais ao longo do século XX.

Durante o Estado Novo, sob a liderança de António de Oliveira Salazar, o regime consolidou-se por meio de forte repressão política e controle ideológico. A atuação da PVDE (Polícia de Vigilância e Defesa do Estado e, posteriormente, da PIDE (Polícia Internacional de Defesa do Estado), foi central nesse processo, funcionando como um aparelho repressivo que prendeu, torturou e assassinou milhares de portugueses e africanos, assumindo um poder quase autônomo dentro do regime. Paralelamente, a censura atingia todos os meios de comunicação, impedindo a formação de movimentos oposicionistas organizados. Ainda que, após a vitória aliada na Segunda Guerra Mundial, tenha havido o ressurgimento de uma oposição democrática articulada – por exemplo, no Movimento de Unidade Democrática (MUD –, o contexto internacional da Guerra Fria favoreceu a manutenção do salazarismo, que contou com o apoio dos Estados Unidos em nome do combate ao comunismo (ABDALA JÚNIOR; PASCHOALIN, 1994). Ao longo das décadas seguintes, o regime enfrentou crescente desgaste interno, marcado por divisões políticas e por sua incapacidade de responder às transformações econômicas e sociais da Europa. Salazar optou por frear o desenvolvimento industrial, privilegiando setores agrários que sustentavam sua base social, ao mesmo tempo em que insistia na manutenção do império colonial. Após sua morte, em

1968, o regime perde sua principal referência de unidade, agravando a crise política e econômica, intensificada pelas guerras coloniais na África e pelo isolamento internacional. A insistência em preservar o domínio colonial evidencia não apenas sua dimensão econômica, mas também sua centralidade simbólica na construção da identidade nacional portuguesa

Nesse cenário, a Revolução dos Cravos, conduzida pelo movimento das Forças Armadas, pôs fim ao Estado Novo, promovendo a democratização do país, o fim da guerra colonial e a desarticulação dos mecanismos repressivos do regime. Somente com esse processo revolucionário que tal ciclo se encerra, abrindo caminho para a independência das colônias e para a reconfiguração das relações entre metrópole e ex-colônias (ABDALA JÚNIOR; PASCHOALIN, 1994).

A configuração histórica da presença portuguesa na África, sobretudo a partir do século XIX, deve ser compreendida em articulação com as transformações do próprio capitalismo europeu e com as limitações estruturais de Portugal enquanto metrópole colonial, uma vez que as grandes potências europeias, já inseridas em uma lógica capitalista mais avançada, passam a substituir a política colonial tradicional por formas imperialistas de dominação, mais econômicas e baseadas na criação de falsa percepção de autonomia. Nesse cenário, Portugal não consegue acompanhar tais transformações, mantendo uma estrutura socioeconômica considerada atrasada e dependente, sobretudo da Inglaterra. Além disso, não interessava às potências centrais a continuidade do império colonial português, visto que buscavam explorar diretamente os territórios africanos. Como consequência, o domínio português mostrava-se frágil e limitado, restringindo-se, em grande medida, às faixas litorâneas, enquanto as regiões interioranas tornavam-se objeto de disputa e acordos internacionais, sendo atribuídas àqueles que efetivamente as ocupassem (ABDALA JÚNIOR; PASCHOALIN, 1994).

Nesse contexto, o avanço colonial desencadeia transformações significativas nas sociedades africanas, especialmente com a intensificação das atividades econômicas e o surgimento de uma burguesia local. Inicialmente alinhada aos interesses coloniais, essa camada social passa, gradativamente, a defender interesses próprios, à medida que consolida sua posição socioeconômica. Tal processo contribui para o desenvolvimento de uma consciência nacional embrionária, o que, por sua vez, entra em choque com os interesses da metrópole. Em resposta, Portugal passa a adotar estratégias voltadas à desarticulação de possíveis focos de contestação, buscando manter essas sociedades em condições de dependência e controle. Como resultado, observa-se, já no início do século XX, a decadência dessa burguesia e das dinâmicas econômicas e culturais a ela associadas (ABDALA JÚNIOR; PASCHOALIN, 1994, p. 186). Por outro lado, as mudanças políticas na metrópole pouco alteraram essa lógica de dominação. A instauração da República, em 1910, não representou uma ruptura efetiva com o projeto colonial, uma vez que se

manteve a mesma orientação expansionista e a centralidade da África no imaginário político português, com reformas limitadas à preservação do sistema colonial (ABDALA JÚNIOR; PASCHOALIN, p. 186). Posteriormente, com o salazarismo, observa-se uma tentativa de reconfiguração discursiva desse domínio, por meio da integração simbólica das colônias à metrópole, agora denominadas “Províncias Ultramarinas”. No entanto, essa mudança terminológica não altera a estrutura de subordinação, sendo acompanhada por uma política assimilacionista que buscava desorganizar as culturas locais e impor os valores do colonizador sob a justificativa de uma suposta “civilização” (ABDALA JÚNIOR; PASCHOALIN, p. 186).

Nesse cenário de tensões acumuladas emergem as resistências anticoloniais. A partir da década de 1950, intensifica-se a organização de movimentos nacionalistas, que passam da luta política à luta armada na década seguinte, evidenciando o esgotamento do modelo colonial. É, portanto, nesse horizonte histórico que se inscreve *Yaka*, de Pepetela. Ao acompanhar, ao longo de gerações, a presença colonial portuguesa em Angola, o romance evidencia como as contradições internas da metrópole, suas crises políticas, sua dependência externa e sua insistência em manter o império, repercutem diretamente na organização social, econômica e simbólica do espaço colonial. Desse modo, a narrativa não apenas representa a experiência angolana sob o domínio português, mas também revela como o projeto colonial, longe de ser estável, foi atravessado por tensões, conflitos e transformações que marcaram tanto a história de Portugal quanto a das sociedades africanas sob sua dominação.

4.3 Entre mito e história: a saga da família Semedo e a crítica ao colonialismo em *Yaka*

Na construção de uma análise crítica da sociedade colonial angolana por meio da ficção, Pepetela narra, em *Yaka*, a saga da família Semedo entre os anos de 1890, data do nascimento do protagonista Alexandre Semedo, e 1975, momento que culmina na independência de Angola. A obra pode ser compreendida como um romance histórico contemporâneo, uma vez que as personagens sofrem influências diretas e indiretas dos acontecimentos que atravessam a narrativa e se inscrevem no curso da história. A perspectiva adotada traz para o primeiro plano a visão de mundo dos colonos portugueses, pois, ao atribuir voz a uma família de origem colonial, o autor busca evidenciar a mentalidade, as contradições e as ilusões que estruturam essa experiência histórica. Desse modo, o romance promove uma imersão no pensamento daqueles que, movidos pelo desejo de sobrevivência e de acumulação de riquezas pessoais, ocuparam um território subjogado pelo poderio militar e político de Portugal.

Em entrevista concedida à professora Maura Eustáquia de Oliveira, Pepetela sustenta que as

literaturas das nações em formação devem buscar em suas próprias raízes nacionais matéria para reflexão crítica (SANTOS, 2014). Nessa perspectiva, o romance em questão revela-se profundamente comprometido com o processo de construção nacional, na medida em que o autor aponta, já na nota prévia da obra, a estátua Yaka como um “cazumbi” — um espírito antecipador da nacionalidade angolana:

Yaka, Mbayaka, jaga, imbangala?

Foram uma mesma formação social (?), Nação (?) - aos antropólogos de esclarecer. Certo é que agitaram a já tremeluzente História de Angola, com as suas incursões ao Reino do Congo, na última das quais cercaram o rei numa ilha do grande rio e iam lhe cortar a cabeça, quando os portugueses intervieram para salvar a coroada cabeça, ainda não vassala. Foi o princípio do que se sabe. Na Matamba, deram força à legendária Rainha Njinga (ou Nzinga), que empurrou o exército português até ao mar. Talvez Njinga fosse Yaka? A hipótese ainda não morreu. [...] Criadores de chefias, assimiladores de culturas, formadores de exércitos com jovens de outras populações que iam integrando na sua caminhada, parecem apenas uma ideia errante, cazumbi antecipado da nacionalidade. Mas não é deles que trata este livro, só duma estátua. E a estátua é pura ficção. Sendo a estatuária yaka riquíssima, ela poderia ter existido. Mas não. Por acaso. Daí a necessidade de a criar, como mito recriado. Até porque só os mitos têm realidade. E como nos mitos, os mitos criam a si próprios, falando (PEPETELA, 1988, p. 10).

Ao recorrer ao mito da estátua Yaka, o autor mobiliza as tradições locais como fonte para recriar os caminhos que, mais adiante, serão trilhados no processo de construção da nação angolana. Nesse movimento narrativo, a estátua assume a função de mito unificador, operando como uma espécie de voz da consciência coletiva que aponta para a unidade e para a afirmação da identidade nacional. Desse modo, Yaka simboliza a formação de um corpo nacional em gestação, constituído à medida que o povo angolano toma consciência de si e de sua própria história. No romance, Óscar Semedo, pai do protagonista, adquire a estátua através de apostas em jogos. Mais tarde, a estátua torna-se pertence de Alexandre Semedo, mas durante toda a narrativa ela se manifesta de maneira enigmática e misteriosa, escondendo e revelando um segredo que Alexandre não consegue interpretar:

Mais tarde, já no fim da vida, Alexandre Semedo contou ao bisneto Joel:

– O meu pai ganhou essa estátua yaka no jogo. Já a tinha em Capangombe, quando casou. A minha mãe sempre a achou horrível com estes olhos transparentes de berlinde e estas três listas paralelas, branca, preta e vermelha. Repara, tem quase um metro de altura e corpo de homem, mas a cara é estranha, por vezes com aspecto humano, por vezes animal. O nariz batatudo parece de bêbado e dá um ar trocista ao todo. O meu pai gostava dela, era uma recordação de jogo. [...] Parecia que tudo via. Impressão da minha mãe, claro. Mas herdei dela essa impressão. [...] Já era velhíssima quando o meu pai a ganhou. Acabei por saber que é yaka, dum povo vivendo junto da fronteira norte. Como essa estátua tão do Norte foi parar a Moçâmedes ou Capangombe, lá bem no Sul, é um mistério que só ela pode explicar. Espero que mo diga, mas nada. Toda a vida provoqueei conversa com ela; quando miúdo era a minha confidente, depois rareei mais, convencido que não se abria, até que voltei a insistir com ela. Muda, sempre muda, fala com os seus olhos de berlinde. Sinto cada vez mais que ela me fala. Mas não entendo. (PEPETELA, 1988, p.31)

No final da obra, o mistério de Yaka é revelado pelo bisneto Joel. Por algumas vezes, a estátua assume a voz narrativa de maneira onisciente ao denunciar as práticas de violência colonial dos portugueses, sendo, pois, este o motivo de Alexandre não a compreender por um longo tempo:

Na história engendrada por Pepetela, a estátua de origem jaga ou yaka, que o pai de Alexandre Semedo, protagonista do romance, ganhou no jogo, exerce um duplo papel: é uma alegoria da nação enquanto corpo que está sendo formado a partir da conscientização do povo, e por esta razão ela se apresenta como um enigma para Alexandre Semedo que só será revelado no final da narrativa pelo bisneto Joel, momento em que o patriarca já está angolanizado; e ao mesmo tempo é a voz coletiva angola, que ao assumir a voz narrativa, narra com total onisciência, denunciando as violentas práticas colonialistas e reforçando a esperança de todos os que sofreram tais abusos e violência. (SANTOS, 2014, p. 138).

O fio condutor narrativo centraliza-se na saga da família Semedo, que se estabelece em Angola no final do século XIX. Por ali, eles se instalaram e construíram riquezas por um período de quase uma década. Ao desfecho, a família Semedo se desintegra em decorrência do fim do período colonial português em Angola. Essa construção narrativa pode ser interpretada como uma metáfora da própria formação nacional angolana, sendo essa desintegração uma figuração do declínio de uma ordem colonizadora. Inicialmente, a narrativa começa com o nascimento de Alexandre Semedo, filho do português Óscar Semedo e de dona Esmeralda. Ao nascer, Alexandre cai de boca no solo angolano, o que mais tarde representa o início do processo de angolanização do personagem. Vejamos a cena:

O primeiro vagido de Alexandre Semedo estalou em terra cuvale. Parecia era tiro. Os macacos saltaram dos penhascos, se confundiram com os ramos dos inchados imbondeiros. Tinha pássaros de todas as cores que aproveitaram desaparecer nos aléns da Serra da Chela. Cábrea do mato, zebra, onça até, tudo se esconde nos sobe-que-desce da Serra. Largamos e cobras enfiaram os corpos insinuantes nos buracos atrás das rochas
[...]
Novo vagido. Menos agressivo. É o silêncio pesado da espera. A boca do menino se fechou, quando mordeu a terra. (PEPETELA, 1988, p.13-14).

Uma das construções estéticas adotadas pelo autor é a alternância narrativa, ora encontramos um narrador observador onisciente, ora um narrador participante, que oscila entre protagonista ou testemunha, em primeira pessoa. No capítulo sequencial, o próprio Alexandre Semedo relata o seu nascimento e a queda que sofreu ao nascer, como também os motivos pelos quais levaram sua família a se exilar na colônia:

Nasci em 1890, embaixo duma árvore. A minha mãe foi assistida pela velha Ntumba, escrava ganguela. A escrava, talvez por velhice, deixou-me cair no pó. Segundos apenas. Os suficientes para no meu corpo ficar misturado o pó da terra e os líquidos que trazia comigo ao sair da mãe. O pai berrou que ia matar a velha. A mãe disse que foi sem querer. A velha só chorava, lavando-me. Depois o pai acalmou.
Meu pai, Óscar Semedo, aportou em Moçâmbedes, dez anos antes. Segregado, acusado de ter morto a mulher a machadada. Ele sempre disse que era falso, mas foi essa a condenação. Degredaram-no por ser republicano, embora de família aristocrata. [...] Nunca pude apurar

bem, pois com o degredo acabaram as ligações, tinham vergonha dum filho-neto-sobrinho desterrado para África. E eu nunca tentei saber, podia ser nobre. Vale de pouco isso hoje. [...] Matou a mulher ou foi a política, isso é dúvida que talvez nunca se esclareça (PEPETELA, 1988, p. 14-15).

Mais adiante, a estátua Yaka, como uma entidade que observa a saga da família, também narra o seu testemunho sobre o mesmo evento:

Ouvi o grito de Alexandre Semedo a rasgar as entranhas da mãe e sair para a luz. Me misturei aos olhares curiosos e assustados das gazelas e ao parar súbito dos lagartos azuis fazendo sim-sim com a cabeça.

Esperava a chuva única, talvez sem água, que ia ligar a boca aos olhos e às pernas e ao sexo, ainda isolados em desconfianças. Se cumpriria então o argúrio lido nos intestinos do cabrito, que confundia ruído de chuva com música estranha nova, mas tão nossa?

Vi a boca do menino morder a terra seca. Mordeu ou beijou?

Essa mordidela-beijo era arco íris de fim da tarde puxando a chuva da música, ou apenas o feixe de capim em que se dá o nó para amarrar a vinda da anunciada?

Estou para ver. E para contar a quem entende. Sofrendo (PEPETELA, 1988, p. 20-21).

Já adulto, Alexandre se une a Donana, por meio de um casamento arranjado. Ela, uma portuguesa de origem pobre, foi para Angola em busca de um casamento que pudesse lhe proporcionar melhores condições de vida. Juntos, o casal teve cinco filhos: Aquiles, Orestes, Eurídice, Helena e Sócrates. Todos os nomes de origem Ática. É notável o apreço que o patriarca nutria pela tradição grega, provavelmente um símbolo do apego às tradições europeias. Soma-se a isso o afeto que as mitologias gregas despertavam em Alexandre Semedo, aprendido ainda na infância com o pai, Óscar Semedo, de quem herdara o contato com as epopéias e as tragédias clássicas. Essas narrativas constituíam, para ele, um objeto de profunda devoção, funcionando como um repertório simbólico que orientava sua percepção do mundo e de si mesmo. Por essas razões, Alexandre Semedo batiza seus filhos com nomes extraídos dessas narrativas, incorporando ao espaço familiar o universo simbólico das epopéias e tragédias clássicas que tanto o marcaram.

A escolha reiterada de nomes oriundos da tradição clássica não se reduz a um traço acidental na narrativa, mas revela o esforço de Alexandre Semedo em inscrever sua linhagem dentro de um imaginário europeu que lhe confere sentido, continuidade e distinção. Ao nomear os descendentes com referências à mitologia, à filosofia e à cultura greco-latina, o patriarca da família projeta sobre o espaço colonial uma herança simbólica que busca reafirmar sua pertença à metrópole e, ao mesmo tempo, estabelecer uma distância em relação ao mundo colonizado. Tal gesto adquire, assim, um alcance ideológico mais amplo, pois traduz a tentativa de perpetuar, no interior da família, valores culturais associados à ideia de superioridade civilizacional. Nesse movimento, Pepetela evidencia como a cultura europeia é mobilizada não apenas como referência estética, mas como instrumento de legitimação simbólica da presença colonial, antecipando, no plano privado, as contradições que atravessam a experiência histórica dos colonizadores em Angola. Esse investimento simbólico na tradição europeia, materializado na nomeação dos descendentes, não se esgota, contudo, no

universo privado da família Semedo. Ele encontra seu contraponto mais expressivo na presença silenciosa, porém insistente, da estátua Yaka, objeto que atravessa a narrativa como uma espécie de testemunha incômoda da história colonial. Enquanto os nomes greco-latinos funcionam como tentativa de fixar uma identidade europeia em solo africano, a estátua encarna uma alteridade que resiste à assimilação, lembrando constantemente o caráter provisório e contraditório da dominação colonial. Nesse sentido, a Yaka atua como aquilo que Memmi descreve como o elemento irreduzível da relação colonial: a existência do colonizado que, ao não poder ser plenamente negada nem integrada, expõe o colonizador à sua condição de usurpador (MEMMI, 2007). Assim, o gesto de Alexandre Semedo de ancorar sua linhagem na cultura clássica revela-se menos como expressão de erudição e mais como estratégia simbólica de legitimação, inscrita no mesmo movimento que, segundo Memmi, leva o colonialista a falsificar a história e a buscar incessantemente a transformação da usurpação em direito. A estátua Yaka, por sua vez, opera no sentido oposto: ela rompe a ilusão de continuidade cultural, introduz o desconforto e antecipa, no plano simbólico, a emergência de uma nacionalidade que não se funda na herança europeia, mas na memória silenciada do país colonizado.

Mais tarde, dando continuidade à descendência da família Semedo, Aquiles casa-se com Glória, Orestes com Matilde e Eurídice com Bartolomeu Espinha. Já a filha Helena morre ainda na infância. Quanto a Sócrates, muda-se para Portugal com o objetivo de cursar Direito, mas é raramente mencionado ao longo da narrativa, tornando-se quase um personagem ausente. Além disso, Alexandre Semedo tivera uma filha com Joana, antiga empregada da família, chamada Ofélia. Em 1961, a genealogia da família Semedo se amplia com o nascimento de quatro bisnetos: Eusébio e Sandra, filhos de Xandinho e Alice; e Demóstenes e Aristóteles, filhos de Chico e Sônia.

O primeiro movimento de ascensão econômica e social de Alexandre Semedo ocorre quando ele herda do avô uma pequena loja, na qual seu pai já trabalhava. Durante um longo período, esse processo de ascensão da família se dá de forma lenta e gradual, mas sofre uma mudança decisiva com a entrada de Bartolomeu Espinha no núcleo familiar, ao casar-se com Eurídice, filha de Alexandre. É certo que a família Semedo não demonstrava grande aptidão para os negócios; contudo, com a incorporação de Bartolomeu ao clã, a dinâmica econômica se transforma profundamente. A partir de então, inicia-se um processo de acumulação mais acelerado, marcado pela ampliação dos empreendimentos, pela aquisição de propriedades e fazendas destinadas ao cultivo do algodão. Essa prosperidade, no entanto, consolida-se de maneira efetiva apenas quando Bartolomeu passa a recorrer a práticas inescrupulosas, apropriando-se de terras e riquezas pertencentes a habitantes nativos de Angola. Mais adiante, a nora de Alexandre, Matilde Semedo,

decide integrar-se aos negócios da família, contribuindo para a ampliação ainda maior do patrimônio dos Semedos.

É significativa a perspicácia narrativa de Pepetela, pois ao acompanhar o desenvolvimento da família Semedo, o autor articula, de modo concomitante, a formação e a transformação da cidade de Benguela e do próprio território angolano. Nesse projeto literário, empenha-se uma densa análise crítica da sociedade colonial, o que permite compreender a obra como um romance histórico. A narrativa recupera a singularidade de um período marcado por tensões constantes entre colonos portugueses e populações nativas, além de atravessar diferentes crises históricas entre os anos de 1890 e 1975. Nesse percurso, são evocadas referências centrais da história angolana e portuguesa, como as revoltas dos nativos africanos, o Ultimato Inglês de 1890, o avanço da ocupação territorial portuguesa após a Conferência de Berlim (1884–1885), a construção da ferrovia Lobito–Huambo, a guerra de libertação nacional, o conflito com os sul-africanos, a crise da monarquia portuguesa, a ascensão de António Salazar e a Revolução dos Cravos. Mencionam-se, ainda, referências às duas grandes guerras mundiais (SANTOS, 2014).

Consequentemente, o pano de fundo histórico abala e influencia na trajetória das personagens. Dessa maneira, o autor consegue expor, literariamente, o que os colonos pensavam e como eles agiam diante dos eventos históricos citados no romance. O que podemos perceber, a partir de tal perspectiva, é a falsa percepção ideológica que os colonos tinham sobre as terras africanas. Atravessados por um sentimento racista de superioridade europeia, os colonialistas portugueses acreditavam acriticamente que possuíam algum tipo de direito legítimo de exploração, baseado no direito natural de descoberta, ao mesmo tempo que desconsideram por completo que as terras habitadas já tinham donos.

Tal percepção torna-se mais clara quando, na ânsia de reprimir os movimentos de libertação nacional, Bartolomeu Espinha, um sujeito arditamente ganancioso, arquiteta em conluio com o sobrinho Xandinho uma emboscada para expropriar as terras da fazenda vizinha do soba Mona. Para isso, Bartolomeu e Xandinho, filho de Aquiles, promovem uma chacina da família do soba Mona e, após o evento trágico, adquirem para si as terras produtivas, ampliando ainda mais as propriedades do seu império. Trata-se de uma das cenas mais marcantes no romance, pois o massacre da família de nativos sintetiza toda a exploração do projeto colonial português. Esse momento é narrado pela voz da estátua Yaka, que incorpora em si a voz coletiva dos oprimidos:

Eu vi, não me contaram, eu vi um sábado sangrento. Com esses olhos que andaram por tanto lado, sem sair duma mesa de parede, com esses olhos rodeados de branco e vermelho e azul, mas transparentes. Foi assim naquele sábado e o que veio depois. Aspirante Xandinho e mais o tio dele e o irmão e o primo e outros brancos e ainda o mulato Guilherme, com as armas deles a brilhar a brilhar naquela noite de Lua cheia entre

nuvens, a andarem devagar devagar, [...] se aproximaram da casa do soba Mona, onde tudo estava a dormir, ninguém que lhes ouviu chegar, aí cercaram a casa, eram vinte, deu para cercarem também a casa das mulheres, no momento mesmo em que outros grupos estavam entrar nas sanzalas, [...] a cara de Bartolomeu contorcida pelas chamas, sorriso esgar na cara magra de rato, um império, tudo por um império, [...] (PEPETELA, 1988, p. 301- 305)

Cabe recordar, entretanto, que, antes mesmo desse momento de consolidação econômica, Bartolomeu já havia se apropriado de todo o gado do povo Cuvale, sob o pretexto de vingar a morte do cunhado Aquiles Semedo, cuja atuação anterior desencadeara um conflito com essa comunidade. Após a morte de Aquiles, os membros da família Cuvale foram assassinados pelas tropas portuguesas, o que acabou por facilitar a expropriação das riquezas dos nativos por Bartolomeu. Tal episódio ilustra com precisão aquilo que Albert Memmi (2007) identifica como a lógica fundamental da colonização: a transformação sistemática da violência em direito e da usurpação em legitimidade. Ao narrar o processo de colonização portuguesa a partir do ponto de vista do colono, Pepetela mimetiza o comportamento e a mentalidade colonial do período, tornando visíveis o preconceito, o medo e o ódio que estruturavam a relação dos colonos com os povos angolanos submetidos à dominação, ao mesmo tempo em que evidencia os mecanismos simbólicos e materiais que sustentam essa ordem desigual.

4.4 O corpo da nação em *Yaka*: estrutura narrativa, colonialismo e formação de Angola

No que se refere à estrutura do romance, a obra organiza-se em cinco partes, intituladas “A boca” (1890–1904), “Os olhos” (1917), “O coração” (1940–1941), “O sexo” (1961) e “As pernas” (1975). Cada uma dessas partes corresponde simbolicamente a um membro do corpo, que, no conjunto, representa o corpo da nação angolana em processo de formação (SANTOS, 2014). É significativo notar que, ao longo da narrativa, a constituição de Angola como nação acompanha o mesmo ritmo de desenvolvimento da família Semedo, reforçando a articulação entre história privada e história coletiva. Nesse aspecto, a obra aproxima-se da tradição do romance histórico, uma vez que, conforme aponta György Lukács (2011), esse gênero se caracteriza justamente pela capacidade de representar os grandes processos históricos a partir da experiência concreta de indivíduos comuns e de suas trajetórias particulares. Assim, a família Semedo funciona como mediação narrativa para a compreensão das transformações políticas, sociais e culturais de Angola, permitindo que a história nacional seja percebida não como sucessão abstrata de acontecimentos, mas como experiência vivida por sujeitos historicamente situados. Desse modo, o romance articula o destino individual ao movimento coletivo da nação, evidenciando que a formação histórica angolana se constrói simultaneamente ao plano íntimo e ao social.

Além disso, cada capítulo inicia-se com uma epígrafe que, de certo modo, antecipa e interpreta os acontecimentos narrativos desenvolvidos na sequência. Em *A boca*, afirma-se que “a boca dá vida, dando o nome – sabedoria antiga” (PEPETELA, 1988, p. 11). Nesse primeiro capítulo, que abrange o período de 1890 a 1904, são narrados a infância de Alexandre Semedo em Angola e suas primeiras experiências; e as adaptações pelas quais a família Semedo teve de passar ao se estabelecer no continente africano. Paralelamente à vida privada dos personagens, o autor descreve os conflitos e tensões característicos do período colonial, como as revoltas da população local, a lógica do poder colonial português e as relações marcadas pelo racismo e pela dominação. Nesse capítulo, explora-se a forma como a família Semedo lida com sua condição de colonizadores brancos.

No segundo capítulo, “Os olhos”, datado de 1917, lê-se: “Nos olhos estão as luzes e as lágrimas – dito dos mais velhos” (PEPETELA, 1988, p. 91). O foco narrativo desloca-se para a juventude de Alexandre, momento em que o personagem passa a observar com maior atenção as injustiças existentes nas relações entre colonizador e colonizado. À medida que cresce, Alexandre começa a compreender as estruturas sociais do sistema colonial. Ele desenvolve uma percepção mais crítica da realidade à sua volta, tornando-se progressivamente consciente das mazelas e contradições do sistema colonial

As partes intituladas *A boca* e *Os olhos* representam o aprofundamento psicológico dos colonos, bem como o medo constante de uma possível rebelião dos nativos contra o sistema colonial português. Nessas seções do romance, o leitor se depara com cenas de extrema violência contra a população nativa, com reiteradas violações a população local e com a presença constante de caravanas militares que percorrem a região de Angola com o objetivo de reprimir qualquer tentativa de revolta frente aos mandos e desmandos da colonização portuguesa. Tal dinâmica narrativa dialoga diretamente com a leitura de Albert Memmi (2007), para quem a violência constitui um elemento estrutural da colonização, indispensável à manutenção dos privilégios do colonizador e à neutralização de qualquer ameaça à ordem colonial.

Lembras-te, Yaka, como acabou aquele medo?

Os temores da população terminaram quando desembarcaram tropas metropolitanas, mandadas diretamente para Benguela pelo Governador-Geral. Fui à praia assistir ao desembarque e toda a população da cidade também. Houve festas, bailes e banquetes para receber condignamente os oficiais metropolitanos. Os comerciantes regozijaram-se. Depois os soldados partiram na direção do Bailundo, mas pouco trabalho tiveram. Já Mutu-ya-Kevela estava afinal morto, naquela altura [...] O tenente que forçara a entrada no Bailundo com reforços fez uma incursão de surpresa com poucos homens e caiu mesmo em cheio no acampamento de Mutu-ya-Kevela. Por sorte ainda, o chefe da rebelião foi morto aos primeiros tiros, um tiro de longe [...] Assim terminou a guerra de 1902, que tantos sustos nos pregou. A partir daí, os bailundos dobraram a espinha e nunca mais foram um problema. Até hoje (PEPETELA, 1988, p. 58).

Assim, a metáfora do corpo, em *a boca e o olho*, passa a figurar não apenas como imagem da formação da nação angolana, mas também como expressão das feridas abertas pelo processo colonial em sua história coletiva.

O “coração”, entre 1940 e 1941, parte central do romance, também concentra a figuração mais explícita da selvageria colonial, funcionando como o núcleo simbólico de uma moral profundamente corrompida. A epígrafe anuncia essa tensão: “Nenhuma bala conseguiu entrar no coração dele – contou Ondomba, muitos anos mais tarde” (PEPETELA, 1988, p. 159), sugerindo a permanência de uma violência que não se limita ao corpo físico, mas atravessa o próprio cerne da ordem colonial. De início, observamos um Alexandre que já não é mais jovem observador, mas um homem adulto economicamente estabelecido, integrado à sociedade colonial. Apesar de consolidar a posição da família Semedo no espaço colonial, o personagem mostra-se interiormente dividido, acometido por um mal-estar moral diante dos fatos que testemunha. Paralelamente, nesse momento do romance, as ideias de independência passam a adquirir maior projeção, intensificando o medo dos colonos e desencadeando o recrudescimento da repressão portuguesa, o que reforça a lógica defensiva e paranoica do sistema colonial. O acontecimento que mais impulsiona tensão narrativa inicia-se quando Aquiles Semedo decide reunir um grupo de homens para adentrar a região próxima ao rio Cupororo, onde Vilonda, um homem cuvale, vivia com suas esposas e seus filhos. A incursão resulta na morte do filho de Alexandre.

Do alto do rochedo azul onde agora permanecia todo o dia imóvel, viu os homens avançar para a margem [...] Levantou no alto do penhasco quando viu Tyenda sair das sombras das árvores e ficar parado. Tyenda estava contra o sol e não podia ver o gesto dele com a azagaia a indicar, esconde-te. Viu o branco grande levar a arma à cara e Tyenda saltar. O estouro do tiro veio depois [...] O grito de Vilonda rasgou o azul do céu e fez estremecer o morro escarpado e os rochedos. Os homens que rodeavam o corpo de Tyenda olharam para cima e o viram contra o sol, no alto do morro. Gesticularam entre eles e depois começaram a subir a enosta. Vilonda percebeu eles iam entrar na onganda, onde a essa hora não estava ninguém. As mulheres deviam estar escondidas nas lavras e os filhos a pastorear o gado mais longe. [...] O branco grande vinha à frente, gritando ordens [...] Eles mataram Tyenda que foi tomar banho no rio, só com a tanga, nem mesmo punhal talvez. Nos olhos do branco se via o objectivo deles, vinham para matar [...] A azagaia de Vilonda estendeu no espaço acima dos rochedos, picou silvando, e se enterrou no peito de Aquiles Aragão Semedo [...] E depois, segundo de séculos depois, os gritos e as lamentações do grupo de brancos (PEPETELA, 1988, p. 218-220).

Como resposta, o cunhado Bartolomeu Espinha juntou-se com as forças militares portuguesas, mais alguns colonos amigos, e promoveram uma verdadeira caçada aos nativos. Os episódios são narrados com crueldade, representando um entretenimento para os colonos. Por trás do interesse de vingança, havia, nitidamente, interesse pelas terras cuvales que Vilonda ocupava. O massacre foi inevitável, conforme narra a estátua Yaka:

Orgulhosos cuvale aguentaram o primeiro ataque do pássaro estrnha que deitou fogo e bala na onganda. Os meninos fugiram para o sei das mães, não choraram. Depois vieram os soldados, o medo nos olhos. Viram Vilonda de pé, fugiram. O estranho pássaro deu a volta, veio de novo. Baixinho, baixinho, parecia ia arrancar o rochedo azul no alto do morro. Tac-tac-tac saía dele. E umas bolas que rebentaram mesmo no meio da onganda e os tectos das cubatas voaram e Ngonga caiu de vez e o filho dele também. Só Vilonda que ficou de pé e os soldados não avançaram. Mas os do outro lado já não tinham Ngonga e o filho a lhes travar. Quando Vilonda virou para o lado, os soldados de cáqui estavam entrar na onganda. Os tiros eram demais. A primeira bala entrou na barriga, a terceira na cabeça. O corpo caiu no pó fininho entre as pedras e os soldados passavam e disparavam nele, com a raiva do medo. Mas nenhum entrou no coração dele. As mulheres corriam entre os restos de cubatas e os soldados disparavam. Eu vi, não me contaram [...] (PEPETELA, 1988, p. 237).

Inserida na lógica do corpo metafórico que estrutura o romance, essa parte ocupa um lugar central não apenas na organização narrativa, mas também na construção simbólica da nação angolana em formação. Se “A boca” e “Os olhos” correspondem à nomeação do mundo e à percepção vigilante dos colonos, O “coração” passa a representar o núcleo ético e afetivo desse corpo coletivo: um núcleo que, sob a ordem colonial, revela-se profundamente adoecido. A violência extrema, apresentada como prática corriqueira e até lúdica, expõe um sistema sustentado pela desumanização do outro e pela legitimação da barbárie como forma de dominação. Nesse sentido, o coração que nenhuma bala consegue atravessar, conforme sugere a epígrafe, não simboliza resistência moral, mas antes a impermeabilidade do colonialismo à dor que ele próprio produz. Trata-se de um coração endurecido, incapaz de empatia, que pulsa em sintonia com a repressão e o medo. Assim, Pepetela evidencia que o corpo da nação, enquanto submetido ao domínio colonial, cresce marcado por contradições profundas: ao mesmo tempo em que se consolida materialmente, apodrece em seu centro humano e ético.

Em “O sexo”, em 1961, narra-se a morte de Donana, quando Alexandre completava 71 anos. Nessa parte da obra, o autor expõe com maior nitidez as conveniências morais e econômicas da família Semedo, articuladas a novas cenas de repressão colonial. É também nesse segmento que ocorre outro massacre promovido por Bartolomeu Espinha e Xandinho em conjunto com as forças da PIDE. Dessa vez, as vítimas são a família do soba Mona, vizinho local da fazenda da família Semedo. Não há pretexto para a agressão, apenas o desejo de anexar as terras do vizinho à própria propriedade da família. Esse episódio, como tantos outros, confirma a naturalização da violência como prática ordinária do poder colonial e como elemento constitutivo da manutenção de privilégios e interesses.

As “pernas”, parte final do romance, situada no ano de 1975, retrata os momentos que antecedem a Independência de Angola. A partir desse período, o patriarca da família passa a manter um silêncio constante. Os familiares chegam a supor que ele tenha perdido a voz, no entanto, é Joel quem percebe tratar-se de uma farsa, pois Alexandre, na verdade, cansa-se do convívio familiar e

decide permanecer em silêncio por anos. De todo modo, esse mutismo revela um estado interior conflituoso: Alexandre viveu intensamente as contradições da realidade colonial e, por isso, carrega consigo sentimentos de remorso, tanto em relação a si mesmo quanto aos demais membros da família Semedo.

Nessa parte da narrativa, observam-se ainda a fuga dos colonos e a progressiva desintegração da família Semedo, o recrutamento do bisneto Joel pelas tropas do MPLA, a invasão de Angola pelas forças sul-africanas e a resistência das forças revolucionárias, que, com apoio cubano, enfrentam os sul-africanos. A estátua Yaka, que acompanha a trajetória da família ao longo de toda a obra, finalmente consegue se comunicar com Alexandre, após cinco gerações desde a chegada dos Semedos a Angola. Nesse momento, a estátua afirma-se como símbolo da força do povo africano e do descontentamento histórico com o sistema colonial, uma dimensão que Alexandre fora incapaz de compreender plenamente até então, mas que se revela quando ele decide permanecer em Angola, enquanto quase toda a família opta por abandonar o país. Restam apenas Alexandre, Joel e o neto bastardo Chico, filho de Ofélia, pertencentes do clã Semedo, a abdicarem de qualquer privilégio colonial, em uma guinada consciente aos valores nacionais angolanos. Alexandre Semedo sofre um longo e demorado processo de pertencimento à nação angolana. O império erguido por Bartolomeu Espinha, às custas da exploração dos colonizados, chega ao declínio. O desfecho é marcado pela tomada de poder pelo grupo revolucionário MPLA e a ruptura da ordem política colonial. Assim, os princípios de superioridade racial que o regime colonial imputa são destituídos de uma vez por toda em Angola. Antes do fim, Alexandre Semedo morre e é enterrado ao lado de uma pitangueira, como é tradição para os angolanos. A morte de Alexandre e a fragmentação da família Semedo representa a morte do colonialismo português (SANTOS, 2014). No entanto, ao morrer, Alexandre morde outra vez a terra angolana, o que representa agora a reconciliação do protagonista com a sua nacionalidade angolana.

Ao concluir o romance com “As pernas”, Pepetela inscreve a formação da nação angolana em um movimento de ruptura que pode ser lido à luz da reflexão de Albert Memmi (2007) acerca da condição colonial. Se, nas partes anteriores, o corpo simbólico da nação é moldado pela violência, pelo medo e pela racionalização moral do colonialismo, as pernas passam a representar a possibilidade, ainda que conflituosa, de deslocamento histórico e ético. Trata-se, portanto, do momento em que a ordem colonial deixa de se sustentar plenamente, expondo suas fissuras internas. A decisão de Alexandre Semedo de permanecer em Angola, enquanto a maior parte de sua família foge, aproxima-se da figura do colono descrita por Memmi (2007, p.73-78): aquele que, ao tomar consciência das injustiças do sistema colonial, já não consegue legitimá-lo sem reservas, mas tampouco encontra meios reais de dele se desvincular. Alexandre não se redime de sua participação

na estrutura colonial, ao contrário, seu silêncio prolongado e seus sentimentos de remorso evidenciam a impossibilidade de uma reconciliação plena entre o colono e a nação que ajudou a colonizar, mas tem, por fim, uma revelação da estátua:

Pelos olhos da estátua yaka o patriarca vê agora Joel perto da Bibala, deitado no chão à sombra duma árvore, será a mulemba sagrada dos cuvale, o centro do Mundo, onde moram todos os espíritos dos antepassados? A tua geração vai ser a última, diz ainda a estátua yaka. Isso te falei por toda a vida, para te preparares. E só agora entendes. E também que sempre foste um grande impostor. Roubava na loja mas criticavas a situação para calar os remorsos que eu criava em ti. A terra que a boca de Alexandre Semedo morde lhe sabe bem. É o cheiro do barro molhado pelo orvalho de madrugada e o som longuíquo de badalos de vacas na vastidão do Mundo. Leva esse sabor e cheiro de terra molhada para cima da pitangueira, onde fica a balouçar, para sempre (PEPETELA, 1988, p. 383).

Nesse sentido, a comunicação final da estátua Yaka com Alexandre adquire um valor simbólico decisivo, pois representa a irrupção da consciência histórica do colonizado sobre a consciência culpada do colono. Conforme sugere Memmi (2007) e Fanon (2002), a verdadeira libertação não pode ser conduzida pelo colonizador, ainda que arrependido, mas pelo próprio povo colonizado, que assume o protagonismo de sua história. Assim, ao acompanhar a desintegração da família Semedo e a emergência das forças revolucionárias angolanas, Yaka afirma que a independência não se realiza por meio da continuidade do sistema colonial, mas por sua superação radical. Desse modo, Pepetela consolida o romance como um espaço privilegiado de crítica ao colonialismo, no qual a decadência da família colonial funciona como contraponto simbólico ao nascimento da nação angolana. Ao narrar literariamente esse processo, o autor articula memória, história e ficção para evidenciar que a construção nacional só se efetiva quando o corpo da nação rompe com as estruturas que o violentaram desde a origem

4.5 *Yaka* e o romance histórico: história em movimento, mito recriado e crítica ao colonialismo

A leitura de *Yaka*, de Pepetela, à luz da teoria do romance histórico, tal como formulada por György Lukács (2011), permite compreender a obra não apenas como uma narrativa ambientada no passado, mas como uma forma artística profundamente comprometida com a apreensão crítica do processo histórico angolano. Trata-se, nesse sentido, de um romance histórico contemporâneo, que se afasta de uma simples reconstrução cronológica dos acontecimentos para figurar, literariamente, as forças sociais, políticas e ideológicas que atravessam a formação de Angola enquanto nação. Ao acompanhar a saga da família Semedo entre 1890 e 1975, Pepetela constrói uma narrativa em que a história pública se infiltra de maneira decisiva na vida privada dos personagens, confirmando aquilo

que Lukács identifica como um dos princípios centrais do romance histórico: a ideia de que os destinos individuais são inseparáveis dos grandes processos históricos.

Diferentemente da historiografia tradicional, que tende a privilegiar os grandes eventos e os protagonistas oficiais da história, *Yaka* opta por narrar a experiência colonial a partir do cotidiano de uma família de colonos portugueses. Essa escolha não é por acaso. Ao colocar no centro da narrativa personagens medianos (comerciantes, fazendeiros, funcionários do sistema colonial), Pepetela aproxima-se do modelo clássico do romance histórico descrito por Lukács, em especial daquele inaugurado por Walter Scott, no qual o herói não é um sujeito excepcional ou consagrado, mas um indivíduo comum, atravessado por contradições históricas que ele próprio não controla plenamente. Alexandre Semedo, nesse sentido, encarna exemplarmente essa figura do “herói mediano”: longe de ser um revolucionário ou um vilão absoluto, ele oscila entre a adaptação ao sistema colonial e um crescente mal-estar moral diante da violência que sustenta seus privilégios.

É justamente nessa tensão que se revela o caráter profundamente realista do romance. Conforme apontam Lukács (1965) e, mais tarde, Celso Frederico (2013), o realismo não se reduz à descrição empírica da realidade, mas consiste em um método capaz de ultrapassar a aparência imediata dos fatos para revelar suas determinações essenciais. Em *Yaka*, a violência colonial não aparece como um desvio ocasional, mas como elemento estrutural do sistema. As chacinas promovidas por Bartolomeu Espinha, a expropriação das terras dos *cuvale*, o massacre da família do soba Mona e a repressão sistemática às revoltas nativas não são episódios isolados, ao contrário, configuram situações típicas vividas por personagens típicos em um contexto histórico igualmente típico. Dessa forma, Pepetela realiza aquilo que Lukács chama de figuração dos destinos humanos: os fatos narrados não são meramente descritos, mas organizados de modo a evidenciar as razões históricas que os produzem.

Ao mesmo tempo, o romance articula de maneira singular mito e história, conferindo-lhe uma densidade simbólica que amplia seu alcance crítico. A estátua *Yaka*, apresentada desde a nota prévia como um “*cazumbi* antecipado da nacionalidade”, opera como um elemento mediador entre o plano mítico e o plano histórico. Embora seja uma criação ficcional, a estátua condensa em si a memória coletiva dos povos angolanos, funcionando como uma consciência histórica que observa, julga e denuncia as práticas do colonialismo. Nesse aspecto, Pepetela reafirma a ideia de que, como nos mitos, apenas aquilo que é recriado simbolicamente adquire plena realidade. A voz da estátua, ao assumir ocasionalmente a narração, rompe com a perspectiva limitada dos colonos e introduz um ponto de vista onisciente que expõe a violência colonial “escovando a história a contrapelo”, nos termos de Walter Benjamin.

Essa alternância de focos narrativos, entre o narrador onisciente, os testemunhos em primeira pessoa e a voz da própria estátua, reforça o caráter dialético da narrativa. Não se trata de uma história linear ou harmoniosa, mas de um campo de disputas simbólicas no qual diferentes versões do passado entram em conflito. Tal estratégia formal corresponde ao que Arlenice Silva identifica como a conexão entre espírito histórico e forma literária: a estrutura do romance não apenas representa a história, mas incorpora em sua forma as contradições do processo histórico que narra. Assim, o romance histórico, em *Yaka*, não se limita a tematizar o colonialismo, mas o problematiza estruturalmente, fazendo da própria narração um espaço de confronto entre visões de mundo antagônicas: a do colonizado *versus* a do colonizador.

A metáfora do corpo, que organiza o romance em cinco partes: “A boca”, “Os olhos”, “O coração”, “O sexo” e “As pernas”, reforça ainda mais essa articulação entre história individual e história coletiva. Cada parte corresponde a um momento específico da trajetória da família Semedo e, simultaneamente, a uma etapa do processo de formação da nação angolana. Desse modo, a nação é figurada como um corpo em construção, marcado por feridas, mutilações e tensões internas. Se, nos primeiros capítulos, predominam o medo, a repressão e a naturalização da violência, em O coração essa lógica atinge seu ponto máximo, revelando a profunda corrupção ética do sistema colonial. Já em “As pernas”, a iminência da independência inaugura a possibilidade de deslocamento histórico, ainda que permeada por conflitos, silêncios e remorsos.

Nesse contexto, o silêncio final de Alexandre Semedo adquire um valor simbólico decisivo. Longe de representar redenção ou absolvição, seu mutismo expressa a consciência tardia e culpada de quem participou de um sistema injusto e violento. À luz da reflexão de Albert Memmi, Alexandre aproxima-se da figura do colono que já não consegue justificar moralmente o colonialismo, mas tampouco encontra meios de se libertar plenamente de sua herança histórica. A comunicação final da estátua Yaka com Alexandre, portanto, não é um gesto de reconciliação plena, mas a afirmação de que a libertação da nação angolana não pode ser conduzida pelo colono arrependido, e sim pelo protagonismo histórico do povo colonizado, representado pela nova geração encarnada em Joel e na luta do MPLA.

Portanto, *Yaka* confirma o romance histórico como uma forma artística capaz de produzir conhecimento crítico sobre a realidade. Ao entrelaçar destinos individuais e processos históricos, mito e história, memória e ficção, Pepetela constrói uma narrativa que não apenas revisita o passado colonial angolano, mas o reinterpreta a partir de uma perspectiva humanista e desmistificadora. Nesse sentido, o romance realiza aquilo que Lukács concebe como a função mais elevada do realismo: revelar, por meio da arte, as relações essenciais entre o ser humano e a sociedade,

expondo as contradições históricas que moldam a vida dos indivíduos e apontando para a possibilidade de superação das estruturas que os oprimem

4.6 Fanon e *Yaka*: colonialismo, violência e formação da consciência histórica

Para Fanon, um dos pilares do projeto colonial-escravista repousa na identificação das populações negras como corpos destituídos de valores éticos e estéticos, vistos como elementos deformantes da ordem social (FANON, 2022, p. 12). Em *Yaka*, essa lógica manifesta-se na naturalização da violência contra os povos nativos, frequentemente representados como ameaça, obstáculo ou inimigo a ser eliminado. O olhar colonial que atravessa a narrativa, sobretudo nos relatos das campanhas militares e dos massacres, confirma a crítica fanoniana ao humanismo europeu, que proclama valores universais enquanto legitima o extermínio sistemático dos colonizados.

Tanto em Fanon quanto em Pepetela, a violência não aparece como exceção, mas como princípio organizador do mundo colonial. “A descolonização é sempre um fenômeno violento” (2022, p. 31), pois nasce do confronto entre forças congenitamente antagônicas: colono e colonizado. Em *Yaka*, esse antagonismo se evidencia na presença constante das forças repressivas portuguesas, nas caravanas militares, nos assassinatos coletivos e na expropriação das riquezas dos povos nativos, práticas que estruturam o cotidiano colonial e sustentam a dominação. O Estado colonial se faz presente sobretudo por meio da repressão armada, e a violência atravessa o espaço, o corpo e a linguagem, criando um ambiente no qual o colonizado é constantemente lembrado de sua condição de subalternidade.

A compartimentação do espaço colonial, cidade do colono versus espaço do nativo, descrita por Fanon (2022) também se reflete simbolicamente em *Yaka*. A segregação racial e social não apenas organiza o território, mas molda as relações humanas, instaurando um regime de medo, ódio e desconfiança mútua. Nesse cenário, o colonizado é declarado “impermeável à ética” e convertido em inimigo absoluto dos valores europeus (FANON, 2022), justificando, assim, a violência contínua contra ele. Entretanto, Fanon não compreende a violência apenas como instrumento de dominação, mas também como possibilidade histórica de libertação. A violência revolucionária, segundo o autor, possui um caráter pedagógico e transformador, pois permite ao colonizado descobrir o real e transformá-lo em práxis política (FANON, 2022). Esse movimento encontra ressonância em *Yaka* na emergência das lutas de independência e no temor crescente dos colonos diante da possibilidade de ruptura do sistema colonial.

A violência assumida pelo colonizado tem, ainda, um efeito unificador. Enquanto o colonialismo fragmenta e regionaliza, a luta armada congrega o povo em torno de um projeto comum (FANON, 2022). Em *Yaka*, esse processo se manifesta de forma progressiva, à medida que a narrativa se aproxima do contexto da independência angolana, revelando o esgotamento moral do colonizador e a inevitabilidade do colapso do sistema colonial. Nesse ponto, a estátua *Yaka* assume papel central como elemento simbólico que aprofunda o diálogo entre Pepetela e Fanon. Silenciosa durante gerações, a estátua acompanha a trajetória da família Semedo e funciona como testemunha histórica da violência colonial. Sua mudez remete, de forma significativa, ao silenciamento imposto aos povos colonizados, privados de voz, história e humanidade pelo discurso colonial. Fanon observa que o colonizado é inferiorizado, mas não convencido de sua inferioridade; dominado, mas não domesticado (FANON, 2022).

A estátua *Yaka* materializa essa resistência latente: mesmo silenciada, ela preserva a memória do povo africano e a recusa em aderir aos valores coloniais. Quando, ao final do romance, a estátua finalmente se comunica com Alexandre Semedo, o gesto simboliza a ruptura tardia, mas decisiva, da ilusão colonial. Alexandre, ao decidir permanecer em Angola quando quase todos fogem, passa a compreender, ainda que tardiamente, aquilo que Fanon aponta como fundamental: a violência colonial não destrói apenas o colonizado, mas também corrói o próprio colonizador.

Por fim, Fanon adverte que a libertação nacional não encerra a luta. A independência traz a reparação moral e a recuperação da dignidade, mas não garante, por si só, a construção de uma sociedade justa (FANON, 2022). Em *Yaka*, essa reflexão aparece de forma implícita na desintegração da família Semedo e no cenário de guerra civil e intervenção estrangeira que marca o período pós-independência. A narrativa sugere que a violência, uma vez instaurada como linguagem histórica, não se extingue automaticamente com o fim do domínio colonial. Assim, o diálogo entre Fanon e Pepetela revela-se profundamente fecundo: enquanto *Os condenados da terra* fornece a chave teórica para compreender a violência colonial e suas implicações subjetivas e políticas, *Yaka* dramatiza literariamente essas mesmas tensões, inscrevendo-as na história angolana. Ambas as obras convergem ao afirmar que a descolonização é um processo doloroso, contraditório e inacabado, no qual a recuperação da humanidade passa, inevitavelmente, pelo enfrentamento radical das estruturas coloniais que a negaram.

4.7 Colonialismo, consciência e totalidade histórica em *Yaka*: diálogos entre György Lukács, Frantz Fanon e Albert Memmi

A leitura de *Yaka*, de Pepetela, permite estabelecer um diálogo fecundo entre as formulações teóricas de Lukács (2011), Fanon (2022) e Memmi (2007), na medida em que o romance articula história, violência e formação da consciência no interior do processo colonial angolano. Embora partam de perspectivas distintas (estética, psicológica e sociopolítica), esses autores convergem na compreensão do colonialismo como um fenômeno histórico que organiza simultaneamente as relações sociais, econômicas e simbólicas. Nesse sentido, a obra de Pepetela configura-se como espaço privilegiado de figuração literária dessas múltiplas dimensões, ao narrar a experiência colonial como processo histórico concreto que atravessa e determina a vida individual e coletiva.

Sob a perspectiva lukacsiana, o romance histórico constitui uma forma artística capaz de representar a totalidade social por meio da articulação entre destino individual e processo histórico. Em *Yaka*, essa totalidade manifesta-se na saga da família Semedo, cuja trajetória acompanha a formação, o desenvolvimento e o colapso da ordem colonial portuguesa em Angola. A experiência dos personagens não se apresenta como esfera autônoma, mas como resultado de forças históricas mais amplas, que determinam suas ações, percepções e conflitos morais. A história pública, portanto, atravessa a vida privada, revelando o princípio fundamental do romance histórico: a inseparabilidade entre indivíduo e processo histórico. A figura de Alexandre Semedo exemplifica, nesse sentido, o herói mediano descrito por Lukács (2011). Trata-se de um personagem que não domina os acontecimentos históricos, mas é moldado por eles, expressando em sua trajetória as contradições de seu tempo. Sua consciência oscilante, seu mal-estar moral diante da violência colonial e sua incapacidade de romper com o sistema evidenciam a tipicidade histórica do personagem, cuja particularidade deriva das condições sociais e políticas em que está inserido. A narrativa privilegia a ação e o desenvolvimento histórico das relações sociais, evitando a mera descrição estática da realidade e revelando as razões estruturais que sustentam os eventos representados.

Essa dimensão histórica do romance articula-se diretamente à análise fanoniana do colonialismo como sistema fundado na violência estrutural. Para Fanon (2022), a colonização institui uma divisão radical entre colonizador e colonizado, sustentada pela desumanização sistemática do sujeito colonizado e pela imposição contínua da força. Em *Yaka*, essa lógica manifesta-se nas práticas coloniais narradas ao longo da obra, especialmente nos episódios de repressão, expropriação de terras e massacres da população nativa. A violência não aparece como desvio ou excesso circunstancial, mas como mecanismo constitutivo da ordem colonial, legitimado e naturalizado pelos próprios colonos.

As ações de personagens como Bartolomeu Espinha ilustram a normalização dessa violência, evidenciando a transformação da dominação em direito e da usurpação em prática

legítima. A exploração econômica, a repressão militar e o apagamento cultural revelam um sistema que reduz o colonizado à condição de objeto, negando-lhe humanidade e agência histórica. Ao representar essas dinâmicas, o romance evidencia aquilo que Fanon (2022) identifica como a dimensão estrutural da violência colonial, inscrita não apenas nas relações materiais, mas também nas representações simbólicas e nas formas de percepção do mundo. A presença da estátua Yaka como instância narrativa reforça essa perspectiva ao assumir a voz coletiva dos oprimidos e denunciar as práticas coloniais. Sua função simbólica ultrapassa o plano mítico, constituindo-se como expressão da memória histórica e da consciência do povo angolano. Ao recuperar experiências silenciadas pela narrativa colonial, a estátua opera como contra-discurso, revelando as fissuras do sistema e antecipando sua inevitável ruptura.

Paralelamente, a análise de Memmi (2007) acerca da relação entre colonizador e colonizado contribui para compreender os impasses morais e estruturais que atravessam a narrativa. Segundo o autor, o colonialismo depende da manutenção permanente da desigualdade, tornando impossível qualquer assimilação plena do colonizado. A hierarquia racial e cultural constitui, portanto, condição necessária para a continuidade do sistema. Em *Yaka*, essa impossibilidade manifesta-se na persistente separação entre colonos e populações nativas, mesmo quando o discurso colonial invoca a civilização, a evangelização ou o progresso como justificativas ideológicas. As estratégias de integração revelam-se sempre parciais e condicionadas, interrompidas sempre que ameaçam a estrutura de privilégios coloniais. O colonizado permanece, assim, em posição de permanente inferioridade, condição que legitima a dominação e sustenta a identidade do colonizador. Essa dinâmica evidencia o caráter estrutural da desigualdade colonial, cuja função não é transitória, mas constitutiva do próprio sistema.

Nesse contexto, Alexandre Semedo encarna a figura do colonizador analisada por Memmi: o sujeito que reconhece as injustiças do colonialismo, mas não consegue dele se desvincular. Sua trajetória revela o impasse da consciência colonial, marcada pela tensão entre reconhecimento moral da violência e dependência material do sistema. Seu silêncio final, seu sentimento de culpa e sua permanência em Angola após a fuga da família expressam não uma redenção plena, mas a impossibilidade de reconciliação entre colonizador e realidade colonial.

A convergência entre Lukács (2011), Fanon (2022) e Memmi (2007) torna-se evidente quando se observa que, em *Yaka*, a história não se apresenta como cenário neutro, mas como processo dinâmico que estrutura relações sociais, formas de consciência e práticas de poder. A perspectiva lukaacsiana permite compreender a organização estética do romance e sua capacidade de figurar um determinado período histórico; Fanon evidencia a centralidade da violência como fundamento do sistema colonial; Memmi, por sua vez, esclarece os mecanismos de legitimação da

desigualdade e os limites da consciência do colonizador. Juntas, essas abordagens revelam o colonialismo como sistema histórico complexo, cuja superação só se torna possível mediante uma ruptura estrutural. Ao integrar mito, história e memória, *Yaka* constrói, assim, uma crítica humanista do colonialismo, na qual a decadência da família Semedo figura simbolicamente o colapso da ordem colonial e a emergência da nação angolana. A narrativa reinscreve o passado de forma problematizadora, evidenciando as engrenagens da dominação e os limites das ideologias coloniais. Desse modo, o romance confirma a potência do romance histórico como forma de conhecimento crítico, capaz de revelar a historicidade das relações humanas e de expor os conflitos que estruturam a experiência social.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A ficção e história não se configuram como campos antagônicos, mas como esferas em permanente diálogo. O romance histórico, desde sua formulação, conforme delineado por György Lukács, consolidou-se como forma literária capaz de representar a vida em movimento, articulando sujeitos individuais aos processos históricos a eles vinculados. No contexto das literaturas africanas de língua portuguesa, essa forma adquire novos contornos: deixa de ser apenas figuração do passado e torna-se instrumento crítico de revisão da colonialidade, da memória e da identidade nacional. Em *Yaka*, de Pepetela, e em *O outro pé da sereia*, de Mia Couto, os romances assumem a tarefa de tensionar a narrativa oficial do colonialismo, reconfigurando-a a partir de perspectivas africanas.

Em *Yaka*, de Pepetela, o romance histórico opera como saga e como crítica. A trajetória da família Semedo, acompanhada pelo olhar silencioso e simbólico da estátua yaka, permite que a narrativa exponha o colonialismo não como episódio isolado, mas como estrutura de dominação que organiza relações econômicas, raciais, sociais e afetivas. A saga familiar funciona como metáfora do próprio percurso histórico de Angola. Ao acompanhar cinco gerações de colonos portugueses, o romance revela, pouco a pouco, as contradições, os privilégios e as violências que sustentaram o sistema colonial. Ao mesmo tempo, a presença da estátua Yaka atravessa a narrativa como consciência crítica, denunciando aquilo que os personagens insistem em não ver. Assim, entre mito e história, Pepetela constrói uma leitura profunda do colonialismo, mostrando que a prosperidade dos Semedo está diretamente ligada à exploração e ao sofrimento do povo angolano.

A história, nessa narrativa, não aparece cristalizada, pois ela é movimento, conflito e contradição. O romance constrói uma dialética entre mito e história: o mito não é fuga do real, mas instrumento de leitura crítica. Nesse sentido, a interlocução com Frantz Fanon e Albert Memmi evidencia-se que a violência colonial molda corpos e consciências, mas também engendra resistência e formação de consciência histórica. A saga da família Semedo revela a decomposição do projeto colonial e a emergência de um protagonismo africano que se constrói na luta, na memória e na tomada de consciência nacional.

Além disso, a estrutura do romance, organizada em partes que correspondem ao corpo – boca, olhos, coração, sexo e pernas – reforça simbolicamente a ideia de uma nação em formação.

Contudo, esse corpo nasce marcado por feridas abertas pela violência, pelo racismo e pela usurpação de terras. A ascensão econômica da família, especialmente sob a liderança de Bartolomeu Espinha, explicita como a colonização transformou violência em direito e ganância em projeto de poder. Desse modo, a trajetória dos Semedo não é apenas familiar, mas histórica: ela evidencia como o colonialismo se sustentou material e moralmente ao longo de décadas.

Por fim, quando chega a Independência, a desintegração da família coincide com o fim da ordem colonial. Alexandre, que ao nascer morde a terra angolana e, ao morrer, volta a tocá-la, simboliza um processo lento e doloroso de pertencimento. Se ele não se redime completamente, ao menos reconhece, ainda que tardiamente, as fissuras do sistema que ajudou a manter. Assim, *Yaka* reafirma o romance histórico como espaço de crítica e consciência: ao narrar a queda de uma família colonial, Pepetela celebra, sobretudo, o nascimento de uma nação que decide escrever a própria história.

Se em Pepetela a totalidade histórica é construída por meio de uma longa duração geracional, em *O outro pé da sereia*, de Mia Couto, a composição narrativa é estruturada em tensão permanente entre tempos e vozes. A alternância entre o século XVI e o tempo pós-independência instaura um foco narrativo em contraste, colocando em diálogo o passado e o presente. O núcleo historiográfico, centrado na missão evangelizadora em Monomotapa, não reconstitui o passado como documento fiel, mas como problematização crítica. A viagem da nau, sob o signo da fé, transporta simultaneamente a violência, a escravidão e o apagamento cultural. A missão cristã revela-se ambígua: evangelizar significa também amputar identidades. A tensão entre batismo e amputação, trabalhada na análise do capítulo *Baptismos e amputações*, sintetiza uma das metáforas centrais do romance: converter implica apagar, nomear implica dominar, ensinar uma língua pode significar silenciar outra. A violência colonial não é apenas física, é também simbólica e linguística. A disputa pelos nomes “gentios”, “cafres”, “firgni”, evidencia que a linguagem constitui campo de poder. Em diálogo com Fanon, a colonização estrutura-se também como colonização da alma.

Ao mesmo tempo, Mia Couto recusa simplificações binárias e oposições rígidas entre colonizador e colonizado. Personagens como Manuel Antunes encarnam a crise moral da missão colonial, pois sua consciência fragmentada espelha a contradição entre fé e prática imperial. A tempestade maior não está apenas no mar, mas na interioridade do sujeito que descobre o ‘inferno’ no porão da nau. O foco narrativo em contraste permite que a narrativa exponha fissuras, ambiguidades e zonas de indeterminação, a partir da alternância de perspectivas, temporalidades e vozes narrativas.

No tempo presente da narrativa, a África surge como espaço igualmente tensionado. Vila Longe, quase cidade fantasma, evidencia as marcas da guerra civil e as promessas não cumpridas da

independência. A presença de mortos-vivos e memórias que insistem em retornar aponta para um pós-colonial entendido não como superação plena, mas como permanência de estruturas e traumas. A ancestralidade convive com a contemporaneidade, o mito dialoga com a história recente, e a identidade constrói-se na negociação constante entre o passado e o presente. A partir da problematização de passados traumáticos, a obra promove uma reflexão sobre os contornos esquecidos de acontecimentos que marcaram as nações que vivenciaram o processo colonial. É possível observar que “A arte dá vida ao que a história assassinou. A arte dá voz ao que a história negou, silenciou ou perseguiu. A arte resgata a verdade das mentiras da história”⁴² (AÍNSA, 2003, p. 85).

Nesse ponto, torna-se fundamental reconhecer que há algum tempo, a literatura tem se consolidado como um espaço de questionamento do passado e ressignificação do futuro, buscando compreender a subjetividade humana em diferentes contextos históricos. Posicionando-se diante dos acontecimentos passados, essa literatura procura, de alguma forma, vislumbrar os desdobramentos possíveis do futuro. A produção literária de Mia Couto e Pepetela inserem-se nesse movimento de revisitar o passado. Essas literaturas ancoram-se no contexto histórico de sua nação, e os seus autores reformulam, em seus textos, o passado colonial, evidenciando e contestando, por meio de estratégias discursivas, as interpretações impostas pela metrópole.

Assim, a literatura pós-colonial de língua portuguesa reformula o romance histórico como verdadeira arena de embate simbólico. Ao tensionar as narrativas hegemônicas impostas pela metrópole, ela restitui centralidade a vozes historicamente marginalizadas e desloca o eixo da história oficial. Não se trata apenas de rever fatos, mas de ampliar o próprio conceito de historicidade: exige-se uma abordagem crítica que ultrapasse o registro documental e incorpore mitos, matrizes culturais, identidades raciais e os complexos processos de construção da identidade nacional. Ao expandir a compreensão do passado, expande-se igualmente a leitura do presente. Repensar as nações angolana e moçambicana, em suas fraturas e descontinuidades, implica consolidar uma consciência histórica capaz de articular memória e atualidade. Em *Yaka* e *O outro pé da sereia*, a memória não se configura como nostalgia, mas como instrumento crítico de interpretação mais densa da experiência coletiva. Se não há possibilidade de remissão plena do que ocorreu, permanece a tarefa ética e estética de decifrar lacunas, evocar vozes silenciadas e confrontar discursos cristalizados.

A análise em conjunto evidencia que, embora distintos em estrutura e linguagem, Pepetela e Mia Couto convergem na compreensão do colonialismo como sistema de dominação que atravessa

⁴² el arte da vida a lo que la historia ha asesinado. El arte da voz a lo que la historia ha negado, silenciado o perseguido. El arte rescata la verdad de las mentiras de la historia

gerações e molda subjetividades. Ambos constroem alternativas de protagonismo africano: em Pepetela, por meio da consciência nacional que se forja na luta histórica; em Mia Couto, pela pluralidade identitária e pela reinvenção simbólica da memória. A África representada nessas narrativas não se constrói de maneira estática, antes porém ela se apresenta como realidade múltipla, contraditória e em permanente movimento histórico e cultural.

Pode-se afirmar, portanto, que o romance histórico contemporâneo, no âmbito das literaturas africanas de língua portuguesa, não se limita a revisitar o passado colonial: ele o reinscreve criticamente na experiência do presente, interrogando suas permanências e suas metamorfoses. Se não há remissão possível para a violência histórica, subsiste a possibilidade, e talvez o dever, de reconstruir memórias e romper os silenciamentos. Entre mito e documento, entre água e fogo, entre saga e travessia, essas obras reafirmam a literatura como espaço de resistência, reflexão e tomada de consciência histórica. Desse modo, ao revisitar e ressignificar o passado, a literatura pós-colonial não apenas questiona narrativas hegemônicas, mas contribui ativamente para a construção de identidades nacionais mais plurais. Se a história não pode ser desfeita, pode, e deve, ser reinterpretada à luz de novas leituras críticas.

No panorama das literaturas africanas de língua portuguesa, observa-se, assim, um movimento consistente de reformulação do romance histórico. A forma literária converte-se em espaço de crítica e reconstrução simbólica, capaz de transformar a memória em força ativa. Tanto em *Yaka* quanto em *O outro pé da sereia*, o protagonismo africano afirma-se como contraponto à narrativa colonial. No primeiro, delineia-se na urgência de uma consciência nacional que se reconhece sujeito da própria história e na revalorização dos mitos, enquanto no segundo, manifesta-se na pluralidade de vozes e na problematização da identidade. A África que dessas obras emerge não é homogênea nem conclusa, mas dinâmica e tensionada. Assim, podemos afirmar que *Yaka* e *O outro pé da sereia* exemplificam a potência do romance histórico contemporâneo nas literaturas pós-coloniais. Ao articular mito, memória e história, essas narrativas reafirmam uma literatura capaz de converter o passado em processo crítico e de reinscrever, na tessitura da linguagem, aquilo que o discurso colonial tentou apagar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AINSA, Fernando. *Reescribir el pasado: historia y ficción en la América Latina*. Mérida: CELARG/Ediciones El otro, el mismo, 2003.

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. *O comparatismo literário entre os países de língua oficial portuguesa: perspectivas político-culturais e reflexões comunitárias*. In: *África contemporânea em cena: perspectivas interdisciplinares*. Tradução . São Paulo: Intermeios, 2015. Disponível em: https://biblio.fflch.usp.br/Abdala_Junior_B_206_2724905_OComparatismoLiterarioEntreOsPaísesDeLinguaOficialPortuguesa.pdf. Acesso em: 25 ago. 2025.

ABDALA JR, Benjamim; PASCHOALIN, Maria A. *História Social da Literatura Portuguesa*. São Paulo. Editora Ática S.A., 1994.

ANDERSON, Perry. *Trajetos de uma forma literária*. Tradução de Milton Ohata. Novos Estudos CEBRAP, São Paulo, n. 77, p. 205–220, mar. 2007.

ARISTÓTELES. *Poética*. Edição bilíngue. Tradução, Introdução e Notas: Paulo P. 2 ed. São Paulo: 34, 2017.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. 7. Ed. São Paulo: Editora HUCITEC, 2014.

BERGAMI, Flávia. *Literatura Periférica: contribuições para o fazer literário e a sociedade*. Revista Íandé – Ciências e Humanidades. São Bernardo do Campo, v. 6 n. 1. p. 1-14. Abril, 2022.

BERGAMO, E; SILVA, A. C. (Orgs.). *África contemporânea em cena: perspectivas interdisciplinares*. São Paulo: Intermeios, 2014.

BERGAMO, E.; BRUGIONI, E.; CANEDO, R.; LEITE, A. *O Romance Africano visto de longe*. In: *O Romance Africano tensões, conexões, tradições*. Goiânia: Cegraf UFG, 2022.

BEZERRA, Rosilda Alves. *O outro pé da sereia: identidade e alteridade no encontro entre culturas*. A Cor das Letras — UEFS, n. 9, 2008.

BORDINI, Maria da Glória. *Forma e Materialidade Histórica*. In: *Lukács e a literatura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, Coleção Teoria da Literatura, 2003.

BONNICI, Thomas. *Conceitos-chave da teoria pós-colonial*. Maringá. PR: Eduem, 2005.

_____. *Problemas de figuração, consolidação, avanços, ambiguidades e resistência nos estudos pós-coloniais e nas literaturas pós-coloniais*. In.: *Resistência e intervenção nas literaturas pós-coloniais*. Maringá: Eduem, 2009, p. 19-65.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CÂNDIDO, Antônio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

_____. *Vários Escritos*. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas cidades/ Ouro sobre azul, 2004.

CANEDO, Rogério. *O Romance Histórico da Colonização*. Goiânia: Cegraf UFG, 2023.

CAVACAS, Fernanda. *Mia Couto: brincadeira vocabular*. Lisboa: Mar Além, 1999.

_____. *O Outro Pé da Sereia: a circunstância é maior que a situação*. Via Atlântica, São Paulo, n. 17, p. 141-150, 2010.

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

CHAVES, Rita; Tânia Macêdo. Entrevista com Mia Couto em junho de 2006, em São Paulo, por ocasião do lançamento do livro *O outro pé da sereia*. Originalmente publicada em *Veredas*. Revista da Associação Internacional de Lusitanistas, v. 1, p. 25-32, 2006. Disponível em <<http://www.letras.ufmg.br/literafro/literaficas/entrevistas/1770-rita-chaves-tania-macedo-entrevista-mia-couto>>. Acesso em 5 ago. 2025

CHAVES, Rita. *Angola e Moçambique: Lugar das diferenças nas identidades em processos*. In: *Angola e Moçambique: Experiência Colonial e Territórios Literários*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

_____. *O passado presente na literatura africana*. São Paulo. Via Atlântica, n. 7. outubro, 2004.

CÉSAR, Moisés D. B. A. *O ensino de história através de uma literatura angolana anticolonial*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Centro Artes, Humanidades e Letras. Mestrado Profissional em História da África, da Diáspora e dos Povos Indígenas. Bahia, 2020.

_____. *Pepetela: romance e utopia na história de Angola*. In: *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

COUTO, Mia. *O outro pé da Sereia*. São Paulo, Companhia das Letras, 2006.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

FERRO, Marc. *A história da colonização: das conquistas às independências, século XXI a XX*. São Paulo. Companhia das letras, 1996.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Literatura africana de língua portuguesa: percursos da memória e outros trânsitos*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2008.

_____; CURY, Maria Zilda Ferreira. *Literaturas africanas de língua portuguesa: mobilidades e trânsitos diaspóricos*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2010.

FREDERICO, Celso. *Sujeito, objeto e totalidade*. In: *A arte no mundo dos homens: o itinerário de Lukács*. 1.ed. São Paulo : Expressão Popular, 2013.

JAMESON, Fredric. *O romance histórico ainda é possível?*. Tradução de Hugo Mader. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 77, p. 185–203, mar. 2007.

LUKÁCS, György. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro. Civilização brasileira, 2 edição, 1965.

_____. *Nota sobre o Romance*. In: NETTO, José Paulo (org.). Georg Lukács. Trad. José Paulo Netto e Carlos Nelson Coutinho. 2. ed. São Paulo: Ática, 1992, p. 177-188.

_____. *A teoria do romance*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. Organização, apresentação e tradução Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

_____. *O romance histórico*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Lisboa: Edições Colibri, 2013.

_____. *África contemporânea em cena: Perspectivas interdisciplinares*. In: História, viagem, memória e arquivo colonial na narrativa moçambicana. São Paulo: Intermeios, 2014.

LEITE, Ana Mafalda, Org.; BERGAMO, Edvaldo A., Org; CANEDO, Rogério, Org. *Romance histórico: notícia de um atlas literário incompleto*. In: A permanência do romance histórico: Literatura, cultura e sociedade. São Paulo: Intermeios, 2021.

MAGALHÃES, Guilherme. Entrevista Mia Couto. *Rascunho – O jornal de literatura do Brasil*. Curitiba: Editora Letras & Livros, 2013.

MARTINS, Celina. *O estorinhador Mia Couto – A poética da diversidade*. Entrevista de Celina Martins com o escritor moçambicano em 22 de abril de 2022, em Madeira, Portugal. Disponível em: <<http://revistabrasil.org/revista/artigos/celina3.html>>. Acesso: em 5 ago. 2025

MATA, Inocência. *A crítica literária africana e a teoria pós-colonial: Um modismo ou uma exigência?*. Congresso Internacional de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Universidade de Coimbra, 2003.

MATUSSE, Gilberto. *A construção da imagem da moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa*. Maputo: Livraria Universitária/UEM, 1998.

MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido de Retrato do colonizador*. Rio de Janeiro: Editora Civilização brasileira, 2007.

PEPETELA. *Yaka*. 1. Ed. Luanda: União dos escritores angolanos, 1988.

PERONE, Cláudia. *Lukács: A Imitação da Vida*. In: Lukács e a literatura. Porto Alegre: EDIPUCRS, Coleção Teoria da Literatura, 2003.

RIBEIRO, António Sousa. *Pensamento pós-colonial*. Lisboa. Janus: anuário de relações exteriores. Universidade autónoma de Lisboa, 2010.

SAID, Edward W. *Territórios sobrepostos, histórias entrelaçadas*. In: _____. *Cultura e Imperialismo*. 1ª ed. São Paulo: Companhia de Bolso, 2011.

SANTILLI, Maria Aparecida. *Factos de vida, feitos de ficção (Yaka, de Pepetela: história, mito e símbolo)*. In: CHAVES, Rita; MACEDO, Tânia (orgs.). *Portanto... Pepetela*. Luanda: Edições Chá de Caxinde, 2002.

SANTOS, Donizeth A. *Yaka, de Pepetela: Uma saga familiar e uma releitura da história de Angola*. Organon, Porto Alegre, v. 29, n. 57, p. 135-156, jul/dez. 2014.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó. *Entre crimes, detetives e mistérios... (Pepetela e Mia Couto, Riso, Melancolia e o desvendamento da História pela ficção)*. Rio de Janeiro. Mulemba. n.5. UFRJ. Dezembro, 2011.

SILVA, Ana Cláudia da. *A história revisitada nas epígrafes de O outro pé da sereia*. Estação Literária, [S. l.], v. 2, p. 113–120, 2008. DOI: 10.5433/el.2008v2.e25143. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/estacaoliteraria/article/view/25143>. Acesso em: 20 ago. 2025.

TRIGO, S. *Introdução à Literatura Angolana de Expressão Portuguesa*. Porto, Brasília Editora, 1977.

_____. *Ensaaios de Literatura Comparada Afro-Luso-Brasileira*. Lisboa. Veja: 1986.

ZILBERMAN, Regina. *O romance histórico – teoria & prática*. In: BORDINI, Maria da Glória (Org.). *Lukács e a literatura*. Porto Alegre: EDUPUCRS, 2003, p. 109-140.