

UNIVERSIDADE DE PASSO FUNDO  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIA HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

**SANDRA FONSECA PINTO**

**PAISAGEM E NOSTALGIA EM DOIS ROMANCES DE PAULINA  
CHIZIANE**

Passo Fundo/RS  
2022

**SANDRA FONSECA PINTO**

**PAISAGEM E NOSTALGIA EM DOIS ROMANCES DE PAULINA CHIZIANE**

Tese apresentada para segunda qualificação ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Passo Fundo/RS, como requisito parcial para a obtenção do grau de doutora em Letras, sob orientação da Prof. Dr. Luis Francisco Fianco Dias.

**Passo Fundo/RS**

**2022**

CIP – Catalogação na Publicação

---

P659p Pinto, Sandra Fonseca  
Paisagem e nostalgia em dois romances de Paulina  
Chiziane [recurso eletrônico] / Sandra Fonseca Pinto. –  
2022.

1.2 Mb : PDF.

Orientador: Prof. Dr. Luís Francisco Fianco Dias.  
Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de Passo  
Fundo, 2022.

1. Análise do discurso literário. 2. Literatura  
moçambicana. 3. Chiziane, Paulina, 1955- – Escritora.  
4. Romance. 5. Fenomenologia. I. Fianco, Francisco,  
orientador. II. Título.

CDU: 82.09

Aos meus filhos, Lucas, Gustavo e Gabriel (meu anjo particular).

Agradeço aos professores do PPGL da Universidade de Passo Fundo, aqui representados pela Prof<sup>a</sup> Dr. Fabiane Verardi Burlamaque, coordenadora do curso; aos amigos e colegas que fiz nesse longo e árduo caminho, pelo apoio incondicional e companheirismo dedicados e pela ótima companhia, sem citar nomes, para não correr o risco de ser injusta com amigos tão queridos que fiz, especialmente à Carlete Maria Thomé, por todas as horas de estudos que passamos juntas; aos amigos da minha cidade natal, em especial à Fabíola Chagas pelo apoio e incentivo incansável, para que eu não desistisse desse sonho, apesar de todos os percalços; à minha família, sem exceção, por todo amor incondicional e apoio, por serem sempre meus alicerces na vida, e em especial aos meus pais, por acreditarem em mim e se orgulharem das minhas mais singelas vitórias; à família Meyer (Syrlei, Lair e Ana), que me acolheram desde o primeiro dia de estudo em Passo Fundo, e sem os quais a minha jornada teria sido bem mais difícil, família está a que me sinto parte.

Ao Prof. Dr. Francisco Fianco, meu paciente orientador, profissional exemplar, a qual dedico minha admiração e respeito, por ter me aceitado e não ter desistido de mim e ter acreditado na minha capacidade, mesmo que as circunstâncias fossem desfavoráveis.

## RESUMO

Esta pesquisa propõe-se a analisar a constituição das paisagens, o sujeito encarnado e a nostalgia presentes nos romances *O alegre canto da perdiz* e *Niketche: uma história de poligamia*, da autora moçambicana Paulina Chiziane (2004, 2008). Pauta-se na tese de que as paisagens constituídas nos dois romances configuram um sujeito nostálgico. Logo, a linha de raciocínio seguida nessa tese é conduzida pela seguinte questão: como articular as paisagens dos romances com o sujeito encarnado e nostálgico? Para tal, os seguintes objetivos específicos buscam: a) identificar as paisagens constituídas nas cenas dos dois romances sob a perspectiva da percepção dos personagens. b) caracterizar o sujeito encarnado a partir das paisagens constituídas nos dois romances. c) articular as paisagens percebidas com o sujeito encarnado, para definir o sujeito nostálgico. Optou-se por uma pesquisa de natureza bibliográfica. A escolha dos *corpora* se deu pela presença da constituição das paisagens na perspectiva dos personagens e do narrador, nas duas obras, que unem o espaço objetivo à sua subjetividade, e pela existência de nostalgia nas paisagens dos dois romances. Esta investigação utiliza aportes teóricos de Collot (2004, 2005, 2010, 2011, 2013, 2014), sobre a fenomenologia da paisagem, e de Jankélévitch (1974), Starobinski (1966, 1992), Boym (2017) e Lourenço (1999), sobre os conceitos de nostalgia. Além de abordar um panorama geral sobre a literatura africana, moçambicana e, especificamente, a literatura de Paulina Chiziane. Para se alcançar os objetivos traçados, serão examinados o modo como o espaço objetivo se une ao indivíduo em um processo de intersubjetividade, que constitui o ambiente encarnado como uma extensão do sujeito, bem como a maneira pela qual a nostalgia se faz presente nas cenas percebidas no romance. Os resultados apontam para um sujeito encarnado em seu espaço, que é nostálgico porque busca retornar a um determinado lugar e tempo de seu passado.

**Palavras-chave:** Fenomenologia da paisagem. Sujeito encarnado. Nostalgia. Paulina Chiziane. Literatura Moçambicana.

## ABSTRACT

This research proposes to analyze the constitution of landscapes, the incarnate subject and the nostalgia present in the novels *O alegre canto da perdiz* and *Niketche: uma história de poligamia*, by the Mozambican author Paulina Chiziane. It is based on the thesis that the landscapes constituted in the two novels configure a nostalgic subject. Therefore, the line of reasoning followed in this thesis is guided by the following question: how to articulate the landscapes of the novels with the embodied and nostalgic subject? To this end, the following specific objectives seek to: a) identify the landscapes constituted in the scenes of the two novels from the perspective of the characters' perception. b) to characterize the incarnated subject from the landscapes constituted in the two novels. c) articulate the perceived landscapes with the incarnate subject, to define the nostalgic subject. A bibliographic research was chosen. The choice of corpora was due to the presence of the constitution of landscapes in the perspective of the characters and the narrator, in the two works, which unite the objective space with their subjectivity, and for the existence of nostalgia in the landscapes of the two novels. This investigation uses theoretical contributions from Collot, on the phenomenology of landscape, and from Jankélévitch, Starobinski, Boym and Lourenço, on the concepts of nostalgia. In addition to addressing an overview of African and Mozambican literature and, specifically, the literature of Paulina Chiziane. In order to achieve the objectives outlined, the way in which the objective space joins the individual in a process of intersubjectivity will be examined, which constitutes the incarnated environment as an extension of the subject, as well as the way in which nostalgia is present in the scenes perceived in the novel. The results point to a subject incarnated in his space, who is nostalgic because he seeks to return to a certain place and time in his past.

Keywords: Landscape phenomenology. Incarnate subject. Nostalgia. Paulina Chiziane. Mozambican literature.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>1 PAISAGEM E SUJEITO ENCARNADO</b> .....	14
1.1 ESPAÇO E LUGAR.....	22
1.2 TOPOFILIA .....	27
<b>2 A NOSTALGIA</b> .....	43
<b>3 LITERATURA AFRICANA DE EXPRESSÃO PORTUGUESA</b> .....	55
3.1 A LITERATURA MOÇAMBICANA .....	65
<b>4 A LITERATURA FEMININA DE MOÇAMBIQUE NA VOZ DE PAULINA CHIZIANE</b> .....	83
4.1 A ZAMBÉZIA PELOS OLHOS DE CHIZIANE – <i>O ALEGRE CANTO DA PERDIZ</i> .....	95
4.1.1 As paisagens nostálgicas de Moçambique na Zambézia de Chiziane .....	96
4.1.2 Subserviência da mulher moçambicana – a exploração da terra e do corpo	112
4.1.3 A cultura da segregação e a construção de uma nova nação .....	115
4.2 O SUJEITO NOSTÁLGICO E AS PAISAGENS EM <i>NIKETCHE</i> .....	124
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	135
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	141



## INTRODUÇÃO

Os estudos da paisagem tiveram um avanço ao longo do tempo, no entanto, o autor da teoria da Fenomenologia da Paisagem, Michel Collot, possui apenas dois livros publicados em português no Brasil: *Poética e Filosofia da Paisagem* (2013) e *A matéria-emoção* (2018). Os demais trabalhos são artigos publicados em livros e revistas, como o *De l'horizon du paysage à l'horizon des poètes* (Do horizonte da paisagem ao horizonte dos poetas), publicado no livro *Literatura e Paisagem: perspectivas e diálogos* (2010) e no livro intitulado *Estudos de paisagem: literatura, viagens e turismo cultural* (2014), com o artigo *Tendances actuelles de la géographie littéraire* (Tendências Atuais em Geografia Literária). Os demais livros de Michel Collot permanecem na língua original do autor, o francês. No entanto, há uma ampliação de pesquisas, entre artigos, dissertações e teses, que vêm aumentando nos últimos seis anos.

Dado o interesse pela área temática desta investigação, um mapeamento foi realizado, em maio de 2021, primeiramente, com os termos "Fenomenologia da paisagem", resultando a minha própria dissertação de mestrado, concluída em 2016, como primeira opção. Em seguida, ao cruzar as palavras-chave desta tese, "Fenomenologia da paisagem", "nostalgia", "Paulina Chiziane", "sujeito nostálgico", "paisagem nostálgica", é relevante referir que nas buscas verificou-se uma quantidade relativamente baixa de trabalhos com tema semelhante no sítio do Banco de Teses e Dissertações da Capes (<http://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#!/>), sendo 56 trabalhos no total, entre 36 dissertações e 20 teses, na área do conhecimento em Letras. Uma nova pesquisa feita no sítio da Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações – BDTD (<https://bdtd.ibict.br/vufind/>), não retornou qualquer arquivo. Ainda, em uma pesquisa realizada na Plataforma Scielo (<https://www.scielo.org/>), também não se localizou nenhum arquivo. Nenhum trabalho pesquisado teve a mesma temática, tampouco os mesmos *corpora* desta pesquisa. É por este motivo que se aposta na relevância e originalidade desta investigação, contribuindo, assim, para a ampliação dos estudos da paisagem, da nostalgia e da literatura africana, em especial, a literatura moçambicana, representada, aqui, pela autora Paulina Chiziane, visto que, mesmo depois de seis anos da minha dissertação de mestrado, os estudos sobre os temas supracitados ainda são muito incipientes.

Dessa forma, esta pesquisa tem o objetivo de analisar a relação entre a configuração da paisagem e a constituição do sujeito nostálgico, por assim acreditar que os ambientes que configuram as paisagens desses dois romances são elementos essenciais para a construção do sujeito encarnado em seu ambiente, o que o torna nostálgico, por meio da fenomenologia da paisagem. Este trabalho, portanto, investiga a relação do espaço físico e cultural com a nostalgia.

Para chegar ao objetivo proposto, a linha de raciocínio seguida nessa tese é conduzida pela seguinte questão: como articular as paisagens dos romances com o sujeito encarnado e nostálgico? Como objetivos específicos, busca-se: a) identificar as paisagens constituídas nas cenas dos dois romances sob a perspectiva da percepção dos personagens. b) caracterizar o sujeito encarnado a partir das paisagens constituídas nos dois romances. c) articular as paisagens percebidas com o sujeito encarnado, para definir o sujeito nostálgico.

A razão que motivou a realização desta pesquisa foi o estudo da literatura moçambicana, realizada na minha dissertação de mestrado, sob o mesmo aporte teórico da fenomenologia da paisagem, em que foi feita a análise de um romance do escritor moçambicano, Mia Couto, intitulado *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003). Ampara-se na importância de multiplicar e fortalecer o estudo acadêmico das literaturas africanas de extração portuguesa no Brasil. Pela experiência de conhecer mais profundamente o mais reconhecido escritor moçambicano, despertou-me o interesse em descobrir a escritora moçambicana de maior destaque atualmente, também, e me aprofundar na pesquisa, pela representatividade na literatura de seu país, por ser a primeira mulher que publicou um romance em Moçambique. Esta tese, portanto, é uma continuação dos meus estudos sobre a fenomenologia da paisagem e sobre a literatura moçambicana.

Paulina Chiziane, nasceu em Manjacaze – Moçambique, em quatro de junho de 1955. Filha de pais protestantes, que falavam as línguas Chope e Ronga, aprendeu português em uma escola de uma missão católica. Suas primeiras narrativas foram contos, publicadas na imprensa moçambicana, em 1984. É autora do primeiro romance publicado por uma mulher em Moçambique, intitulado *Balada de Amor ao Vento*, em 1990, no qual evidencia a crítica à poligamia praticada na região sul de seu país, durante o colonialismo de Portugal. Foi membro da FRELIMO – Frente de Libertação de Moçambique – participando ativamente da cena política de seu país e revela que, ao lutar pela liberdade de Moçambique, aprendeu a arte da militância. Em suas obras, reflete-se o mal-estar

social vivido no período pós independência, em um país devastado pela guerra e pelos conflitos civis. Deixou de ser militante por não mais compartilhar com as ideologias do partido da FRELIMO, passando a dedicar-se à escrita, inspirada pelo seu avô, grande contador de histórias. As narrativas da escritora falam da vida em tempos difíceis, da esperança, do amor, da mulher e da África, no presente e no passado. Não se considera uma romancista, mas uma contadora de histórias. Atualmente, vive e trabalha na Zambézia (SILVA, 2014). O romance *Niketche: Uma História de Poligamia* (2002), o qual é um dos corpora desta investigação, foi vencedor do Prémio José Craveirinha em 2003.

Em *Niketche: Uma História de Poligamia* (2002), primeira obra a ser analisada, apresenta-se a história contada sob a perspectiva de Rami, esposa de Tony há vinte anos, um bem-sucedido funcionário da polícia de Maputo. No decorrer da narrativa, Rami descobre que Tony tem outras mulheres e, numa saga frenética por restabelecer seu papel de primeira, e única, esposa, procura as outras mulheres de Tony. Como é uma narrativa em primeira pessoa, o leitor só conhece a infidelidade de Tony e a identidade de suas outras esposas: Julieta, Lu, Saly e Mauá, pela mediação de Rami, pois é a sua voz que aparece no romance.

O segundo romance a ser analisado é *O alegre canto da perdiz* (2008), narrativa em que se destaca a voz da personagem Delfina, caracterizada como uma heroína, pois nega-se a se submeter aos mandamentos da mulher anônima e resignada aos ditames da sua cultura. Rebelde, a negra traça seu próprio destino para ter o primeiro marido branco e obter todos os luxos advindos dos europeus portugueses que mandavam no local. Desafiando o sistema, não mede esforços para conseguir o que queria. Casou-se, primeiro, com José dos Montes, negro escravo, e o fez ser assimilado à cultura dos brancos, forçando-o, com seus dotes femininos de amor, a prender e matar seus irmãos pretos. Delfina se vê como o futuro das novas gerações, em que todos serão miscigenados e não haverá distinção entre pretos e brancos. Até lá, há um tortuoso caminho a ser percorrido.

A autora cria, nos dois romances, um universo nostálgico, por meio da constituição das paisagens, onde o sujeito encarnado percebe o espaço como uma extensão do próprio corpo, lançando-se para o fora, para retornar para dentro de si, unindo espaço objetivo com o espaço subjetivo, em um processo de intersubjetividade, que caracteriza o sujeito nostálgico nas duas obras.

O aporte teórico que fundamenta esta investigação com o intuito de articular as paisagens do romance com o sujeito encarnado e nostálgico serão apresentadas por meio

dos conceitos de paisagem, pensamento-paisagem, estrutura de horizonte e sujeito encarnado, sob a luz da teoria de Michel Collot (2013), e também com a contribuição dos pesquisadores dos estudos de paisagem, como Ida Alves (2012), Carmem Negreiros (2012) e Márcia Manir Miguel Feitosa (2010). Mediando o capítulo sobre a paisagem e a nostalgia, um subcapítulo faz-se necessário, como um amálgama entre os dois, que é o que trata sobre a *Topofilia*, principalmente, pautado sob a ótica de Yi-Fu Tuan (1980). Após, serão abordados os conceitos de nostalgia, propostos por Vladimir Jankélévitch (1974), Jean Starobinski (1966), Svetlana Boym (2017) e Eduardo Lourenço (1999), entre outros autores, das áreas médicas e psicológicas, que enriquecerão esta pesquisa.

Para que melhor se compreenda a construção das paisagens nas duas obras, os capítulos subsequentes mostrarão um panorama geral sobre a literatura africana, estreitando a explanação para os países africanos de expressão portuguesa, Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, São Tomé e Príncipe, uma vez que abarcar todo o continente africano seria ambicioso demais para uma tese específica como esta. Por isso, além de uma abordagem geral sobre os países citados acima, o próximo subcapítulo fará um apanhado específico sobre a literatura moçambicana, origem das obras que fazem parte dos *corpora* desta pesquisa.

No último capítulo, o feminino e a voz de Paulina Chiziane serão destaque, antes da análise proposta ser, efetivamente feita. Na análise da construção das paisagens dos romances, demonstrar-se-á que o personagem é um sujeito encarnado, por perceber seu espaço como extensão do próprio corpo e, ainda, expor seus sentimentos e emoções projetando-se para o fora em descrições que envolvem metáforas e comparações com o espaço percebido. Também será examinado o modo como as paisagens constituem um sujeito nostálgico, que tenta, por meio da memória e do canto, restaurar um tempo e lugar irreversíveis. Os resultados apontam para um sujeito encarnado em seu espaço, que é nostálgico porque busca retornar a um determinado lugar e tempo de seu passado.

## 1 PAISAGEM E SUJEITO ENCARNADO

A paisagem foi um procedimento estratégico para que a expressão “geografia humana” surgisse, pois, os estudos sobre ambiente econômico, social e cultural passaram a considerar o ambiente como parte da constituição do sujeito, que, com o passar do tempo, precisou reavaliar e recriar sua realidade, tanto no ambiente a seu redor, quanto em sua forma de pensar. Essa nova concepção foi refletida na literatura, em um princípio relacional entre a subjetividade e a alteridade, uma vez que cada indivíduo compreende seu lugar no mundo, quando também reconhece o lugar do outro (COLLOT, 2013).

Com isso, a paisagem ganhou destaque ao ser integrada à escrita e à análise literária, com novas abordagens e meios para ampliar a reflexão sobre a ação do homem no espaço natural, que surgiram a partir da concepção de que toda ação humana desencadeia uma reação no ambiente onde se vive, abrindo perspectivas de diálogos transdisciplinares sobre a paisagem e outras áreas do conhecimento (ALVES; FEITOSA, 2010). Até mesmo perante os geólogos essa nova concepção geográfica ganha importância, pois, conforme afirma Pierce Lewis (1985), boas descrições geográficas devem desencadear tanto emoções, pela estética, quanto raciocínio e reflexão, por meio intelectual. Assim, é possível compreender as paisagens na literatura de maneira objetiva, porque são fontes de informação, e subjetiva, em que refletem crenças, valores e pensamentos de determinada época e lugar.

Os estudos de paisagem são bem recentes, passando a integrar as investigações e análises literárias a partir do século XX. Collot (2014) afirma que, nos últimos vinte anos, a inclusão da literatura no espaço ou a representação de lugares nos textos literários têm feito parte de um número significativo de estudos e pesquisas. Segundo o autor “esta abordagem não é inteiramente nova: a história literária ela mesma sempre teve uma dimensão geográfica” (COLLOT, 2014, p. 19). As geografias humana e cultural demonstram interesse em como o espaço é percebido, habitado, representado ou imaginado, de acordo com a experiência. A literatura, afirma Collot (2014), é fonte da melhor expressão da relação concreta, do vínculo emocional e simbólico entre homem e ambiente, o que desperta grande interesse dos estudiosos da geografia humanística, como Márcia Manir Miguel Feitosa (2008, p. 01), que corrobora os estudos da paisagem, afirmando que o conhecimento da paisagem vem de uma “práxis social” do espaço desconhecido, com base na análise da representação, percepção e vivência da paisagem pelo sujeito, que vão além do espaço da ação.

Carmem Negreiros também contribui com os estudos da paisagem, afirmando que o texto literário, especialmente o romance, é visto pela Geografia Cultural como a “transição de uma experiência concreta perceptível” (2015, p. 305-306), o que vem ao encontro do que Feitosa (2010, p. 35) afirma sobre a evolução do conceito de paisagem sob a perspectiva da comunidade geográfica, ao relatar que tal conceito passou daquilo que representava a expressão genérica de um lugar, para a “consideração de um sistema mais complexo no qual se procura estabelecer os elementos e os fluxos da visão sistêmica, inclusive com as influências psicológicas”. Isso significa que o sujeito está envolvido na paisagem percebida, através do afeto que sente pelo lugar observado e da correlação que estabelece com o espaço:

A paisagem aparece, assim, como uma manifestação exemplar da multidimensionalidade dos fenômenos humanos e sociais, da interdependência do tempo e do espaço e da interação da natureza e da cultura, do econômico e do simbólico, do indivíduo e da sociedade. A paisagem nos fornece um modelo para pensar a complexidade de uma realidade que convida a articular os aportes das diferentes ciências do homem e da sociedade. [...] a paisagem não é apenas um procedimento social, econômico e político, mas que nela podem ser investidos significações e valores tanto coletivos como individuais, todo um imaginário ao qual a ficção e a poesia podem dar sua plena expressão (COLLOT, 2013, p. 15).

A relação entre o sujeito e o mundo é explicada por Michel Collot, por meio dos estudos de paisagem, que explica o conceito de *fenomenologia*, campo teórico investigado por ele, a partir da *Fenomenologia da Percepção*, de Merleau-Ponty, um dos nomes mais importantes do existencialismo e da fenomenologia do século XX e da ideia de fenomenologia defendida por Edmund Husserl, em sua teoria.

Na concepção de Merleau-Ponty (1999), a fenomenologia é a filosofia que estuda as essências, como a da consciência e a da percepção, e as tenta definir, além de repor tais essências na existência. Para esse autor, somente a facticidade permite compreender o mundo e o homem, e é por meio dessa filosofia transcendental que as afirmações da atitude natural ficam em suspenso para que se possa compreendê-las: “É em nós mesmos que encontramos a unidade de fenomenologia e seu verdadeiro sentido” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 02). A fenomenologia é, também, uma filosofia para a qual, antes mesmo da reflexão, o mundo já existe, é uma presença inalienável. Há, nesse sentido, a busca de um estatuto filosófico por meio do esforço em reencontrar o contato ingênuo com o mundo: “A fenomenologia só é acessível a um método fenomenológico” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 02). Essa filosofia ambiciona uma ciência exata, mas que

relata experiências vividas, de forma genuína, sem se curvar para os desígnios da psicologia, da história ou da sociologia.

No campo fenomenal, a parte final do sistema se dá na visão que se tem de outrem, pois, segundo Merleau-Ponty (1999), há a evidência do outro porque, além do sujeito não ser transparente a si, a sua subjetividade se arrasta em direção ao outro. Ainda, segundo Merleau-Ponty (2007), o ser se funda no mundo fenomenológico, e é nele que ele se conhece e se percebe. Esse autor explica a relação entre o visível e o sensível, afirmando que, ao ver, o sujeito aprende com o olhar, mas a sensibilidade é o aprender com os sentidos. A partir dessa concepção, o homem se reconhece como existência, uma vez que existir é ser no mundo. O indivíduo só tem consciência de si mesmo porque observa e reconhece o outro.

Essa ideia de que a fenomenologia tenta definir a essência das coisas vem da teoria de Edmund Husserl, que diz que o sujeito tem a experiência das coisas na percepção externa, ou seja, na sua experiência; as coisas são, portanto, contingentes, elas contêm sua essência:

O sentido dessa contingência, entretanto, que ali se chama facticidade, limita-se por ela ser correlativamente referida a uma necessidade, que não significa a mera subsistência fática de uma regra válida de coordenação dos fatos espaço-temporais, mas possui o caráter de necessidade eidética e, assim, referência à generalidade eidética (HUSSERL, 2006, p. 6).

Da mesma forma, o sujeito percebe a si mesmo e seu estado de consciência, mas pela percepção interna. No entanto, a percepção do outro não se dá por meio da empatia, o sujeito observa o que é vivido pelo outro com base na percepção da exteriorização corporal do outro, trazidos à consciência pela sua presença no mundo, ele está no mundo. Husserl (2006, p. 22) afirma que “o método da crítica do conhecimento é o fenomenológico; a fenomenologia é a doutrina universal das essências, em que se integra a ciência da essência do conhecimento”. O conhecimento natural se dá, e permanece, pela experiência, portanto, a possibilidade total de investigações se limita no mundo, e todas as ciências estudadas são ciências do mundo, que, pelo conhecimento empírico-concreto dos fatos, não têm a necessidade de ter algum sentido temporal objetivo; sendo ciências do mundo: “há coincidência dos conceitos ‘ser verdadeiro’, ‘ser efetivo’, isto é, ser real e - como todo real se congrega na unidade do mundo – ‘ser no mundo’” (HUSSERL, 2006. P. 1).

Segundo esse autor, faz parte de todo contingente ter uma essência e um “eidos a ser apreendido em sua pureza, e ele se encontra sob verdades de essência de diferentes



níveis de generalidade” (HUSSERL, 2006, p. 3). As coisas do mundo possuem especificidades, são compostas de predicáveis essenciais para atribuir-lhes o que são como elas são, para, então, terem outras especificidades, relativas.

Essa relatividade secundária vem da ideia de que “essência”, em primeiro lugar, designa o ser próprio de um indivíduo como ele é, mas esse “como ele é” pode desencadear diversas possibilidades. Husserl (2006) chama de “intuição empírica ou individual” a conversão dessas possibilidades em visão de essência, ou ainda, possibilidade de essência: “O apreendido intuitivamente é então a essência pura correspondente ou eidos, seja este a categoria suprema, seja uma particularização dela, daí descendo até a plena concreção” (HUSSERL, 2006, p. 4). Nesse sentido, as categorias eidéticas (possibilidades de essência das coisas) se dão apenas por um lado de cada vez, conseqüentemente, dão-se por vários lados, mas nunca todos juntos; são singularizações individuais unilaterais experimentadas e representadas em inadequadas intuições empíricas.

A teoria de Husserl foi baseada na tentativa de compreender e explicar a constituição das coisas, da qual a fenomenologia deveria perscrutar, uma investigação constitutiva das coisas. Para isso, Husserl criou a teoria da Fenomenologia Transcendental

À luz da teoria de Michel Collot (2012), a paisagem é uma extensão de região que se abre ao observador. Sendo um espaço percebido, a paisagem é apreendida por um sujeito, sob uma perspectiva do olhar. Assim, há uma íntima relação entre a paisagem e o ponto de vista do sujeito. À noção de paisagem estão unidos três componentes complexamente relacionados entre si: um local percebido, um olhar que observa e uma imagem formada a partir dessa relação.

Para Collot (2013, p. 18), o campo fenomenológico define o território vivido como um prolongamento do próprio corpo, reunindo “o sensível e o inteligível”. Essa percepção acontece quando o sujeito observa a paisagem a uma certa distância e, além de fazer a síntese dos dados sensoriais, ultrapassa-os em direção ao horizonte.

Ao perceber a paisagem, o sujeito expressa afinidade com o lugar apreendido, reconhecendo, subjetivamente, espaços familiares, os quais lhe despertam pensamentos, em um desdobramento cíclico. Esses espaços são unidos, fenomenologicamente, pelo sujeito em forma de pensamento-paisagem. Os termos utilizados para definir o espaço, em diversas línguas, só são possíveis porque o lugar desperta pensamentos que conduzem a um diálogo entre paisagem e sujeito. O sujeito observa os dados, compreende-os em



conjunto, une-os em uma paisagem, atribui sentido a essa paisagem por meio de suas recordações e experiências, por estar inserido nela, e, com isso, percebe o mundo e percebe a si mesmo no mundo, pensa-paisagem. Essa correspondência do microcosmo com o macrocosmo tem um fundamento sensível na fenomenologia (COLLOT, 2013).

A ideia de conjunto privilegia esteticamente a paisagem próxima ao horizonte, pois, conforme Collot (2012, p. 16), “[...] o enquadramento perceptivo invoca a tela, e é essa uma das razões que faz da paisagem observada um objeto estético, apreciado em termos de belo ou feio”. O distanciamento favorece uma “*totalidade coerente*” já que organiza os dados observados, dando-lhes sentido. É, portanto, o distanciamento que permite ao olhar agrupar os objetos apreendidos. Essa reorganização dos dados cria uma camada de sentidos, gerando significações semânticas sociais e culturais, que se consolidam no sujeito que percebe a paisagem (COLLOT, 2010).

Refletir sobre o mundo é pensar em si em relação às coisas do mundo e ao outro. Esse pensamento se dá porque se tem uma compreensão sensível do mundo e o sujeito se vê inserido nele. Essa abstração do mundo, por meio da visão, compõe uma cena. Para Collot (2012), a perspectiva do olhar, a observação e a percepção da paisagem levam a um *pensamento-paisagem*, forma de pensamento partilhado entre o homem e as coisas, e uma maneira diferenciada de refletir sobre o mundo, em uma relação de percepção entre espaços que se tornam parte da própria identidade, porque, segundo esse autor, o visível se estrutura ao sujeito em forma de uma paisagem em potencial, que não se enquadra como construção contingente, mas como estrutura fundamental da percepção do homem. De acordo com Collot (2013, p. 12), o pensamento-paisagem ultrapassa o dualismo sujeito/objeto, antropos/cosmos, em um tipo de pensamento inspirado em uma “correlação” e “trajeção”, simultaneamente.

A paisagem é como um “espelho da afetividade do sujeito” (COLLOT, 2010, p. 22), visto que há uma reciprocidade entre ambos: a paisagem nos leva a pensar; o pensamento se desdobra em paisagem. Esta relação se dá por meio da espacialidade, a consciência espacial do sujeito no mundo, que não se impõe às coisas, mas está aberto às possibilidades.

Ao observar a paisagem de um ponto de vista, o sujeito passa a contemplar apenas parte do horizonte, a qual se estende por certa região. Esta extensão é abarcada pelo olhar como um conjunto e gera sentido por meio da inteligência perceptiva, uma vez que não existe paisagem completa sem a intervenção do sujeito que a observa. As lacunas a serem preenchidas vêm do sujeito que olha, e a maneira que ele vê, imagina ou se movimenta,

confere alternância na sua percepção e em seu entendimento. Alguns detalhes da paisagem deixam de ser apreendidos e outros passam a ser visíveis ao sujeito, uma vez que a invisibilidade é abarcada pelo panorama e tem seu limite no horizonte, o que possibilita uma sucessão interminável de lacunas a serem preenchidas pelo observador. Há, portanto, uma limitação da visibilidade do sujeito, que torna a paisagem uma estrutura incompleta, que apela por ser completada, seja por meio da imaginação ou por intermédio da palavra e do movimento, que preencherão essas lacunas, em uma intervenção ativa do sujeito (COLLOT, 2004).

Essa intervenção do sujeito se dá pela experiência da observação, que é infinita, uma vez que as coisas são observáveis de maneira unilateral, conforme afirma Husserl:

Basta por ora a indicação de que mesmo a forma espacial de uma coisa física só pode ser dada, por princípio, em meros perfis unilaterais; de que toda qualidade física nos enreda nas infinitudes da experiência, mesmo fazendo abstração dessa inadequação, que se mantém constante apesar de todo o ganho e qualquer que seja o avanço que se faça em intuições contínuas; e de que toda multiplicidade empírica, por mais abrangente que seja, ainda deixa em aberto determinações mais precisas e novas das coisas, e assim *in infinitum* (HUSSERL, 2006, p. 4).

Dessa maneira, o sujeito que observa, expande suas possibilidades no campo de visão, pois, conforme o conceito de horizonte da paisagem desenvolvido por Collot (2013), ao mesmo tempo em que o sujeito aproxima seu ponto de vista da linha do horizonte, ela se expande, abrindo infinitas possibilidades de observação e sentido.

Para Collot (2012), o horizonte da paisagem se confunde com o campo visual do sujeito que observa, e este se confunde com o horizonte da paisagem. Essa interação define o sujeito como ser-no-mundo, uma vez que, ao assimilar uma paisagem, o sujeito lança mão de experiências pré-existentes em sua vida, por meio de recordações, visto que a percepção responde aos estímulos externos, por meio dos fenômenos. O sujeito se estende para o mundo mediante essa experiência, e muito do que apreende está ligado aos valores biológicos e culturais.

De acordo com considerações feitas até então, o que se põe aqui em jogo é a subjetividade, pois, ao observar uma paisagem, o sujeito se relaciona com ela e, conseqüentemente, com o mundo: “A paisagem implica um sujeito que não reside mais em si mesmo, mas se abre ao fora. Ela dá argumentos para uma redefinição da subjetividade humana, não mais como substância autônoma, mas como relação. [...]” (COLLOT, 2013, p. 30). O sujeito se relaciona com o todo, se percebe. Há uma

exteriorização; o sujeito se projeta para fora, para se reencontrar e se firmar no mundo, em uma consciência existencial, que o coloca nem como sujeito, nem como objeto, mas como uma consciência projetada para apreender-se a si mesma (COLLOT, 2013).

A essa projeção para o fora une-se o conceito de encarnação do sujeito, que permite a ele pensar conjuntamente sobre seus pertencimentos ao outro, ao mundo, e à linguagem, como uma relação nem somente interna, nem somente externa, mas, sim, de inclusão recíproca. O sujeito se comunica com a carne do mundo através do seu corpo, abrindo um horizonte que o engloba e o ultrapassa, participando de uma “complexa intercorporeidade que fundamenta a intersubjetividade”, que é desdobrada na palavra: “O sujeito não pode se exprimir senão através dessa carne sutil que é a linguagem, doadora de corpo a seu pensamento, mas que permanece um corpo estrangeiro” (COLLOT, 2004, p. 167).

Essa projeção para o fora é elucidada por Husserl ao explicar a essência das coisas, enfatizando que a relação entre sujeito e objeto não é mera analogia exterior, mas sim algo radicalmente comum entre ambos:

Visão de essência também é, precisamente, intuição, assim como objeto eidético é, precisamente, objeto. A generalização dos conceitos correlativos e interdependentes ‘intuição’ e ‘objeto’ não é um achado arbitrário, mas forçosamente exigida pela natureza das coisas. Intuição empírica, e, em especial, experiência, é consciência de um objeto individual e, como consciência intuitiva, ‘é ela que traz o objeto à doação’: como percepção, ela o traz à doação originária, à consciência que apreende ‘originariamente’ o objeto em sua ipseidade ‘de carne e osso’. Exatamente da mesma maneira, a intuição de essência é consciência de algo, de um ‘objeto’, de um algo para o qual o olhar se dirige, e que nela é “dado” como sendo ‘ele mesmo’; mas também é consciência daquilo que então pode ser ‘representado’ em outros atos, pode ser pensado de maneira vaga ou distinta, pode tornar-se sujeito de predicções verdadeiras ou falsas - justamente como todo e qualquer ‘objeto’ no sentido necessariamente amplo da lógica formal. Todo objeto possível ou, para falar como a lógica, “todo sujeito de predicções verdadeiras possíveis” tem precisamente suas maneiras de entrar no campo de um olhar representativo, intuitivo, que eventualmente o encontre em sua ‘ipseidade de carne e osso’, que o apreenda. A visão de essência é, portanto, intuição, e se é visão no sentido forte, e não uma mera e talvez vaga presentificação, ela é uma intuição doadora originária, que apreende a essência em sua ipseidade ‘de carne e osso’ (HUSSERL, 2006, p. 4, grifos do autor).

Unem-se natureza, cultura e sujeito para formar uma unidade de sentido, em um processo de co-produção, a partir da orientação que o sujeito tem do espaço. De acordo com Collot (2013), tal orientação do espaço se exprime por incontáveis transferências metafóricas do corpo ao cosmo, o que depende da consciência postural do sujeito. O

espaço é a continuação do sujeito, que possui valores, crenças e conceitos que influenciarão na construção e no sentido que ele atribuirá à paisagem:

[...] Na paisagem, parecem estar investidos todos os componentes subjetivos de um conhecimento do mundo que o conhecimento moderno do universo não podia mais assumir: sensações, percepções, impressões e mesmo afeições, emoções e imaginações. [...] Ela se oferece igualmente aos outros sentidos, e tem relações com o sujeito inteiro, corpo e alma. Não apenas se dá a ver, mas também a sentir e a ressentir. [...] Todas essas sensações comunicam-se entre si por sinestesia e suscitam emoções, despertam sentimentos e acordam lembranças [...] (COLLOT, 2013, p. 51).

A paisagem ganha sentido a partir da interação constante entre o dentro e o fora, o interior e o exterior, o psíquico e o físico, que são indissociáveis, visto que “[...] a consciência se constitui como ser no mundo e o mundo só existe para um sujeito, que se amplia enquanto o mundo se interioriza em paisagem” (COLLOT, 2013, p. 83). Sendo experiência muito além de uma imagem ou espetáculo, a paisagem é um ambiente de troca entre o mundo que se interioriza e o eu que se exterioriza.

Conforme Collot (2013), a exterioridade da paisagem se manifesta em um movimento constante entre o eu e o mundo, em uma intransponível linha divisória, que instaura uma relação de intimidade e alteridade entre um e outro. A paisagem ultrapassa o sujeito e o abre a uma dimensão desconhecida, tanto de si próprio quanto do mundo. Cada indivíduo reinterpreta o horizonte apreendido, que manifesta essa ambiguidade constitutiva da paisagem, não apenas pela sua visão, mas também por seus sentimentos e imaginação:

A paisagem pode, portanto, ser o lugar de uma transformação e de uma invenção, e não um conservatório. Ela também não se identifica mais com o território. O horizonte não é uma fronteira: dá seus contornos familiares à paisagem, mas abre também a um alhures invisível, que convida à viagem e à exploração. Por isso, a paisagem não é necessariamente o lugar de um enraizamento; ela comporta um longínquo interior, que nos inicia à “relação de desconhecido”. (COLLOT, 2013, p. 191)

Há uma natureza transparecida por meio de uma história, que faz com que o sujeito compreenda, de maneira transcendente e subjetiva, não somente a coisa, mas também a experiência da coisa. O sujeito perceptivo, em seu lugar e por meio de seu ponto de vista, dirige-se às coisas, sem ter a chave de acesso a elas, mas trazendo no mais profundo de si o projeto para abrir-se a um outro absoluto. Por conseguinte, o ponto de vista do sujeito é uma maneira de ele se introduzir no mundo inteiro. Na paisagem está implicado o ser-no-mundo do homem, uma vez que o sujeito tem a capacidade de transformar o espaço em lugar, e registrar na paisagem a sua existência humana

(COLLOT, 2010). Quando o sujeito observa uma paisagem, tem parte de seu pensamento ligado ao lugar, pois seu corpo é o ponto fixo entre a consciência e o mundo, e a perspectiva que o leva a compreender-se no mundo, por meio dessa consciência (COLLOT, 2013). Há uma singularidade nessa relação entre paisagem e sujeito encarnado, por meio das experiências vividas, porquanto, é por meio delas que o sujeito atribui sentido e valor ao seu mundo.

## 1.1 ESPAÇO E LUGAR

A relação que o homem é capaz de desenvolver com o espaço é uma interação que vai muito além do racional, porque o sujeito sente emoções, como amor e ódio, e cria percepções subjetivas sobre o ambiente, seja um país, uma cidade, ou sua própria casa. Esses sentimentos estão relacionados com suas experiências individuais, sociais e culturais, o que torna próxima a relação que o indivíduo tem com o espaço. A geografia humanista surgiu na década de 1970, porque os geógrafos já não conseguiam responder seus questionamentos sobre a relação do homem com o espaço, pois acreditavam que os aspectos subjetivos, como experiências e sentimentos, deveriam ser considerados em relação aos estudos da geografia.

De acordo com Yi-Fu Tuan (1983), os termos “espaço” e “lugar” são familiares aos seres humanos e indicam experiências comuns. Os espaços, de acordo com sua manutenção e conservação, são capazes de transmitir identidades, valores tanto individuais quanto coletivos, valores históricos, de uma comunidade. Tuan (1983) enfatiza que lugar representa segurança, enquanto que espaço representa liberdade. O espaço se transforma em lugar conforme o sujeito melhor o conhece e o abastece de valor, já que um indivíduo pode conhecer um lugar tanto de maneira íntima, como conceitual. De acordo com Tuan, quando o sujeito se movimenta, ele adquire senso de direção e a experiência subconsciente desse movimento, portanto, o sujeito adquire a experiência do espaço quando há lugar de locomoção, uma vez que o centro da organização do espaço é o Eu, que se movimenta e se direciona.

Classificado por Tuan como classe especial de objeto, o lugar é onde se pode morar. O sujeito, segundo Tuan (1983), pode sentir de diferentes maneiras a experiência do espaço, como, por exemplo, as distâncias e extensões que unem ou separam lugares, bem como a localização de lugares e objetos, e, ainda, como lugares interligados em rede

por uma determinada área. O lugar só é percebido como lugar de acordo com a maneira como ele aparece para o sujeito, como ele é vivido e como ele significa na vida do indivíduo.

Collot (2013) classifica a paisagem tanto como espaço, quanto como lugar, enfatizando que um ambiente só é um lugar quando se tem nele as afetividades e experiências passadas reconhecidas pelo sujeito que o observa e o percebe. O sujeito tem parte de seu pensamento ligado ao lugar quando observa uma paisagem, pois seu corpo é o ponto fixo entre o mundo e a consciência, bem como a perspectiva que o leva a compreender-se no mundo, por meio dessa consciência (COLLOT, 2013).

Com frequência, a mente extrapola a evidência sensorial, fazendo com que o homem tenha a capacidade de refletir seus sentimentos e mentalidade no espaço, visto que ele busca não só criar espaços abstratos na mente ou discriminar padrões geométricos na natureza, mas também materializar as imagens, pensamentos e sentimentos (TUAN, 1983). Dessa forma, os lugares se tornam núcleos de valor, assim, o sujeito reconhece seu valor e realidade e, por isso, preocupa-se com eles: “[...] Um objeto ou lugar atinge realidade concreta quando nossa experiência com ele é total, isto é, através de todos os sentidos, como também com a mente ativa e reflexiva [...]” (TUAN, 1983, p. 20).

O homem está ligado ao lugar (segurança) ao mesmo tempo que deseja o espaço (liberdade), por isso, sua própria medida é o parâmetro para que organize seu espaço, por conseguinte, ele se relaciona intimamente com seu próprio corpo, tornando-o a medida de todo o resto. Há diferentes formas de dividir e organizar o espaço, de acordo com a atribuição de valores por diferentes culturas, sendo assim, o termo “espaço” é abstrato, para o conjunto complexo de ideias que ele implica. Um esquema no espaço é imposto pela simples presença do homem, por mais que ele não tenha consciência disso, a atribuição de valores já marca tal presença no espaço. Quando o indivíduo se manifesta no espaço por meio de rituais, ele eleva sua vida para além do simples cotidiano e, dessa forma, conscientiza-se de tais valores (TUAN, 1983).

Quando o homem toma consciência das coisas, ele dá aos termos “corpo”, “homem” e “mundo” sentidos específicos. O termo “corpo”, por exemplo, sugere apenas um objeto, uma coisa que ocupa um espaço. Contudo, quando o indivíduo se refere aos termos “mundo” e “homem” há uma mudança em seu pensamento; ele deixa de pensar em um objeto, e passa a pensar em um ser vivo e espiritual, habitando, dirigindo e criando o mundo, que é seu espaço. Nesse sentido, o homem não é apenas um objeto, mas, sim, um corpo vivo; o espaço, portanto, é algo construído pelo ser humano (TUAN, 1983).

Assim, há uma associação íntima entre a espaciosidade e a sensação de liberdade. Ter poder e espaço para se locomover e atuar é ter liberdade. Para Tuan (1983), o espaço aberto não possui caminhos traçados e nem sinalização, não segue padrão algum, porém sugere o por vir, sendo suscetível qualquer significado. Já o lugar é um pacato núcleo de valores determinados, um espaço fechado e humanizado. O homem necessita de ambos, espaço e lugar, dado que: “As vidas humanas são um movimento dialético entre refúgio e aventura, dependência e liberdade. No espaço aberto, uma pessoa pode chegar a ter um sentido profundo de lugar; e na solidão de um lugar protegido a vastidão do espaço exterior adquire uma presença obsessiva [...]” (TUAN, 1983, p. 61).

O espaço é necessário para que o homem sobreviva e, se esse espaço é amplo, o ser humano coloca em prática suas experiências perceptivas e cinestésicas, para desenvolver conceitos e mudanças. Quando o espaço se torna familiarizado, ele se transforma em lugar, repleto de significados organizados. No entanto, essa organização só é possível se o lugar é caracterizado como um espaço imóvel, porque, caso houvesse uma constante modificação, o homem não seria capaz de atribuir sentido algum ao termo lugar. O tempo é o responsável por tais mudanças no espaço, em virtude de que a sensação de tempo interfere na sensação de lugar. O ciclo da vida está analogamente relacionado com a passagem do tempo e a experiência de lugar.

A paisagem, segundo Tuan, é uma organização dos aspectos naturais e humanos, capazes de proporcionar um ambiente favorável à atividade humana. Tal atividade se dá pela apreensão desse ambiente, e pela experiência que ele aflora no sujeito perceptivo, visto que a paisagem desperta sentimentos e emoções aos olhos de quem a observa. A interação entre paisagem e sujeito torna a apreciação da paisagem íntima e perpétua devido às lembranças de incidentes humanos. Para Tuan: “As mais intensas experiências estéticas da natureza possivelmente nos apanham de surpresa. A beleza é sentida, como o contato repentino com um aspecto da realidade até então desconhecido” (TUAN, 1980, p. 108). O sujeito pode entender na paisagem aspectos que antes não havia percebido e que lhe despertam para a beleza profunda do lugar devido a esse reconhecimento do espaço, esse despertar é subjetivo ao sujeito que observa, uma vez que o próprio ambiente apreendido pode ser pouco atrativo. Tuan caracteriza como “topofilia” as emoções e laços afetivos despertadas no homem a partir de um ambiente material. Segundo ele, esse termo agrega sentimento ao lugar. No entanto, a causa da topofilia pode não trazer o meio ambiente como causa direta, porém, este fornece o estímulo das sensações, que agem com a percepção da imagem, dando forma às alegrias e ideais do sujeito. Tais estímulos são



potencialmente infinitos, visto que o sujeito, ao prestar atenção em um determinado lugar, decide valorizar ou amar esse lugar, uma vez que essa ação é um acidente do temperamento individual, do propósito e das forças culturais atuantes em determinado período (TUAN, 1980).

O espaço ganha vida graças à ação do homem, que interfere e influencia nesse espaço, tornando-o parte de si. Essa ideia reforça o conceito de espaço encarnado, como extensão do sujeito. Sobre essa noção de espaço, Merleau-Ponty (1999) reflete sobre o corpo próprio como terceiro termo, porquanto o espaço corporal singular torna-se fragmento do espaço objetivo ao conter o fermento dialético que o transforma em espaço universal, posto que, para o sujeito, o corpo não é apenas um fragmento de espaço, pois não existiria espaço se ele não tivesse corpo. Assim, o corpo em movimento assume ativamente o espaço e o tempo, retomando sua significação original, porque a experiência do corpo próprio ensina ao sujeito a consolidar o espaço em sua existência. Ou seja, graças à interação e inserção no espaço é que o homem garante sua existência no mundo, como extensão de si.

Tuan (1980) afirma que a familiaridade com o espaço pode engendrar tanto afeição quanto desprezo. O sujeito tem sua personalidade estendida aos seus pertences, como parte de si; privá-lo de seus pertences significa desvalorizá-lo como ser humano. Sendo a roupa o objeto mais pessoal do indivíduo, é o objeto que mais causa insegurança ou ameaça à própria identidade se lhe faltar. Assim como o indivíduo valoriza a roupa como identidade, ele passa boa parte de seu tempo investindo seu emocional em seu lar, mais além, em seu bairro. Ser forçado a uma mudança de casa ou bairro é ser exposto às perplexidades do mundo, e afastado da proteção da familiaridade do espaço.

Assim, o homem transforma um espaço em lugar a partir do momento em que se familiariza com esse espaço, imprimindo nele suas particularidades, tradições, percepções do mundo e o sentido que lhes atribui; organiza esse espaço de acordo com sua cultura e crença. Merleau-Ponty (1999) afirma que toda sensação é espacial por ela própria ser constitutiva de um meio de experiência, de um espaço. Há um contato primordial entre o sujeito e uma forma existencial sensível, uma coexistência entre aquele que sente e o sensível. A sensação advinda da experiência do lugar, já não se caracteriza mais como abstração de um momento indiferente, mas como uma das dimensões de contato do sujeito com o ser. É um suporte de consciência, uma condição universal de todas as qualidades, em vez de um espaço único. O sujeito tem com cada uma dessas estruturas um meio particular de ser no espaço e, de alguma maneira, de fazer espaço.



Merleau-Ponty (1999) considera o espaço como sensação do homem. O sujeito une o espaço com suas sensações, pois o sente como uma unidade na engrenagem dos domínios sensoriais. Dessa forma, deve-se pensar o espaço como potência universal das conexões sensoriais, não como ambiente, mas como meio que possibilita a posição das coisas. Como motivação do possível ao sujeito, o fenômeno estrutural da percepção espacial é compreendido no âmago do campo perceptivo, logo “todo espaço é produzido por um pensamento que liga suas partes, mas esse pensamento não se faz de parte alguma”. Todos os objetos, os quais têm importância e garantia de existência, estão não somente circundados, mas penetrados pela espacialidade (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 328-385). Nesse sentido, o campo apreendido une pensamento e objetos percebidos em uma espacialidade existencial, visto que o homem, ao se apegar ao próprio mundo primordial, garante seu poder existencial, compreendendo uma infinidade de ambientes possíveis e compreendendo a si mesmo:

Dissemos que o espaço é existencial; poderíamos dizer da mesma maneira que a existência é espacial, quer dizer, que por uma necessidade interior ela se abre a um "fora", a tal ponto que se pode falar de um espaço mental e de um "mundo das significações e dos objetos de pensamento que nelas se constituem". (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 394)

Compreende-se, aqui, que os espaços são múltiplos e infinitos, e que a compreensão dos espaços vem da relação entre objetos percebidos, incluindo o próprio corpo, e o campo perceptivo. Segundo Merleau-Ponty (1999), essa relação possibilita diferentes tipos de espaços, incluindo os espaços conceituais, todos assimilados pela experiência sentida. Em relação aos espaços conceituais, Tuan (1983) afirma que é possível destacar três tipos: o mítico, o pragmático, e o abstrato ou teórico. Segundo ele, o espaço mítico é um esquema conceitual e também um espaço pragmático, em virtude de que dentro desse esquema há muitas atividades práticas, como o plantio e a colheita. Tuan acredita que o ser humano é privilegiado por possuir uma linguagem abstrata de sinais e símbolos, que contribuem para a construção de mundos mentais. Essa linguagem garante o relacionamento entre o homem e a exterioridade: “O meio ambiente artificial que construíram é um resultado dos processos mentais - de modo semelhante, mitos, fábulas, taxonomias e ciência. Todas essas realizações podem ser vistas como casulos que os seres humanos teceram para se sentirem confortáveis na natureza [...]” (TUAN, 1980, p. 15). Ao pensar paisagens, o homem as organiza mentalmente, garantindo que esse espaço se transforme em lugar e, conseqüentemente, dê sentido à sua existência, por meio da experiência:

A mente humana parece estar adaptada para organizar os fenômenos não só em segmentos, como para arranjá-los em pares opostos. [...] Pode-se especular sobre algumas das oposições fundamentais na experiência humana: vida e morte, macho e fêmea, "nós" (ou "eu") e "eles" estão entre as mais importantes. Estas antinomias da experiência biológica e social são, então, transpostas para a envolvente realidade física. (TUAN, 1980, p. 18)

Devido a essa capacidade de abstração do espaço teórico, o homem percebe o ambiente sob diversas e inúmeras perspectivas. Sob um ponto de seu olhar dissemina-se uma imensidão de direções, concebidas de acordo com a cultura em que está inserido. O ambiente terrestre demonstra medidas de variação mais evidentes assimiladas pelo homem, como terra e água, montanha e planície, porém, mesmo onde essa variação não existe, o homem tende a diferenciar o espaço de modo etnocêntrico. Assim, distingue o sagrado do profano, centro da periferia, etc. (TUAN, 1980).

Na perspectiva de Negreiros (2015), é natural que o geógrafo, aos poucos, torne-se sensível ao aspecto cultural da paisagem, ampliando os pontos de vista expressos nos rastros perceptíveis no terreno, transpondo sua visão horizontal, do homem comum, ao entendimento vertical, em uma visão sintética. Conforme Negreiros, a geografia pode contribuir na leitura dos mitos de nacionalidade, que estão embutidos na paisagem. A literatura pode produzir estranhamento nas concepções já conhecidas de espaço, lugar e sujeitos, e expandir os horizontes da geografia.

Esse auxílio, principalmente da Geografia Cultural, traz à tona uma experiência concreta perceptível, vista no texto literário, com ênfase no romance. Assim, para que se faça uma análise do espaço da paisagem nos *corpora* propostos, é fundamental que se aborde o conceito de *topofilia*, pois na literatura se tem a experiência do espaço relacionado aos sentimentos e emoções, apreendido a partir do pensamento e imaginação.

## 1.2 TOPOFILIA

Em áreas de estudos interdisciplinares, há muito tempo se discute sobre o conceito de lugar e sua definição. Da abordagem humanística tradicional da Geografia e da antropologia a estudos contemporâneos, discute-se a oposição binária entre espaço e lugar, levando, conseqüentemente, a diferentes repercussões na tentativa de conceituar o espaço como um elemento mensurável de definição objetiva, que engloba a importância pessoal, experiencial e cultural que um local pode ter, em contraste a uma continuidade complexa de narrativas, emoções e experiências, referindo-se lugar como um local

geometricamente sedimentado e quantificável. Assim, aborda-se, aqui, como os espaços são sentidos, vividos, usados como lugar.

Yi-Fu Tuan (1980) defende que tanto espaço quanto lugar devem ser considerados concomitantemente para que se compreenda a definição de lugar, sem que se perca de vista a complexidade e a incomensurabilidade das abordagens opostas / divergentes que compõem a essência do espaço. Para esse autor, há dois conceitos distintos de elementos espaciais: o subjetivo e o que se relaciona com o (percebido como) objetivo. Assim, os sentimentos, as emoções, as ações, as práticas, as narrativas e associações são indissolúveis aos lugares sob a perspectiva do que é um lugar, bem como do que um lugar pode se tornar.

Para Tuan (1980), o homem é o ser dominante ecológico e, portanto, seu comportamento precisa ser compreendido em profundidade e não apenas mapeado. Assim, as crenças e atitudes do indivíduo não podem ser excluídas das ações práticas, visto que, em qualquer cálculo ambiental, é prático reconhecer as paixões humanas. Tuan afirma que *topofilia* e meio ambiente são diferentes, mas que mutuamente contribuem para formar valores, assim: “Topofilia é o elo afetivo entre a pessoa e o lugar ou ambiente físico. Difuso como conceito, vívido e concreto como experiência pessoal, [...]” (TUAN, 1980, p. 5).

O termo *Topofilia*, introduzido pela primeira vez por John Betjeman e W. H. Auden, em 1948, e citado por Bachelard, em sua obra *A poética do espaço*, em 1957, com um significado semelhante a “espaço de nossa felicidade” (MARIN, 2003), foi revisitado por Tuan, principalmente na sua obra homônoma de 1980, na qual ele justapõe o termo topofobia. A palavra "topofilia" é um neologismo, com um sentido abrangente, que inclui todos os laços afetivos, distintos em sutileza, intensidade e maneira de expressão, que os indivíduos têm com o meio ambiente material. Tuan (1980) explica que a *topofilia* pode ser irresistível, apesar de não ser a emoção mais forte do ser humano. Isso ocorre porque o lugar ou meio ambiente é percebido como um símbolo ou é veículo de acontecimentos fortes emocionalmente.

Para Tuan (1980), o lugar percebido pode gerar tanto emoções positivas quanto negativas. A *topofilia* está relacionada às emoções positivas de afetividade com o meio ambiente; já a *topofobia* está ligada às emoções negativas. Conforme explica Seaman (1982), *Topofobia* também é um fenômeno, assim como a *topofilia*, porém é descrita como as instâncias de lugares que geram sentimentos negativos, laços que são desagradáveis de alguma forma, ou induzem ansiedade ou depressão com locais ou áreas

específicas, a indivíduos ou grupos étnico-sociais. Seamon (2018) explica que os lugares, enquanto experiência, são multivalentes em sua constituição e possuem uma dinâmica complexa. Há lugares que podem ser valorizados, apreciados e amados, e outros que podem ser temidos, desconfiados e odiados.

Os dois termos, *topofilia* e *topofobia*, são usados por Tuan (1980) para descrever as emoções do homem em relação aos lugares. Assim, a emoção mais intimamente relacionada à *topofilia* é a nostalgia, enquanto que a sensação de estigma está mais ligada à *topofobia*. A *topofilia* incentiva um retorno a um local, como um ímã emocional. O estigma de um lugar está associado a uma experiência pessoal dolorosa ou, ainda, a um evento histórico que define o lugar, fazendo parte da identidade do local, funcionando de forma dissuasiva. Dessa maneira, a experiência do ser humano em relação ao meio ambiente se dá pela apreensão que ele tem do mundo, na paisagem que ele observa.

A estudiosa Marin (2003), em sua tese, destaca que o sujeito apreende o mundo, o ambiente, por meio de um fenômeno perceptivo, que é tão complexo quanto a natureza humana e, por isso, seu entendimento só é possível além das vias essencialmente conceituais. De acordo com a autora, o ato contemplativo, que é a interação do homem com o mundo, promove ao indivíduo, em geral, uma sensação de integração com a natureza. Dessa forma, Marin procura entender a importância das imagens construídas pelo ser humano a partir da relação que ele tem com o meio, além de outros aspectos que julga estarem profundamente relacionados a esse fenômeno, um deles é a *topofilia*, que se trata, explica ela, da ligação que o indivíduo tem com as outras formas de vida, bem como a atração por elementos físicos do ambiente. A *topofilia*, segundo a estudiosa, é marcada por aspectos da cultura, como experiência interativa, afetividade e memória, termo o qual ela explica como: “ligação intrínseca de um indivíduo com um determinado tipo de ambiente, enfatizando principalmente os aspectos físicos, mas também considerando os sociais” (MARIN, 2003, p. 24).

Nesse sentido, é necessário que se compreenda a singularidade dessas relações entre paisagem, sujeito encarnado, objetos que ganham sentido a partir de experiências passadas ou por suposições de experiências, entre percepção e o percebido, visto que o homem, para viver, atribui algum valor ao seu mundo e, muitas vezes, transborda um sentimento de bem-estar, que o faz se sentir parte desse mundo. De acordo com Tuan (1980), esse sentimento caracteriza a *topofilia*, que se refere à relação afetiva entre o sujeito e o espaço físico, refletida na experiência pessoal. Tal experiência é resultado dos estímulos externos aos cinco sentidos, em forma de percepção e de um ato proposital, em

que são registrados certos fenômenos, ao passo que outros ficam obscuros ou são bloqueados. O sujeito percebe o que tem valor para ele, tanto para sobrevivência biológica, quanto para satisfações pessoais, estabelecidas culturalmente. Segundo Tuan (1980, p. 5), “atitude” é, fundamentalmente, uma postura cultural, constituída de uma extensa sucessão de percepções, que configuram as experiências. De acordo com esse autor, ao se posicionar frente ao mundo, o sujeito conceitualiza a experiência, transformando-a em visão de mundo, que é parcialmente pessoal e social, é um sistema de crenças ou uma atitude (TUAN, 1980).

A princípio, a resposta do sujeito ao meio ambiente é, em suma, estética. E pode ser tátil, como a satisfação em sentir a água, a terra e o ar. Esta resposta, na sequência, pode deixar de ser um efêmero prazer ao observar uma vista e se intensificar para uma sensação de beleza, subitamente revelada, apesar de igualmente momentânea. Os sentimentos que o indivíduo tem para com o lugar são mais difíceis de expressar e mais permanentes e o *locus* de reminiscências e o meio de se ganhar a vida, um lar (TUAN, 1980).

O ser humano é pego de surpresa pelas mais intensas experiências estéticas da natureza: “A beleza é sentida, como o contato repentino com um aspecto da realidade até então desconhecido; é a antítese do gosto desenvolvido por certas paisagens ou o sentimento afetivo por lugares que se conhece bem” (TUAN, 1980, p. 108). A fusão entre lembranças de incidentes humanos e a apreciação da paisagem torna a experiência mais pessoal e duradoura. Também, quando se mescla o prazer estético com a curiosidade científica, esta experiência perdura além do efêmero:

O despertar profundo para a beleza ambiental, normalmente acontece como uma revelação repentina. Este despertar não depende muito de opiniões alheias e também em grande parte independe do caráter do meio ambiente. As cenas simples e mesmo as pouco atrativas podem revelar aspectos que antes passavam despercebidos e este novo *insight* na realidade é, às vezes, experienciado como beleza (TUAN, 1980, p. 110).

Sobre a compreensão da geografia, Tuan utiliza esquemas binários, ou oposições, tais como: moralidade e imaginação, continuidade e descontinuidade, mundos segmentados e *self*, Cosmos e Lar, Dominância e Afeto e, principalmente, Topofilia e Topofobia. Estes dois últimos termos, *topofilia* e *topofobia*, auxiliam na revisão e reexame de termos arquetípicos, como encontro, retorno e nostalgia. Tuan (1980) dá mais ênfase à topofilia, por se tratar do vínculo afetivo entre pessoas e o lugar, julgando, por

sua própria experiência, como uma relação de identificação, considerada por ele demasiadamente mais importante.

Tuan (2004) chega a esta conclusão sobre *topofilia* ao descrever o que ele chama de encontro com o vale da morte, no sentido de encontro com a sua verdadeira essência, despreendida das limitações impostas pelo simbólico. O autor relata que no seu primeiro encontro com o que ele denominou como deserto, sentiu como se tivesse encontrado seu duplo geográfico - o correlativo objetivo de sua pessoa, livre da fachada social. São importantes os encontros entre o indivíduo e o espaço e as paisagens, inanimados, porém vividos, pois é por meio da presença arquetípica do encontro de si mesmo que os aspectos de quem se é confrontam o indivíduo, somente vivido e sentido por meio desses encontros. Portanto, é pela ordem simbólica e sentido essencial do *self* que os espaços abertos podem ser sentidos como duplos ou sócias de um que não é mediado.

Desse modo, a nostalgia não corresponde necessariamente ao retorno a um lugar profundamente enraizado na alma, mas, significativamente, a um retorno, um encontro com quem se é em essência, para além e acima do social e do simbólico. Isto é, a *topofilia* está relacionada a uma nostalgia que é proveniente de um retorno, não a um lugar perdido, mas, sim, a um senso holístico de *self*, dolorosamente perdido, que precisa de lugares específicos para emergir. Este reconhecimento de um lugar, uma paisagem, pelo eu interior, ou “alma”, é semelhante à ótica platônica sobre a alma de coisas que possuem uma essência atemporal e verdadeira.

Na conclusão desse pensamento, Tuan (1999) faz a correlação entre emoção, mente e espírito, em sua autobiografia, salientando que, para ele, a beleza precisa ser desumana e, até mesmo, inanimada, para que sirva de bálsamo para a alma, justificando o seu amor pelo deserto. O autor destaca a importante interpretação do ser-no-espaço, vinda dos aspectos emocional, experiencial, existencial proporcionados pelo encontro com o espaço. Postula, ainda, um ato de equilíbrio entre os dois polos, reconhecendo, em sua teoria, igual importância do lugar, como um dado objetivo, uma localização física, real e mensurável, e o espaço, como experiência subjetiva. Tuan (1980, p. 113) afirma que “para viver, o homem deve ver algum valor em seu mundo” e, por isso, sente-se, periodicamente, impregnado com uma vigorosa sensação de bem-estar físico, que o excede e envolve como se ele fosse uma parte do mundo.

O amor pelo lugar é proveniente da consciência do passado, o que está diretamente relacionado às raízes de um povo, em uma retórica patriótica, por isso existem os registros das lembranças de batalhas, preservando a história com monumentos na paisagem, por

acreditar-se que o sangue dos heróis santificou aquele solo. Tuan (1980) salienta que o homem moderno conquistou a distância, mas não o tempo, por isso, assim como no passado, ele só consegue aprofundar suas raízes em uma pequena parte do mundo, caracterizando patriotismo como o amor que o indivíduo sente por sua terra natal ou sua pátria. Assim, o homem se identifica mais facilmente com uma determinada área se tiver mais aspectos naturais, pois a *topofilia* ocorre em lugares de tamanho compacto, que atende às necessidades biológicas do ser humano e às limitadas capacidades dos sentidos. Dessa forma, o sujeito associa sentimento com lugar, que produz imagens para a *topofilia*, uma vez que ela vai além de um sentimento difuso, livre de ligação emocional. Tais imagens não são determinadas pelo meio ambiente, mas ele fornece estímulos sensoriais, que agem como imagem percebida pelo sujeito, dando forma aos seus ideais e alegrias, despertando sentimentos topofílicos: “Os estímulos sensoriais são potencialmente infinitos: aquilo a que decidimos prestar atenção (valorizar ou amar) é um acidente do temperamento individual, do propósito e das forças culturais que atuam em determinada época” (TUAN, 1980, p. 129).

Não há como saber se o meio ambiente onde as pessoas vivem é o seu ideal. É possível aproximar-se desse ideal ao analisar o pensamento das pessoas em relação ao mundo após a morte. No entanto, não são todas as culturas que possuem uma visão sobre vida além da morte ou um lugar no além morte. Pode-se perceber as associações que o homem moderno faz em relação ao meio ambiente. Lugares que o atraem, como uma cabana na floresta, por exemplo. Tuan (1980), afirma que, além da cabana na floresta, outros três ambientes rurais atraem profundamente a imaginação humana, em lugares e tempos diferentes, são eles: o vale, a praia e a ilha. Este último se destaca no reino da imaginação humana. Em termos práticos, a ilha não teve grande importância na evolução humana, visto que nela não há abundância ecológica e seus recursos são limitados. No entanto, o caos aquático é o início de muitas cosmogonias, que são retratadas como uma ilha, quando a terra emerge das águas, ou a colina, que já foi uma ilha. Além disso, muitas lendas caracterizam a ilha como morada dos mortos ou lar dos imortais. A ilha, por ser isolada dos infortúnios do continente pelo mar, também é símbolo de beatitude e inocência religiosa (TUAN, 1980).

Esta familiaridade com o lugar concebe afeição ou desprezo ao sujeito. O ser humano, em geral, tem afeição aos seus pertences, algo muito íntimo que para um é um apego e para outro pode parecer estranho ou desagradável, como chinelos velhos, por exemplo. Dentre as várias razões para justificar esse tipo de afeição, tem-se que os



pertences de uma pessoa são um prolongamento da sua personalidade. Ao ser privado de suas coisas, o indivíduo sente que seu valor como ser humano diminui. Segundo Tuan (1980), o pertence mais pessoal do indivíduo é a roupa, sem ela, o ser humano sente que sua individualidade está ameaçada:

São poucos os adultos, cujos sentidos de "*self*" não sofram quando está nu, ou que não sente ameaçada a sua identidade quando tem que usar as roupas de outra pessoa. Além da roupa, uma pessoa no transcurso do tempo, investe parte de sua vida emocional em seu lar e além do lar, em seu bairro. Ser despejado, pela força, da própria casa ou do bairro é ser despido de um invólucro, que devido à sua familiaridade protege o ser humano das perplexidades do mundo exterior. Assim como algumas pessoas são relutantes em abandonar um velho casaco por um novo, algumas pessoas - especialmente idosas - relutam em abandonar seu velho bairro por outro com casas novas (TUAN, 1980, p. 114).

Esse apego que gera afeto ao lugar se dá porque a paisagem é uma harmonia de aspectos naturais e humanos, sendo que os elementos naturais são dispostos de maneira que propicia um ambiente adequado à atividade humana. Para se compreender melhor esta ideia de relação que o ser humano tem com o meio ambiente é preciso refletir sobre o procedimento de localização, delineamento e localização do espaço, que não está relacionado ao que se retrata em um mapa, nem ao que é registrado em algum documento, pois o espaço geográfico é definido, essencialmente, por reconstruções da memória e vai além de características geométricas e factuais. São memórias projetadas por quem vivenciou a tal localização no passado. Segundo Huyssen (2003), o mapa funciona como lugar atópico da memória.

De acordo com Bachelard (1993), a memória está intimamente ligada à imaginação, uma vez que a imaginação estimula a formação de belas imagens que ultrapassam a realidade restrita do percebido, tendo, assim, grande importância. Para o autor, todo passado ganha nova casa e vive através do sonho, porque todo verdadeiro sentimento de bem-estar possui um passado. A imaginação, com uma imagem viva, faz com que o sujeito se desprenda da realidade e do passado simultaneamente, assim, por meio da imaginação, o homem capta dados do momento presente para evocar imagens do passado. Dessa forma, o real e o irreal possuem uma função igualmente positiva. É por esse motivo que alguns elementos do cotidiano evocam sentimentos pela memória, mesmo que remota, de uma lembrança, tal como a casa, o fogo e a água, em devaneios que iluminam a síntese do imemorial. Ambas memória e imaginação são indissociáveis, uma vez que constituem uma união entre lembrança e imagem, na ordem dos valores. Por isso, o significado de casa, por exemplo, não é apenas onde se vive diariamente, mas, sim,



interpenetram as diversas moradas da vida do indivíduo e guarda tesouros ancestrais (BACHELARD, 1993).

Desse modo, a localização pode ser interpretada por meio da distinção de duas dimensões antitéticas feitas por Tuan (1983): o lugar e o espaço. Segundo esse autor, o lugar é uma realidade que pode ser esclarecida e compreendida através das perspectivas das pessoas que lhe deram sentido, enquanto o estudo do espaço, na perspectiva humanística, é, portanto, o estudo dos sentimentos e ideias espaciais de um povo no fluxo da experiência.

Quando se refere à localização, Tuan (1980) ressalta que a interpretação do lugar se dá por meio do entendimento oferecido pela lógica do visual, enquanto o espaço é compreendido através da análise da experiência. A inter-relação entre espaço e lugar transforma a localização, uma área geográfica que deve ser abordada em igual medida com termos mensuráveis, referentes a lugar, e com determinações emocionais, referentes a espaço.

O sujeito é um animal predominantemente visual, e depende desse sentido para progredir no mundo. É através dos olhos que um mundo mais amplo e com informações detalhadas e específicas chega até o homem. O próprio sujeito não se observa por completo, mas vê apenas partes de si, pois, para enxergar-se por completo, precisaria ausentar-se inteiramente do próprio corpo, transformando-se assim em outrem, deixando de ser um *eu* (TUAN, 1980),

Por isso, ao assimilar uma paisagem, o sujeito lança mão de experiências pré-existentes em sua vida, por meio de recordações, visto que a percepção responde aos estímulos externos, por meio dos fenômenos. O sujeito se estende para o mundo por meio desse sentimento, e muito do que apreende está ligado aos valores biológicos e culturais. Portanto, para evocar sentido em uma paisagem observada, reagrupando dados em conjunto, é necessário que o indivíduo traga à tona lembranças e recordações passadas, sejam por experiências pessoais ou pela cultura implícita, adquirida socialmente (TUAN, 1980).

Esse estender-se ao mundo faz com que o ser humano seja capaz de perceber o espaço ao seu redor de maneira única, pois é o único ser vivo que consegue criar e interpretar uma linguagem abstrata, de sinais e símbolos. Com essa faculdade, o homem construiu mundos mentais para se relacionar com outros indivíduos e com a realidade externa. Assim como os mitos, fábulas, ciência e taxonomias, o meio ambiente artificial construído pelo ser humano é um resultado de processos mentais, que Tuan (1980)

compara a casulos tecidos pelos indivíduos a fim de se sentirem mais confortáveis em meio à natureza. É de acordo com o seu propósito, amplitude do seu aparelho perceptivo, sua acuidade e da proporção em relação ao tamanho do seu corpo, que o sujeito percebe os objetos; esta é a escala da percepção humana. Tuan (1980) afirma que o ser humano não consegue imaginar distâncias de milhões de quilômetros, no entanto, sua mente pode calcular dimensões astronômicas como entidades abstratas.

A percepção humana em relação aos objetos é de acordo com sua visão tridimensional e mãos habilidosas, que fazem com que o indivíduo perceba o meio não como padrões, mas, sim, constituído de objetos contra um fundo impreciso, pois de um ponto fixo irradiam um número interminável de direções, apesar de que, em muitas culturas, quatro, cinco ou seis direções são privilegiadas. Há esta segmentação gradiente, que pode ser melhor percebida na superfície terrestre, como, por exemplo, a noção de superfície entre a água e a terra, savana e floresta, montanha e planície, sendo que o homem tende a distinguir seu espaço de forma etnocêntrica, classificando a diferença entre periferia e centro, propriedade privada e pastagem comum, entre o sagrado e o profano (TUAN, 1980).

A tendência da mente humana é, além de segmentar seu espaço, adaptar oposições binárias, classificando os fenômenos em pares opostos, dos quais alguns são fundamentais para a experiência humana, tais como: o “eu” e o “nós”, macho e fêmea, vida e morte: “Estas antinomias da experiência biológica e social são, então, transpostas para a envolvente realidade física” (TUAN, 1980, p. 18). Algumas destas polaridades básicas são classificadas por área, como as biológicas e sociais (vida-morte, macho-fêmea, nós-eles); geográficas (terra-água, montanha-vale, norte-sul, centro-periferia); e cosmológicas (céu-terra, alto-baixo, claridade-escuridão). A organização social, a arte, a cosmologia e a religião de algumas sociedades são afetadas por vários níveis do pensamento, permeados por esta estrutura dualista.

Tuan (1980) afirma que, para resolver contradições de tais polaridades, principalmente em relação ao esquema cosmológico, a ideia de centro reconcilia as disposições bipolares das direções cardiais, já que o homem percebe a terra como intermediária entre as forças das profundezas e do mundo superior. Assim como ocorre nos mitos e figuras geométricas, para superar a contradição mais fundamental e dolorosa para o homem: a vida e a morte. Esse dilema é resolvido com o mito, por exemplo, que traz à imaginação a possibilidade de um indivíduo estar morto, mas ainda viver, ou, até mesmo, retornar à vida. Segundo Tuan (1980), os mitos, folclores e lendas, em diferentes

partes do mundo, surgem como tentativas de tornar a morte aceitável e inteligível. A morte, inevitável e terrível, é transfigurada em um agente de bondade, que traz alívio ao mundo oprimido, como um anjo, por exemplo.

Tuan (1980) afirma que as duas partes de uma dualidade são desiguais, ainda que sejam complementares e estes dois polos dividem as sociedades entre o conceito de líder, sagrado, e adepto, profano. Além disso, há a ideia de que a dualidade antecede a multiplicidade, refletida nos rituais e nas lendas.

Em relação às formas geométricas, o círculo é um símbolo de totalidade e harmonia, presente nas artes de diversas civilizações antigas, no pensamento da Grécia antiga, na Idade Média, com a alquimia, e, até mesmo, nos rituais de purificação de alguns povos iletrados:

[...] Como um símbolo de perfeição, o círculo tem influenciado fortemente a concepção do cosmo, do mundo ocidental. Os movimentos planetários representam a harmonia das esferas celestes e devem, por isso, ser circulares. As trajetórias elípticas foram admitidas com a maior relutância; de modo semelhante, as irregularidades da superfície terrestre foram consideradas como defeitos que deveriam ser justificados [...] (TUAN, 1980, p. 20).

O simbolismo está intimamente relacionado a esquemas cosmológicos, pois, de acordo com Tuan (1980, p. 26): “um símbolo é uma parte, que tem o poder de sugerir um todo”. Quando um objeto conduz a mente a uma gama de fenômenos, relacionados entre si de maneira análoga ou metafórica, projetando significados subjetivos, ele também é interpretado como um símbolo. A cultura é que determina o significado de muitos símbolos.

O ser humano percebe o espaço de uma maneira simbólica na organização espacial, como os conceitos de "centro" e "periferia". Tanto o espaço geográfico, quanto o cosmológico, são estruturados a partir do sujeito, como centro, e, a partir dele, as zonas concêntricas, com valores decrescentes e relativamente bem definidas. Com isso, a noção de movimento para frente torna-se fácil e o movimento para trás, difícil, uma vez que, psicologicamente, o conceito de “retroceder” sugere derrota e é desagradável ao indivíduo. Esta oposição, frente e atrás, têm valores sociais diferentes. É possível perceber esta assimetria, que é somática e psicológica, projetada no espaço quando, por exemplo, há esta noção de espaço em edifícios públicos e casas particulares, ou, então, em classes, altas e médias, que são estabelecidas em escalas distintas. Até mesmo, a disposição dos móveis em relação à entrada da casa, que determinam essa designação que adquire o significado de atrás e em frente (TUAN, 1980, p. 30-31).

A dinâmica do corpo que percebe é outro fator relacionado à abrangência do campo perceptivo. Se o sujeito estiver parado, terá maior impressão de movimento das coisas e maior horizontalidade do seu campo de visão. Se o indivíduo estiver em movimento, terá a impressão de estaticidade das coisas, menor amplitude de horizonte e a fragmentação do seu entorno. Na perspectiva de Bachelard (1993), ao estar imóvel, o homem está algures, sonha na imensidão do mundo, pois a imensidão torna-se o movimento do sujeito estático.

Outra relação que o ser humano tem com o espaço é a noção de “aberto” e “fechado”, sendo categorias espaciais muito significativas:

[...] O espaço aberto significa liberdade, a promessa de aventura, luz, o domínio público, a beleza formal e imutável; o espaço fechado significa a segurança aconchegante do útero, privacidade, escuridão, vida biológica. É tentador especular sobre a relação destes sentimentos com algumas experiências humanas profundas, consideradas filogenética e ontogeneticamente. [...] Na escala temporal, da evolução cultural, o começo do urbanismo, com o desenvolvimento concomitante das idéias de transcendência, rompeu a concha do lugar orientado, nutridor de vida, das comunidades neolíticas (TUAN, 1980, p. 31).

Existem muitas outras características espaciais que despertam emoções no sujeito, elas são compartilhadas de maneira ampla e, muitas vezes, universal, como, por exemplo, as dimensões vertical e horizontal. Simbolicamente, esses dois conceitos são percebidos pelo sujeito como:

antítese entre transcendência e imanência, entre o ideal da consciência incorpórea (uma espiritualidade celeste) e o ideal da identificação terrestre. Os elementos verticais na paisagem evocam um sentido de esforço, um desafio de gravidade, enquanto os elementos horizontais lembram aceitação e descanso. Os espaços arquitetônicos são capazes de evocar certos tipos de emoção (TUAN, 1980, p. 32).

Alguns sentimentos humanos e formas físicas possuem uma relação cinestésica, descritas de maneira implícita na linguagem que se usa para expressá-las, principalmente nos verbos utilizados, como exemplo, as torres e as montanhas que “elevam-se”; as ondas do oceano que ‘avolumam-se’, as paisagens “abrem-se”, os arcos “vergam”, a arquitetura barroca é “irrequieta” e a “calmaria” dos templos gregos (TUAN, 1980, p. 32-33).

Em grupo ou de maneira individual, o ser humano percebe a si mesmo como o centro do mundo, percebe o mundo com o *self*, o que caracteriza um traço humano comum e universal, expresso pelo etnocentrismo e egocentrismo, variando de intensidade deste sentimento de acordo com os grupos sociais e os indivíduos que a eles pertencem: “Como

a consciência fica no indivíduo, é inevitável uma estruturação egocêntrica do mundo; e o fato de que a autoconsciência permite à pessoa ver-se como um objeto entre os objetos, não invalida a base fundamental dessa visão em um indivíduo” (TUAN, 1980, p. 34).

Essa noção de centro influencia, inclusive, a cultura, que tem a ilusão de superioridade e centralidade. Uma vez descoberta a realidade, esta ilusão se desfaz e a cultura pode declinar. É preciso crer, em qualquer sentido, que se está no centro das coisas, para que as comunidades prosperem, mesmo que esta crença encontre dificuldade por causa do mundo moderno, em que a comunicação é rápida e acessível (TUAN, 1980).

De acordo com Tuan (1980), o etnocentrismo está ligado à noção de cosmo circular. O círculo pressupõe um centro, mais do que qualquer outra forma geométrica. A antiga visão grega pode ter sofrido influência da cosmologia babilônica sobre a Terra ser redonda, plana e circundada por uma grande corrente, conforme acreditava Homero. No entanto, esta ideia é generalizada mundialmente, compartilhada por muitos povos que não tiveram contato com o Antigo Oriente. É possível que seja, portanto, uma construção da mente do ser humano. Assim, mesmo que indiretamente, as sociedades, de um modo geral, compartilham o que significa o ato primordial da criação, num esforço de criar ordem onde há caos, em um ato sacro, com o intuito de definir o espaço. Essa ação do homem ocorre não somente na construção de santuários, mas de casas e cidades, uma vez que é um ritual de transformação do espaço profano em lugar sagrado, ligado a divindades, religiosidade, entre outras forças cósmicas, de acordo com cada cultura (TUAN, 1980).

Ocorrem contrastes significantes entre os seres humanos, visto que são seres muito polimórficos, enquanto espécie. Dessa forma, as diferenças externas são visíveis, mas nada comparadas às diferenças internas, o que faz com que existam mundos pessoais, diferenças e preferências individuais. Por isso, afirma Tuan (1980), é preciso conhecer minimamente a fisiologia humana e os temperamentos diversos, para melhor avaliar as variedades das atitudes ambientais: “Idade, sexo, diferenças fisiológicas inatas e temperamentais dentro de uma família, facilmente anulam a exigência social de harmonia e união” (TUAN, 1980, p. 53). Segundo esse autor, os seres humanos possuem mentes demasiadamente distintas, considerando as diferenças cerebrais as mais surpreendentes de todas, porquanto varia de indivíduo para indivíduo.

Cada ser humano possui uma visão de mundo diferente, que é desenvolvida ao longo da sua vida, o que é diferente da capacidade inata que tem; uma relação pouco

compreendida, uma vez que existem atitudes excêntricas que os fatores culturais, como formação, educação e antecedentes familiares, não conseguem explicar completamente. Dessa forma, costuma-se relacionar a abrangência das atitudes humanas com as classes biológicas de idade e sexo. Todavia, há inúmeras exceções às regras estabelecidas de acordo com esses grupos e a relação entre fisiologia e atitude mental é suficientemente incerta. O que leva ao questionamento se há características que diferenciam as estruturas de mundo de acordo com a concepção de homens e mulheres. Os papéis de homens e mulheres são diferentes na cultura de todas as sociedades, porque são ensinados a se comportarem de maneira diferente desde que nascem, além do fator biológico, que evidencia essa diferença, sem exceções.

Seguindo esse pensamento, os papéis dos sexos e suas respectivas percepções sobre o ambiente são diferentes. A cultura, nesse caso, faz com que homens e mulheres tenham uma perspectiva diferente do meio ambiente e adquiram, também, atitudes distintas em relação a ele. Segundo Tuan (1980, p. 72): “Entre os sexos, as persistentes diferenças na percepção e avaliação do meio ambiente podem levar a um desacordo intolerável”.

Portanto, para que um sujeito consiga ver a paisagem, precisa desenvolver a habilidade de distinguir nitidamente o eu e os outros, o que é pouco desenvolvido na infância, uma vez que para observar a paisagem esteticamente, o indivíduo precisa perceber um ilimitado segmento da natureza e suas características espaciais de maneira consciente nos termos de oposição – horizontal e vertical, aberto e fechado, esquerda e direita, etc.

Marin (2003) faz uma comparação entre o pensamento de Spinoza, Schelling e Leibniz, explanando a ideia de Spinoza, que diz que a natureza une todas as coisas, é a unidade de todas as coisas existentes, e o homem, por existir, está ligado a ela e, contemplando este sentimento de pertença, o homem percebe a possibilidade de sintonia com o todo. Já Schelling enfatiza a descoberta do mundo por meio da autoconsciência e vê a fusão de todas as coisas na unidade infinita do ser, já que só é possível compreender uma identidade absoluta, que ele chama de totalidade, se houver um processo de autocontemplação intelectual, para a compreensão no próprio eu. O pensamento de Leibniz, segundo a autora, é de que estamos relacionados ao mundo em tudo o que pensamos e fazemos, nas percepções e representações, mundo este que se revela a cada indivíduo em uma perspectiva distinta e pessoal, mesmo que haja reunião de pessoas, pois

o ângulo específico do ponto de vista do sujeito sobre a totalidade, que é próprio de sua existência, caracteriza a sua individualidade.

Em seu posicionamento, a autora acredita que não há como expressar a percepção somente pelas vias racionais, com base em perspectivas conceituais, portanto, defende um ponto de vista que se agrega naturalmente a uma ótica espiritualista e não no conceito materialista da percepção: “A apreensão do mundo pelos sentidos não poderia resumir o ato perceptivo, uma vez que, ao se voltarem para o mundo, nossos sentidos já estão direcionados por muitos outros fatores intrínsecos do desenvolvimento complexo da natureza humana” (MARIN, 2003, p. 23). A autora, inclusive, é contra o uso da palavra “resumir”, por não ser a favor de uma apreensão simplista do mundo, visto que esse termo leva à finitude reducionista dos fenômenos.

Assim como os cinco sentidos vão perdendo a capacidade na vida do idoso, o mundo também declina, limitado pela audição e visão, bem como pela pouca mobilidade, que restringe o mundo da pessoa idosa não apenas geograficamente, mas também pela limitação do tato em relação ao meio ambiente, já que o movimento se torna menos frequente. Os estágios do ciclo da vida ampliam as respostas do ser humano para o mundo para além das ciências sociais. Dessa maneira:

Para compreender a preferência ambiental de uma pessoa, necessitaríamos examinar sua herança biológica, criação, educação, trabalho e os arredores físicos. No nível de atitudes e preferências de grupo, é necessário conhecer a história cultural e a experiência de um grupo no contexto de seu ambiente físico. Em nenhum dos casos é possível distinguir nitidamente entre os fatores culturais e o papel do meio ambiente físico. Os conceitos "cultura" e "meio ambiente" se superpõem do mesmo modo que os conceitos "homem" e "natureza" (TUAN, 1980, p. 68).

Com essas características em relação à percepção do sujeito no espaço, há uma interpretação preferida sobre o que se considera a verdade, justamente por parecer verdadeira: “A verdade não é dada através de nenhuma consideração objetiva da evidência. A verdade é subjetivamente admitida como parte da experiência e da perspectiva global da pessoa” (TUAN, 1980, p. 70). Se a verdade faz parte da experiência do sujeito, há diferentes visões de mundo, de acordo com a sua percepção sobre o meio ambiente. Dessa forma, a visão de mundo e o meio ambiente natural estão intimamente relacionados, pois a visão de mundo é um constructo advindo dos elementos do ambiente físico e social de uma sociedade: “Nas sociedades não tecnológicas, o ambiente físico é o teto protetor da natureza e sua infinidade de conteúdos. Como meio de vida, a visão do mundo reflete os ritmos e as limitações do meio ambiente natural” (TUAN, 1980, p. 91).



De acordo com Aucoin (2017), a interpretação em qualquer estudo transcultural de espaço e lugar é um processo dialógico, exigindo que a observação, o acúmulo de informações e o registro sejam alcançados por meio de um contínuo alinhamento dialético entre o mais local do detalhe local e o mais global da estrutura global. Geertz (1983) corrobora essa ideia, dizendo que há uma oscilação entre o todo concebido pelas partes que o atualizam e as partes concebidas pelo todo que os motivou, o que caracteriza um método todo / parte, que compõe o círculo hermenêutico. A aquisição de conhecimentos relativos a espaço e lugar continua a ocorrer até que toda a experiência de uma cultura e o sentido do mundo sejam compreendidos; dessa forma, tanto sua *Topofilia*, quanto sua *Topofobia* podem ser apreciadas.

Em uma abordagem humanística da geografia, Rodman (1992) salienta que os lugares não aparecem somente nas narrativas dos habitantes ou geógrafos, elas são narrativas por direito próprio, uma vez que essa abordagem é atenta ao ambiente vivido pelas pessoas. Esse autor salienta a importância de se adotar, assim como fez Tuan, um ponto de vista intermediário entre o conceito subjetivista do espaço como uma articulação entre narrativas e experiência pessoal, de um lado, e a percepção objetivista de lugar, de outro. Essa ideia também é citada por Entrikin (1991), em seu livro intitulado *The Betweenness of Place (A intermediação do lugar – tradução livre)*. Berdoulay (1989), corrobora essa ideia ao destacar que é explicitamente nos discursos de seus habitantes que o lugar surge e, particularmente, na retórica fomentada por ele.

Na sua comparação, Marin (2003) diz que, para aceitarmos a individualidade perceptiva, é preciso admitir que as representações sociais têm como fundamento o diálogo, uma vez que a troca de palavras entre pessoas diferentes gera novas representações, o que pode impulsionar novas perspectivas sobre o mundo. A intensa experiência de externalidade e de pertencimento ao mundo é mediada por uma tensão na relação entre o homem e o mundo, bem como na relação criada em um processo de interiorização, visto que são visões diferentes sobre o indivíduo estar no todo que percebe ou que o todo percebido pelo homem somente pode criar forma no espaço da consciência humana.

Na perspectiva de Tuan (1991), essa divisão entre as concepções existencial e naturalista de lugar parece ser intransponível, ela só se torna mais ampla com a adoção de uma visão descentrada (objetiva). O mais próximo que se pode chegar ao se abordar os dois lados dessa divisão é de um ponto intermediário, um ponto que leva ao imenso campo das formas narrativas. Por meio desta posição, é possível obter uma visão de



ambos os lados da divisão. Dessa maneira, tem-se a sensação de estar “em um lugar” e “em um local”, de estar no centro e de estar em um ponto em um mundo sem centro. Ignorar qualquer um dos aspectos desse dualismo é não entender a experiência moderna do lugar TUAN (1991).

Assim, a inclusão da narrativa, falada ou escrita, na percepção do lugar é favorável, segundo Tuan (1991), que defende uma expansão da geografia humana para incluir a fala e a escrita como parte integrante da criação de lugares e da investigação geográfica, apontando para a negligência da fala como uma curiosa falha na extensa e crescente literatura sobre o lugar. No entanto, Rodman (1992) propõe que os lugares surgem através da *práxis*, não apenas através das narrativas; por mais importantes que sejam as narrativas, em todas as suas formas de expressão, é a *práxis* que efetivamente atualiza os espaços e os torna dignos do que se denomina como “espaço vivido”. E, como todo espaço vivido desencadeia emoções, é imprescindível que se aprofunde o conceito de nostalgia, sentimento mais intimamente relacionado à *topofilia*, uma vez que traz à tona a busca por um retornar a um lugar que não é físico, mas foi dolorosamente perdido e está profundamente enraizado na alma.

## 2 A NOSTALGIA

A história das teorias da nostalgia semeia dúvidas e permite detectar distâncias até agora mal identificadas. A decisão de isolar esse fenômeno afetivo para torná-lo uma entidade mórbida e submetê-lo às interpretações do raciocínio científico demorou entre os teóricos e estudiosos.

Apesar de ser um fenômeno psicológico com o qual todos se identificam, é difícil definir a nostalgia. Há diferentes teorias para tentar explicar o que caracteriza o estado mental da nostalgia e à qual função psicológica ela serve. Inúmeras publicações, de diferentes áreas do conhecimento, definem de maneira ligeiramente diferente a experiência mental da nostalgia.

Dentre as diversas definições de nostalgia estão aquelas que afirmam ser uma doença psiquiátrica que gera emoções melancólicas a memórias consideradas felizes; outras teorias afirmam que a nostalgia reforça sentimentos positivos no humor; há teorias que defendem o fenômeno cultural em ascensão desencadeado pelas músicas e vídeos, os quais possuem um componente nostálgico em potencial, que irrompem reflexões sobre o passado. Embora os testes empíricos sejam escassos nesta área, a neuropsicologia cognitiva impeliu uma nova perspectiva sobre muitos fenômenos psicológicos humanos, o que instiga a novas pesquisas sobre o tema, o que pode ajudar a esclarecer a definição de nostalgia (ANDERSSON, 2010).

Há 2.800 anos, na Grécia Antiga, o poeta Homero contava a história de Odisseu, personagem ao qual foi ofertada a imortalidade pela ninfa sedutora Calipso. Odisseu recusou a oferta, pois sua mente estava tomada pelo desejo de retornar à sua terra natal, Ítaca, e se unir novamente à sua esposa fiel, Penélope e ao seu filho, Telêmaco (HOMERO, 1921). O que moveu toda a ação de Odisseu, na história, foi a ideia do retorno, *nostos* em grego, o que o fez sentir uma dor psicológica, *algos*, em grego (ANDERSSON, 2010). A definição mais antiga de nostalgia, portanto, pode ser interpretada como o “o sofrimento psicológico causado por desejo implacável de retornar à sua ‘pátria’” (SEDIKIDES; WILDSCHUT; BADEN, 2004, p. 200-201).

Mesmo que, em Homero, já se pudesse interpretar um conceito para a nostalgia, somente depois de centenas de anos esse termo passou a fazer parte de pesquisas acadêmicas, quando o médico suíço, Johannes Hofer, dedicou seus estudos à essa condição, publicando sua dissertação médica em 1688. Hofer fez a comparação entre nostalgia e *heimweh* – uma palavra alemã que pode ser traduzida, de maneira vaga, como

a dor que uma pessoa sente por estar longe da sua terra natal, ou teme nunca mais retornar a ela, ou, simplesmente, saudade de casa (ANDERSSON, 2010).

Ao estar longe de seu lugar, daquele que considera seu lar, o sujeito torna-se nostálgico. O termo “nostalgia” surgiu para designar um sentimento bastante especial dentro da nomenclatura médica, quando os soldados que foram para as guerras ou os exilados estavam definhando por estarem longe de casa. Naquela época, Hofer definiu nostalgia como causa moral de uma doença física. Em latim, “desiderium pátrio” significa “o desejo do nosso país”, “Nóstos” significa viagem de volta (retorno), “álgos” significa dor, ou seja, dor da viagem/regresso. É um distúrbio causado pela distância de casa (BOYM, 2017).

No período em que a medicina iniciou a realização do inventário e da classificação das doenças na medicina, procurou-se selecionar um quadro do gênero *morborum* (diversidade das doenças), com o intuito de enriquecer ao máximo o repertório. Nessa época, a tradição descreveu detalhadamente os sintomas e lesões somáticas causadas pela privação do objeto amado, uma vez que a melancolia era muito bem conhecida. No entanto, os males causados pelo afastamento familiar não eram considerados e a tradição demorou muito a interpretar o *desidenum patriae* (desejo da pátria) pela ótica da medicina, por mais próximo que fosse do *Desiderium* (desejo) amoroso. De uma maneira ou outra, lidava-se com o efeito mortal da dor, mesmo antes de este estado turbulento da vida ser reconhecido como uma doença, visto que só era dada atenção quando o paciente procurava o médico, e este não continha uma palavra para designar tais distúrbios, logo a doença não existia (STAROBINSKI, 1966).

Quando Hofer dedicou sua atenção à *Heimweh*, ele queria definir o termo com um nome grego, porque era inconveniente, em 1688, uma doença ser designada por um nome vulgar, era preciso seguir a indumentária cerimonial das línguas clássicas. Hofer uniu, então, os termos referentes a retorno e dor (em grego), criando, assim, nostalgia, termo que, atualmente, tem sua origem esquecida, uma vez que se tornou tão popular. Esse neologismo pedante foi tão bem aceito que acabou perdendo seu sentido médico original e sendo assimilado pela linguagem comum. Tornou-se um termo literário de sucesso, porém vago, ao entrar para o *Dictionnaire de l'Académie*, em 1835, o que o afastou de qualquer significado técnico, o que ocorre com muitas outras doenças mentais quando se popularizam, como é o caso do termo melancolia (STAROBINSKI, 1966).

A base da pesquisa de Hofer foi a condição descrita por mercenários suíços que lutaram por monarcas franceses, os quais chamavam a Suíça de *maladie du pays* – doença

do campo (ROSEN, 1975), já que não havia um nome específico para se referir à saudade de casa. Assim, Hofer (1934) decidiu chamar essa condição de nostalgia, com base nas duas palavras gregas.

De acordo com Andersson (2010), por causa de sua tese, Hofer tem o crédito de ser o pai fundador da perspectiva médica de nostalgia. Porém, de acordo com Rosen (1975), alguns diagnósticos médicos foram feitos a partir de exames que detectaram “o mal do coração”, em que se relatava profundo desespero entre os soldados que foram forçados a servir. Outro diagnóstico, descrito por Parker (1972, apud ROSEN, 1975), foi o de estar “roto”, estar fraturado, mas não fisicamente, condição que inutilizava os soldados, que eram dispensados das suas funções por causa da doença.

Contudo, foi somente com a tese de Hofer que a nostalgia (*Heimweh*) passou a fazer parte da nosologia com mais seriedade e profundidade, abrindo espaço para discussão e argumentação de conceitos, causas e efeitos, ampliando, assim, o campo de estudos sobre nostalgia. Com essa ampliação, e durante estes diversos anos de existência, as pesquisas acadêmicas revisaram seu conceito algumas vezes, com as mais variadas teses, desde espíritos animais que habitavam o cérebro, até os pontos de vista mais modernos, que atribuem à nostalgia um sentimento positivo que acompanha a memória de algum objeto, evento ou lugar no passado (ANDERSSON, 2010).

No final do século XVIII, começa-se a temer o efeito de grandes migrações, com longos despatriamentos e desorientações, porque houve a descoberta de que o sentimento da nostalgia era grande e acreditava-se que ela causava graves casos de depressão, resultando em suicídios ou assassinatos (MCCANN, 1941), além de que, conforme acentua Starobinski (1966), nos livros da época, afirmava-se que a nostalgia costumava ser mortal.

Starobinski (1966, p. 93), ao estudar a tese de Hofer para explicar o conceito de nostalgia, julga o século XIII como “estranho”, dado que, para fugir do “spleen” da época, os ingleses saíam de sua terra natal, enquanto que outros acreditavam correr risco de morte, caso se afastassem de seus ambientes familiares. Compara, então, a diferença entre sair voluntariamente do seu lugar de origem, escolhendo o tempo de ausência e o itinerário, e ser obrigado a sair, ter um afastamento empurrado pela necessidade e ter que conviver na dependência de outros, incluindo seus vícios. Foi o que ocorreu com os suíços e com os marinheiros ingleses, levando-os a ter uma variante marítima da nostalgia, o que Johannes Hofer interpretou de acordo com a tradição greco-latina de psicossomática,

recorrendo à noção de *imaginato lesa* (imaginação machucada), uma mistura consequente do sol tropical e da “doença do país”.

Ainda, segundo Starobinski (1966), a nostalgia surge de uma perturbação da imaginação, que, de acordo com as pesquisas médicas, é causada a partir do suco do nervo, que toma sempre e apenas uma única direção no cérebro, despertando, assim, uma única e mesma ideia: o desejo de voltar para casa. Conforme esse autor, somente alguns objetos externos afetam os nostálgicos e nada supera a impressão que o desejo de retornar lhes causa, fazendo com que se interesse pouco pelos objetos e coisas do mundo, sua atenção é atraída, praticamente, apenas pela ideia do retorno, provocando, também, os efeitos da melancolia, “porque os espíritos vitais, cansados da ideia única que os ocupa, esgotam-se e provocam representações errôneas” (STAROBINSKI, 1966, p. 94).

O questionamento de Hofer para entender a nostalgia, segundo Starobinski, foi de porquê os jovens ficavam nostálgicos quando iam para o exterior. A probabilidade é de que esses jovens nunca tenham saído do lar paterno antes, nunca tenham entrado em um ambiente diferente antes, tendo dificuldade, então, de esquecer os cuidados e aconchegos que tinham da mãe, desde os alimentos específicos que comiam, até mesmo a liberdade que desfrutavam em casa. O papel da carência socioafetiva foi enfatizado por Hofer, abrindo espaço para pesquisas psicológicas contemporâneas, para entender e explicar o arrependimento da infância, as satisfações orais e os abraços maternos: “Hofer havia procurado as causas morais de um mal físico; a ciência da época autorizada a procurar as causas físicas de uma paixão moral. Todo o século continuará a discussão, terminando por aceitar as duas hipóteses simultaneamente: a influência da moral no físico e do corpo na alma (STAROBINSKI, 1966, p. 95).

A Suíça era considerada como um local de clima favorável aos convalescentes, portanto, os doentes que não podiam ser repatriados, despedidos de sua função de soldado, ou, simplesmente, serem contemplados com a esperança do regresso, eram levados aos alpes suíços, para que respirassem ar puro e leve, a fim de melhorar sua condição. Esse era o tratamento dado por Scheuchzer, segundo Starobinski (1966), segundo o diagnóstico dado por ele por um sintoma que se traduzia por algo do tipo: “não sorriamos”. A nostalgia é, portanto: “uma perturbação íntima ligada a um fenômeno doméstico”. À nostalgia foi aplicada a teoria associacionista, uma vez que certos fatos relativos às circunstâncias determinantes do ataque nostálgico eram apresentados como exemplos essencialmente eloquentes da lei da associação de ideias (STAROBINSKI, 1966, p. 96-97).

Quando se trata de associação de ideias, Starobinski (1966) recorre ao que afirmam Locke e Hutcheson, para enfatizar como esse tipo de associação determina fobia e preconceitos, uma vez que integra tão intimamente uma circunstância acidental a uma ideia, que a repetição dessa circunstância terminará, para, necessariamente, despertar a ideia. Como se fosse um despertar a partir de um gatilho simbólico:

a função de um símbolo os sugere e os une; algo semelhante acontece com a primeira letra de uma palavra ou com as primeiras palavras de uma máxima, que muitas vezes servem para lembrar a mente de todo o resto. [...] Quando as palavras adquirem força a ponto de excitar vibrações prazerosas e agradáveis no sistema nervoso, muitas vezes associando-as como se faz com as coisas, elas podem transferir uma parte das dores e prazeres para coisas independentes, que em muitos casos têm sido associadas em outros tempos. Esta é uma das principais fontes de prazeres e dores (realidades da vida humana). Mas o que é mais importante é que essas reminiscências associadas podem adquirir um grau de intensidade comparável ao de uma sensação real (HARTLEY, 1755, apud STAROBINSKI, 1966, p. 99-100).

Os grandes românticos acreditavam que a nostalgia era uma doença implacável e incurável, devido ao nostálgico não parar de se consumir, a ferida não cura, por mais que os médicos do século XIII dissessem que bastava o retorno à pátria para a doença desaparecer. Starobinski (1966, p. 104), ao estudar a antropologia de Kant, explica que antes que Rimbaud diga "Não vamos embora", Kant já nos avisou que não há retorno. Esta paixão irracional é interpretada por Kant (1975, p. 66), da seguinte forma: “o nostálgico não deseja tanto o lugar da sua juventude quanto a própria juventude, a infância. O seu desejo não se dirige a algo que possa encontrar, mas a um tempo que agora é para sempre irrecuperável”. Ao retornar à sua terra natal, o nostálgico continua infeliz, porque as pessoas e coisas que ele encontra lá já não se parecem com aquelas que já foram no tempo, segundo Starobinski: ninguém pode lhe devolver a infância” (1966, p. 104).

Esse tempo irrecuperável faz com que a nostalgia transcenda um lugar físico, geográfico, segundo

[...] podemos falar de uma espécie de geografia patética, de uma topografia mística cuja toponímia por si só, por sua força evocativa, já põe em movimento o trabalho da reminiscência e da imaginação. O valor, neste mapa-múndi passional, está desigualmente distribuído: concentra-se em certos pontos privilegiados, em torno de um lugar abençoado ou de uma terra santa, de uma cidade cara ao homem; esta cidade pode ser, como a Veneza mágica (Venedetz) das lendas russas, uma cidade encantada à beira do mar azul; mas para todos os homens é o berço, aquele onde fumega a lareira da casa materna, à sombra do campanário (JANKÉLÉVITCH, 1974, 341).

Com isso, a literatura sobre a nostalgia propunha o sentimento de inadequação ou alienação como clichês aos jovens românticos da época, temas que se confundem com os abordados por Starobinski: motivos platônicos da pátria celestial e exílio na terra: “A dolorosa experiência da consciência arrancada de seu ambiente familiar se tornará a expressão metafórica de uma laceração mais profunda em que o homem se sente separado do ideal” (1966, p. 105, tradução nossa). De acordo com esse autor, somente no final do século XVIII, a existência da nostalgia foi reconhecida por todos os médicos de todos os países europeus, considerada uma doença muitas vezes fatal, que pode afetar a todos os povos, de todas as classes sociais, sendo vista, inclusive, como uma epidemia.

De acordo com Davis (1979), em meados do século XX, o ponto de vista em relação ao conceito de nostalgia mudou de perspectiva, excluindo “saudade de casa” da sua narrativa. A partir desse período, os debates em relação à função da nostalgia tiveram início, com inúmeras sugestões, advindas de diversos pesquisadores e estudiosos.

A nostalgia como o equivalente à saudade de casa teve origem na área médica, principalmente com o médico suíço Johannes Hofer, conforme exposto acima. Entretanto, com a ampliação dos estudos sobre a nostalgia entre diversas outras áreas, passou-se aos debates e pesquisas sobre outras possíveis funções da nostalgia e a tentativa de conceituar o termo.

A nostalgia como uma desordem psiquiátrica partiu dos estudos de McCann (1941), que ressalta que a discussão sobre a nostalgia como um fenômeno universal ocorreu no início do século XX e, com isso, constatou-se que os neuróticos e os emocionalmente instáveis eram mais propensos a sofrer de nostalgia, considerando-se o diagnóstico psicológico da doença, que apresentava quadros de solidão, perda de apetite, vazio no estômago, incapacidade de desviar pensamentos referentes ao lar e, no caso de pessoas afetadas de maneira mais severa, melancolias e alucinações. Essa ideia é reforçada por Fodor (1950, p. 25), que alegou ser um “mentalmente neurótico regressivo compulsivo” quem sofria de nostalgia severa. Esse autor também alegou a falta de sintomatologia para a nostalgia, mas afirma que ela poderia evoluir para um quadro de “estado mental obsessivo e monomaniaco, causando infelicidade intensa e levando a um desenraizamento completo da existência estabelecida” (FODOR, 1950, p. 25).

Apesar de a nostalgia envolver aflições fisiológicas menores, McCann (1941) ressalta que os principais distúrbios são psicológicos, com sintomas de depressão e melancolia que podem evoluir para estados psicóticos mais graves, evoluindo para o suicídio passivo ou ativo. A falta de sintomatologia específica da nostalgia, ressalta esse



autor, faz com que ela tenha algumas características e padrões que ele chamou de “comportamento emocional emergencial”, que causava a frustração do elemento insatisfatório, tanto simbólico quanto real do forte desejo, emocionalmente carregado, de voltar para casa. O lar é o objeto em foco na narrativa nostálgica, o que McCann compara com o que caracteriza estar apaixonado, por ter a mesma resposta emocional emergencial, em que o lar é substituído por imagens da pessoa amada. Esse autor afirma que também o luto desencadeia os mesmos padrões emocionais.

Considerada uma emoção universal, de maneira unânime pelos teóricos e pesquisadores, a nostalgia é dividida entre tipos de emoção, positiva ou negativa, complexa ou básica, por diferentes estudiosos. Hirsch (1992) acredita que a nostalgia é criada por alguns estímulos, como cheiros que, supostamente, fazem um caminho diferente e direto para áreas de processamentos cerebrais mais ancestrais, intuitivos, sem que haja avaliação cognitiva dessa emoção. Dessa maneira, para esse autor, a nostalgia é um forte estado emocional resultante de uma composição de memórias.

Para Kaplan (1987), a nostalgia é um anseio por um passado idealizado, o que para psicanálise é caracterizado como memórias de tela, ou seja, memórias que não representam a verdade, são uma combinação de várias memórias diferentes, entrelaçadas em uma única memória, da qual são filtrados todos os elementos negativos. Esse tipo de emoção dá à nostalgia a característica de emoção positiva, que, segundo Kaplan (1987), acalma o sentido de perda, aumentando a autoestima e reduzindo a depressão, em um tipo de narcisismo compensatório, emoção na qual o sujeito sente valor elevado por objetos, eventos ou pessoas, dado que despertam memórias que preservam algo do eu da primeira infância, um sentimento positivo de uma criança muito amada. O estado emocional causado por esse devaneio nostálgico é uma viagem de re-fruição da experiência vivida no passado (idealizado). Seguindo essa linha de pensamento, Davis (1979, p. 18) conceitua nostalgia como "uma evocação em tons positivos do passado vivido".

Essas características de emoção positiva atribuídas à nostalgia separam esse estado emocional das noções de depressão e melancolia, em que apresenta quadros de estados emocionais sombrios e negativos, como visto na tese de Hofer. Nesse sentido, Rosen (1975) também se refere à nostalgia como uma emoção negativa, descrevendo-a como uma “condição psicopatológica que afeta indivíduos que estão desenraizados, cujos contatos sociais são fragmentados, que estão isolados e que se sentem totalmente frustrados e alienados ” (1975, p. 340). Conforme ressalta Andersson (2010), por mais que tenha ocorrido a mudança na expressão “saudade de casa” com a ampliação das



pesquisas sobre nostalgia, há ainda outros autores que defendem o conceito de nostalgia na melancolia, pois, segundo esse autor, uma viagem nostálgica é uma viagem de tristezas, uma vez que a compreensão de que o passado está irremediavelmente perdido resulta em uma epifania eminentemente negativa.

O passado idealizado, que mantém o sujeito nostálgico, não necessariamente é um lugar. Desde os estudos que retiraram a expressão “saudade de casa” da narrativa da nostalgia, passou-se a acreditar que o anseio sentimental nostálgico se dava por qualquer objeto, evento ou lugar no passado, no lugar de uma resposta emocional somente à saudade de casa, bem como caracterizou-se nostalgia como uma função psicológica normal, para além de doença médica ou distúrbio psiquiátrico, a qual todas as pessoas sentem, em algum momento da vida (DAVIS, 1979).

O passado idealizado, criado pelo sujeito nostálgico, vem de memórias autobiográficas, que permitem que o indivíduo mantenha uma identidade ao longo da sua vida, mesmo que passe por constantes mudanças. As emoções complexas geradas pela nostalgia evocam memórias, criando um clima positivo, que transcendem idade e etnia (ANDERSSON, 2010). As memórias evocadas pela nostalgia são seletivas, conforme afirma Batcho (2007), e vêm carregadas de força emocional, que as distingue das memórias comuns. Segundo Pickering e Keightley (2006), a nostalgia acomoda sentimentos progressivos de estados idealizados utópicos, bem como atributos melancólicos.

Por meio da sensibilidade do nostálgico, é possível entender que a verdadeira pátria de todos os homens não é deste mundo, mas de além do mundo, e que a verdadeira pátria de todos os homens não se encontra em mapa algum; é uma pátria escatológica, uma espécie de jesuíta celestial, situada no horizonte de toda a esperança (JANKÉLÉVITCH, 1974). O nostálgico é aquele que, estando longe, sofre.

De acordo com Starobinski (1966), a realidade do passado está no fato que não se pode fazer nada sobre ele, a não ser voltar à linguagem de uma determinada época, para construir o que será o conhecimento da época atual, uma vez que as noções atuais projetadas sem qualquer cautela ao passado acabariam com as línguas no oceano de amálgama, onde devem permanecer separadas, para que não se faça do passado um falso presente. Conforme o estudioso referido, é preciso respeitar a lacuna entre o sistema interpretativo atual e o objeto a ele submetido, evitando o risco de fundir em um único texto a interpretação e o seu pretexto, pois dessa forma se perderia de vista o caráter operativo e conjectural da interpretação. Ou seja, pode-se evitar atribuir ao homem do

passado a tonalidade afetuosa da experiência presente, uma vez que se fala a língua do tempo atual. Dessa forma, é possível não confundir as vozes que são dirigidas de fora ao sujeito e o tom da voz da sua própria interpretação.

A nostalgia se funda em algo trágico, o retorno, por conseguinte, mesmo que se retorne ao lugar familiar, este não será mais o mesmo, uma vez que a ação do tempo e da natureza modificam constantemente o espaço percebido pelo sujeito. O regresso, então, torna-se uma outra partida. O retorno é impossível, é um erro infinito. Mas a nostalgia alimenta a ilusão do retorno, tornando-se um ciclo infinito de esperança do retorno (JANKÉLÉVITCH, 1974). Sob esse contexto, há a irreversibilidade do tempo e do espaço. O sujeito nostálgico recusa o presente, porém alimenta uma ilusão de retorno que não existe. O retorno, assim, é uma panaceia. A impossibilidade do regresso é o que faz o nostálgico (BOYM, 2017).

Entre as discussões referentes ao conceito de nostalgia, até aqui, percebe-se que as investigações e pesquisas atribuem à nostalgia tanto estados patológicos quanto normais. Para a nostalgia patológica se atribui a falta de aceitação de um passado perdido na cognição do sujeito, que pode tornar o passado exageradamente idealizado (ANDERSSON, 2010). Seguindo essa mesma linha de pensamento, Wernman (1977) acredita que a nostalgia é construída de maneira ambivalente, por uma interação entre cognição e afetos, que, pela aceitação do passado irrecuperável, cria o elemento agridoce na emoção, porém, na sua forma patológica, a nostalgia pode ser substituta do luto.

Referente ao luto (trauma), Starobinski (1966) afirma que a melancolia é uma situação patológica. Refere-se à impossibilidade de terminar um processo – o de luto. Esses dois conceitos fazem parte do mesmo processo. Porém, o luto é positivo, uma vez que tem o objetivo de finalizar a dor daquilo que se perde. Já a melancolia é negativa, pois mantém a dor do que se perdeu. Assim, por estar fixado numa ideia, o sujeito acaba por assimilar representações errôneas. Boym (2017) afirma que é preciso enterrar o morto para completar o processo de luto; de outro modo, vem à tona o sentimento de melancolia em forma de espectros, elementos fantasmagóricos, que são as relações com fantasmas do passado. Na fantasmagoria, a verdade é uma ilusão.

Segundo Kaplan (1987), quando a nostalgia se torna severa, as memórias se tornam tão prazerosas que o sujeito despense toda sua energia para colocar essas memórias em repetição, eventualmente, levando certos indivíduos a alcançar sistemas de crenças de imortalidade.

O que antes consistia em sentimentos melancólicos pelos bons e velhos tempos torna-se uma formação de compromisso quando chega a estados patológicos. Nesse sentido, a nostalgia teria a função de satisfazer desejos reprimidos para proteger o ego da ansiedade, o que levaria o sujeito a criar visões borradas, “versões fixas de masculinidade, heroísmo, beleza física, rivalidade e finais felizes para evitar que o indivíduo enfrente de forma realista os conflitos da vida” (KAPLAN, 1987, p. 469).

A hipótese da descontinuidade, criada por Davis (1979), é a de que as grandes mudanças na vida fazem com que o sujeito sinta apreensão e nervosismo, de onde floresce a nostalgia. Por meio da nostalgia, o sujeito, então, tenta manter sua identidade em meio às grandes transições em sua vida. De acordo com esse autor, são mais nostálgicas as pessoas que sofreram grandes rupturas existenciais, como mudanças de local de moradia, demissões, término de relacionamento, morte de familiares, etc., do que aquelas que mantêm uma certa continuidade em suas vidas. Segundo Davis, as grandes rupturas podem gerar consequências emocionais, tais como medo, ansiedade e decepção geral em todos os elementos da vida, consequências estas que são aliviadas pela nostalgia.

Saudade, nostalgia e melancolia são posturas diferentes em relação ao tempo, no entanto estabelecem ligação entre si. Há uma ambiguidade entre nostalgia e saudade. A saudade é a mistura de dois termos, passado e presente ou, ainda, memória e esquecimento. Assim, a saudade implica o retorno, ficcionaliza-o, mas a nostalgia é a impossibilidade de retornar. A saudade se configura como passado reinventado, recuperado, portanto, é uma agência. A saudade possui acumulação de tempo e é a invenção do retorno, enquanto que a nostalgia é a ilusão do retorno e isso é o que distingue esses dois termos (BOYM, 2017).

De acordo com Jankélévitch (1974), a nostalgia é uma melancolia humana tornada possível pela consciência, que é a consciência de outra coisa, um contraste entre passado e presente, entre presente e futuro. O exílio, portanto, tem uma vida dupla, como uma superposição de vidas, a do passado e a atual. Os lugares distantes tornam-se para o nostálgico a representação de uma segunda vida, uma vida poética e sonhadora, uma vida fantasmagórica que ocorre à margem da primeira. O exilado tenta ouvir as vozes internas através do ruído estridente da vida cotidiana, mas essas vozes interiores são as vozes do passado e da cidade distante. Elas sussurram um segredo nostálgico na linguagem da música e da poesia (JANKÉLÉVITCH, 1974).

Sendo condições universais, as três palavras: nostalgia, melancolia e saudade encerram-se na memória. A saudade é o elemento que une os outros dois termos, que,

juntos, constituem o tripé das perdas. Com o colonialismo e as ditaduras, houve a fantasmagorização do passado, pois não houve o processo completo de luto (LOURENÇO, 1999). A nostalgia depende do ponto de vista do sujeito, já que é uma posição no presente em relação ao passado, uma vez que o manifestante reivindica o retorno às fontes originais de tudo o que constitui uma linguagem natural, fabular, nacional encanto popular, que afirma o direito imprescritível das origens históricas e geográficas (JANKÉLÉVITCH, 1974).

A música exerce um poder nostálgico muito grande. A melodia provoca diferentes reações no sujeito. De acordo com Starobinski (1966), a melodia deve ser considerada como algo relativo, pois é baseada nas associações de ideias e hábitos particulares e na linguagem de sentimentos e paixões. Desse modo, ouvir uma música que fez parte do passado, desperta memórias, que, em conjunto com o som, despertam uma presença repleta de sentimento, mesmo que a causa primitiva desse sentimento não seja lembrada. Esses efeitos são derivados dos hábitos da infância ou de um antigo modo de vida e despertam, nos sujeitos deslocados, uma dor amarga por ter perdido tudo. O aqui age não como música, mas como uma lembrança.

De acordo com Jankélévitch (1974), a música é imperceptivelmente nostálgica na sua essência. Diante da impossibilidade de retornar ao país familiar, o homem, desesperado de milagres, começa a cantar. Na música e na poesia, o homem nostálgico encontra sua língua. A música, uma linguagem ambígua, não usa palavras unívocas para transmitir um significado predefinido; também é feita para expressar, e até mesmo para inspirar, sentimentos não motivados. A música, por outro lado, não age diretamente sobre as coisas para transformá-las, mas dá voz ao impotente passado e sua infeliz irreversibilidade. No entanto, ao contrário da vida, o trabalho musical é repetível, pode-se reproduzi-lo infinitamente.

Assim, de acordo com Starobinski (1966), o sinal mnemônico é uma presença parcial que faz sentir, com dor e prazer, a iminência e a impossibilidade do retorno total do universo familiar, que emerge tão facilmente do esquecimento. É a gentil melancolia do passado em geral que se exala nas cantigas. É o arrependimento incurável da felicidade que já passou, da felicidade sem lugar ou data. A casa da lembrança é, por excelência, a música (JANKÉLÉVITCH, 1974).

A teoria acústica da nostalgia, conforme Starobinski (1966), vem da junção dos temas: exílio, música, memória dolorosa e terna, imagens douradas da infância. A junção desses termos contribui, também, para a formação da teoria romântica da música.

Segundo esse autor, é por meio da sensação de audição que se podem tornar sensíveis lugares e coisas extraordinárias. Os sons provenientes de lugares sublimes promoverão uma impressão mais profunda do que as formas apreendidas.

Começa, então, uma espécie de retorno infinito. Esses sons são as formas retrospectivas de desejo, a esperança de um passado por vir e o retorno a um futuro que já ocorreu, são formas paradoxalmente recíprocas da mesma nostalgia. Neste ponto, a idade de ouro do passado mais distante é um futuro quimérico. O homem que retorna à sua origem, à sua inocência, retorna para onde ele nunca mais voltou, volta a ver o que ele não viu e esse falso reconhecimento é mais verdadeiro do que o homem verdadeiro. Este, guiado por verdadeiro falso reconhecimento, retorna a um lugar desconhecido (JANKÉLÉVITCH, 1974).

Há a eterna peregrinação em busca das fontes do verdadeiro objeto que causa a nostalgia. O tempo nostálgico não é a ausência em oposição à presença, mas o passado em relação ao presente; não é o verdadeiro remédio, e sim a parte de trás na retrocessão do espaço para o passado no tempo; não é novo, mas o eterno retorno (JANKÉLÉVITCH, 1974).

As concepções expostas acima servem de base para a análise dos *corpora* aqui propostos, que será desenvolvida mediante o exame da constituição das paisagens, do sujeito encarnado e do sentimento de nostalgia nos romances.

### 3 LITERATURA AFRICANA DE EXPRESSÃO PORTUGUESA

Houve profundas revoluções na humanidade durante todo o período de descobrimentos pelos exploradores europeus, incluindo Cristóvão Colombo como um dos nomes mais conhecidos pela descoberta do que se chamou de Novo Mundo. Dessas revoluções, o continente africano foi o que sofreu maior impacto, por se tornar objeto de atenção europeia, visto tanto como um obstáculo, quanto uma parada para reabastecimento dos navios com especiarias transportadas pelo Oceano Índico até outras potências europeias. Tratados, guerras intra-europeias e disputas ocorreram em busca de trabalho escravo, fonte de matérias-primas, produtos acabados, bem como oportunidades de trabalho e carreira para funcionários europeus. Muitas colônias foram formadas, para determinar poder sobre as terras estrangeiras, que, agora, pertenciam a outras potências. Desde a imposta mudança cultural e domínio até as lutas por independência, esse processo fez com que a África passasse por inúmeras transformações nos últimos cinco séculos, incluindo a descolonização (OWOMOYELA, 1979).

O inevitável reconhecimento dos colonizadores fez com que o poder sobre suas terras e culturas fosse transferido novamente aos africanos após a Segunda Guerra Mundial, o que era, inclusive, desejável pelos europeus, que prepararam líderes africanos adequados para assumir a administração e retiraram os governantes europeus. Conforme observam os estudiosos, esse processo ainda está em andamento. Parte importante desse processo foi o surgimento das literaturas africanas, vistas como um fenômeno do século XX. A África, como entidade cultural e não geográfica, teve como resultado a exclusão da literatura produzida pelos europeus ou outros colonizadores estrangeiros, com exceção da África do Sul, onde o apartheid teve um peso forte na consciência dos escritores, tanto os colonos quanto os africanos nativos, refletindo nas suas obras (OWOMOYELA, 1993).

Muitos estudos de literaturas africanas alegam uma continuidade da arte tradicional verbal, uma vez que essa arte, antes, era exclusivamente oral, pela falta de uma tradição popular escrita. Peters (1989) corrobora essa ideia ao afirmar que, possivelmente, a produção de ficção na África Ocidental é tão antiga quanto a comunicação pela fala. As narrativas africanas tradicionais são antecedentes orais para o romance, conforme afirmam outros estudiosos, como Chinweizu, Onwuchekwa Jemie e Ihechukwu Madubuike (1983, 25-32).

O professor nigeriano de Literatura Africana na Universidade dos Estados Unidos, Oyekan Owomoyela (1993), afirma que não há dúvidas que existe esta conexão entre as

formas tradicionais e as formas modernas. No entanto, conforme esse autor, imaginar que as literaturas modernas evoluíram completamente da arte verbal, em uma relação ininterrupta, é um erro. Segundo ele, as literaturas modernas são um legado evidente da irrupção da Europa no cenário africano, portanto, são diferentes das formas tradicionais, de maneira marcante, pois as performances orais são imediatas e intimamente pessoais, envolvendo um sujeito em contato físico próximo com o público, o que significa que autor e público compartilham não só espaço e tempo, mas também uma identidade cultural. Já em relação à literatura, o público tem características mais remotas, com distâncias espaciais, temporais e culturais que o distanciam do autor. Assim, Owomoyela (1993, p. 04) tenta explicar uma possível diferença entre o termo “literatura escrita”, redundante, e “literatura oral”, oxímoro, em relação ao neologismo (talvez desnecessário) “oratura”. Esse autor também afirma que há uma diferença importante entre a arte oral tradicional africana e a literatura africana moderna, relacionada à identidade e à posição social de seus respectivos praticantes.

Nos traços dos escritores africanos está a sua origem como uma classe no desejo dos colonialistas, cujo objetivo era encontrar sucessores dignos para que pudessem entregar o controle; pessoas de confiança para não só supervisionar, mas também preservar as estruturas sociopolíticas construídas pelo colonialismo. As literaturas africanas, portanto, refletem a alienação social e cultural dos escritores de suas comunidades, além de compartilharem suas línguas, culturas e identidades com os europeus, inevitavelmente (OWOMOYELA, 1993).

O uso de línguas europeias por vários dos principais escritores africanos obscureceu o grau em que temas tradicionais, imagens e modos de pensamento influenciaram sua escrita, de acordo com Moore (1963). Segundo esse estudioso, isso vale para a poesia e para o drama, que, provavelmente, já existiam lá enquanto a própria sociedade humana. O romance, por sua vez, é uma forma sem antecedentes verdadeiros na África tropical, porque, conforme o autor em epígrafe, tanto o conto folclórico quanto o épico heroico são formas de arte muito diferentes.

Não só as mudanças da língua castiça para as europeias obscureceram esses elementos de continuidade, mas também a transformação para a forma escrita e impressa. Moore (2021) salienta que para apreciar a força e a natureza da tradição escrita, é preciso compreender a importância fulcral da palavra falada nas concepções culturais africanas. Pois, segundo esse autor, a palavra possui esse poder primitivo, sendo o meio principal de perpetuar a história, a cultura e o ponto de vista das pessoas que a utilizam, visto que



foi apenas recentemente que a escrita foi adotada, e de maneira parcial, portanto, a cultura africana mantém uma profunda reverência ao poder da palavra falada, sendo ela energizadora e verdadeira criadora da vida, sendo a reguladora das relações humanas, maldição ou benção, veículo de julgamento e restauradora da harmonia (MOORE, 2021).

O relacionamento do escritor africano com a oralidade é apresentado pelo autor Patrick Chabal (1994) em quatro fases amplas da literatura africana de expressão portuguesa, sob um ponto de vista mais historicista. Segundo o estudioso, a assimilação é a primeira fase, em que estão incluídos os escritores africanos que produziram literatura sob os moldes europeus de escrita. A segunda fase é caracterizada pela resistência, em que a responsabilidade de construir, o papel de mensageiro e defensor da cultura africana é assumido pelo escritor africano. Nessa fase, o valor do homem africano é consolidado pela conscientização, influenciando na ruptura da escrita nos modelos europeus. A terceira fase ocorre ao passo que o escritor africano se reconhece como tal, portanto, é a fase da afirmação, que acontece após a independência. Nessa fase, há a tentativa de demarcar o lugar do escritor na sociedade, bem como determinar a posição que ocupa nas sociedades pós-coloniais onde vive. A quarta e última fase corresponde à atualidade, em que sucede a consolidação da literatura que foi produzida até então e, a partir disso, há um esforço por parte dos escritores em garantir que as literaturas nacionais tenham um lugar de destaque na coletânea das literaturas universais; dessa forma, procura-se traçar novos caminhos para o futuro da literatura, de acordo com o sistema de cada país.

Outra perspectiva em relação a esses períodos é expressada por Manuel Ferreira (1987), que explica, também, quatro momentos de formação da literatura africana colonial. Para esse estudioso, o primeiro momento ocorreu entre 1850 e 1900, denominado como período de alienação, fase em que o escritor africano era incapaz de se libertar dos moldes de escrita europeus. No segundo momento, surge o sentimento nacionalista, ocorrido entre 1900 e 1930, fase em que a consciência de pertencimento à África é despontada pela ideia de negritude, trazendo à tona uma “percepção de um certo regionalismo e o discurso acusa já alguma influência do meio social, geográfico e cultural em que estão inseridos e a enunciação vive já os primeiros sinais de sentimento nacional” (FERREIRA, 1987, p. 33), momento em que as características do ambiente da colônia e da terra natal são abordados nas escritas. Entre 1930 e 1950, acontece o terceiro momento, marcado pela ruptura da alienação. Nessa fase, o desejo de independência nacional e liberdade para os africanos é expressado nos textos, visto que há maior conscientização da condição de colonizado por parte dos escritores, trazendo a consciência política na



produção literária, o que gera uma razão de ser ao expressar as profundas raízes da realidade social nacional, compreendida de uma maneira dialética. Consequentemente, no quarto momento, ocorrido entre 1950 e 2000, houve um processo de reconstrução da identidade das, agora, ex-colônias que haviam passado pelo processo de independência e isso se refletiu na escrita literária, que expressava essa nova realidade, aflorada e consolidada pelo neonacionalismo, em que ocorre a restituição total da individualidade dos escritores (FERREIRA, 1987).

Em *Literatura africana da tradição oral às tendências atuais*, a autora Djeneba Traoré (2010) divide a literatura africana em cinco períodos. Segundo esse autor, a primeira fase corresponde à literatura oral ou poesia popular, que predominou por muito tempo na África.

O segundo período, segundo esse autor, foi marcado pela publicação da primeira obra de escrita africana, em 1573, em Granada, livro de poemas do escritor Juan Latino (1516?-1606), escrito em língua latina. De acordo com Traoré (2010), Juan Latino foi levado como escravo aos oito anos, junto com sua mãe, da costa da Guiné para a Espanha, até a casa de Dona Elvira, filha de um famoso comandante espanhol, Gonzalo Fernandez de Córdoba. Aceito na sociedade nobre da Espanha, estudou, foi bem-educado, tornou-se professor universitário desde 1557 e casou-se com uma espanhola com quem conviveu até a morte. O escritor foi retratado como um nobre estudioso no início da obra de Cervantes, *Dom Quixote*, além de ter uma parte da sua vida relatada em um drama escrito por Lope de Vega e uma comédia inteira sobre ele escrita por Jimenez de Encisco. Traoré (2010) salienta que os primeiros autores africanos conhecidos são ex-escravos que haviam sido levados para a América e Europa, em sua maioria.

Outros nomes de autores africanos citados por Traoré (2010) são: Antonius Guilielmuses (Anton Wilhelm Amo), nascido em 1703, trazido por Anton Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel para a Alemanha, onde estudou direito e filosofia, tornando-se professor na Universidade Halle, entre 1736 e 1738. Escreveu três tratados filosóficos e médicos em língua latina e voltou para Gold Coast, a atual República de Gana na África Ocidental, em 1753. Outra autora de Gana é Jacobus Elisa Ioanneses, autora que se perdeu na Holanda e publicou livros por lá. A senegalesa Phillis Wheatley, que leva o nome do seu dono americano foi a primeira poetisa africana conhecida, além de escrever poemas em forma de elegias e monólogos líricos de cunho religioso e moralizante, é autora, também, de um *best-seller*. Inácio Sanchos, africano de origem desconhecida, publicou em Londres, no ano de 1782, cartas em que expressa sua posição contra o comércio de

escravos, destacando-se por suas obras artísticas. Olaudah Equiano (Gustavus Vassa) é um conhecido autor de origem africana, pertencente ao grupo étnico Ibo, que publicou sua autobiografia em Londres, no ano de 1789.

O terceiro período da literatura africana apontada por Traoré (2010) foi a publicação da primeira *Antologia Poética Internacional Africana em língua francesa*, em 1946; a criação da revista *Présence Africaine*, em 1947, apoiada por André Gide, Albert Camus e Jean-Paul Sartre, além do estabelecimento da editora de mesmo nome, em 1949, apoiada pela fundação da tendência filosófico-literária da "Negritude". Outras revistas foram criadas na sequência, como a *Black Orpheus*, fundada em 1957 por Janheinz Jahn e Ulli Beier, sediada na Nigéria; além das revistas *la Voix du Congolais*, fundada em 1946, e *Jeune Afrique*, em 1947. No entanto, segundo Traoré (2010), nos anos 30, jornais como o *Revue du monde noir* e o *Légitime Défense* foram proibidos na França. No ano de 1956, a Sociedade para a Cultura foi criada, com o intuito de coordenar todos os cientistas, artistas e autores de origem africana. Em 1959, ocorre o primeiro congresso mundial de autores africanos e afro-americanos, na Universidade Sorbonne em Paris.

De acordo com Traoré (2010), foi em 1960 que o quarto período da literatura africana teve início, como resultado da Reunião Plena da ONU, momento em que foi proclamada a declaração que finalmente eliminava o colonialismo completamente, o que levou vários países da África a alcançarem sua independência nacional e política. O primeiro festival mundial da NegroArts, organizado em Dakar, ocorreu em abril de 1966. A partir de então, a literatura escrita no continente africano se desenvolveu muito rapidamente, com o número de publicações aumentando consideravelmente.

Finalmente, o quinto e último período apontado por Traoré (2010) foi a partir de 1990, após a *Conférence Nationale*, um encontro social e político ocorrido em Benin, que foi decisivo para originar a primeira etapa do processo democrático na África Ocidental, uma vez que muitos países do continente africano haviam passado por importantes mudanças sociais e políticas, gerando uma forte demanda democrática do povo. Segundo esse autor, essas mudanças, muitas vezes, ocorreram como resultado de lutas sangrentas no processo de democratização, o que foi refletido na literatura produzida na época.

Esses quatro períodos, apresentados tanto por Chabal (1994), quanto por Ferreira (1993), e os cinco períodos apontados por Traoré (2010), mesmo que em perspectivas diferentes, são complementares e importantes para se compreender o processo de produção da literatura africana. Os três teóricos explanados acima encerram o

apontamento de tais períodos citando o processo de emancipação e independência dos países africanos, até então colonizados, e uma busca por definir uma identidade nacional própria africana. Em relação ao quarto momento citado por Ferreira (1993), a estudiosa Carolina Machado do Nascimento acrescenta:

Este último, é o momento do resgate dos valores tradicionais ancestrais, combinando-os aos valores adquiridos no período colonial, já que é impossível reverter os efeitos da colonização. De indivíduo despersonalizado e coisificado, possuidor de profundo complexo de inferioridade em relação à sua cultura, o africano passa a indivíduo que se reencontra com suas raízes, que elabora uma nova identidade cultural, reconstrói a sociedade e a cultura africanas incorporando os elementos de diferentes origens que agora a compõem. As tradições ancestrais são revalorizadas e as contribuições da cultura da antiga metrópole são incorporadas a elas, reorganizando e reorientando a diversidade para regenerar a cultura e o povo africano (NASCIMENTO, 2018, p. 3-4).

Um grande movimento deu origem a essa busca pela liberdade, o qual corresponde à segunda fase da literatura africana citada por Chabal (1994). De acordo com Fonseca e Moreira (2011), simultaneamente a essa fase ocorre a conscientização da africanidade, influenciada pela Negritude. Segundo Traoré (2010), os fundadores espirituais da Negritude foram Aimé Césaire, da Martinica; Léopold Sédar Senghor, do Senegal; e Léon Gontran Damas, da Guiana. O autor também cita outros representantes importantes desse movimento, como: Alioune Diop, Birago Diop, David Diop, do Senegal; Camara Laye, da Guiné; Joseph Miezan Bognini, Kumassi Brou e Denise Massida, da Costa do Marfim; e William Dubois, dos EUA. Influenciado pelo *Negrorenaissance* norte-americano, o movimento da Negritude foi uma corrente literária baseada na consciência da personalidade africana. Quem propagou essa tendência da literatura, de acordo com Traoré (2010), foi Langston Hughes, dos Estados Unidos. Em relação à definição de Negritude, um dos fundadores do movimento, Léopold Sédar Senghor, explica:

Objetivamente vista, é a totalidade das obras não só dos povos da África negra, mas também das minorias negras da América, Ásia e dos países do Oceano Pacífico ... subjetivamente a Negritude é vista como a vontade de representar os valores-cultura do mundo negro para conviver com eles, depois de os ter fertilizado e modernizado, mas, também, de torná-los acessíveis aos outros (BROSZINKY-SCHWABE apud TRAORÉ, 2010, p. 112).

O movimento literário da Negritude, bem como o do Panafricanismo surgiram pela conscientização de ser no mundo do indivíduo africano diante das tensões sociais que eram a “gênese da problemática atual do mundo ultramarino”, conforme cita Francisco José Tenreiro (1953, p. 2), na tentativa de distanciar a literatura tida como

exótica, visto que era uma forma de desmerecer o negro. Assim, para Tenreiro (1953, p. 35): "o sentimento da negritude (que) é a razão-base da poesia negra".

Como era difícil se libertar do pensamento europeu na época, os jovens autores queriam reivindicar a independência de seus respectivos países por meio de suas obras literárias, mas não abordaram questões políticas em suas escritas, o que caracterizou uma divergência na ideologia da Negritude. O movimento buscava se definir como arma na luta contra a opressão colonial, porém perseguia a política de assimilação colonial, paralelamente (TRAORÉ, 2010).

As relações particulares entre colonizadores e colonizados marcaram os processos coloniais de maneira diferente, conforme afirma Fischgold (2014). Segundo esse autor, no processo colonial da virada do século XIX para o século XX, há dois fatores de convergência entre duas categorias heterogêneas, o europeu colonizador e o africano colonizado, que são a negação da cultura autóctone pelo primeiro e a consequente resistência pelo segundo. Fischgold (2014) salienta que foi nesse período que surgiram as primeiras manifestações pelo nativismo no continente africano:

Esses pontos de convergência e a resistência dos povos colonizados, no início do século XX, irão fomentar debates, culminando com a criação de três importantes movimentos: o nativismo, o pan-africanismo e a Negritude. O surgimento desses movimentos, no fim do século XIX (nativismo) e na primeira metade do século XX (pan-africanismo e Negritude), foi fundamental para a disseminação de ideias e estruturação das diversas lutas anticoloniais que aconteceriam décadas mais tarde em várias das colônias europeias em África. (FISCHGOLD, 2014, p. 15).

As reivindicações pelo nativismo buscavam a valorização da cultura nativa, vivida antes da cultura do colonizador europeu. Conforme afirmam Amorim et al (2018, p. 76): “o surgimento de periódicos e obras literárias nos países africanos, ainda que escassos em comparação ao restante do Ocidente, fazia emergir um personagem-sujeito, com suas características próprias: o africano”. A singularidade africana já era refletida nos títulos de alguns jornais da chamada África portuguesa, nos quais o nativismo ganhava força, como, por exemplo, *O Brado Africano* e *O Africano*, mesmo que de maneira escassa. No entanto, foi o movimento da Negritude que redimensionou as lutas dos povos africanos pela valorização das culturas do continente africano (AMORIM et al, 2018).

Esses movimentos ocorridos podem ser traduzidos como projetos de humanização, uma vez que o negro africano (escravizado durante muito tempo) era diminuído enquanto ser humano pelas culturas estrangeiras dominantes. De acordo com

Antonio Candido (1995), a literatura é um direito de todos e, sendo um direito, está relacionado ao que é indispensável ao ser humano, sendo essencial para o processo de humanização. Segundo esse crítico: “A literatura desenvolve em nós uma quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante” (CANDIDO, 1995, p. 249).

Busca-se, com as manifestações e movimentos, a humanização do africano, levando-se em consideração a pluralidade cultural, que abrange raça, gênero, etnia, religião, etc., o que, muitas vezes, é ignorado em determinadas culturas que se impõem sobre as outras. O racismo é um problema antigo, que persiste nos dias atuais. Esse tema é abordado pelo antropólogo Kabengele Munanga, autor do livro *Negritude: usos e sentidos*, publicado em 1986, no qual se refere à crença de raças hierarquizadas, que leva ao racismo. Dessa maneira, se o conceito é de que há raças dominantes, esse pensamento se torna uma arma ideológica, enraizando um pensamento de inferioridade nas raças que sofreram opressão, como é o caso do africano colonizado pelo europeu, que impôs sua cultura sobre as sociedades africanas, interferindo nas reflexões e no conjunto de condutas dos colonizados desde que nasceram. Essa concepção se refletiu na vida dos colonizados, incorporando-se aos seus atos, gestos e palavras, mesmo as mais banais, estruturando uma personalidade colonialista: “[...] O colonizado é, assim, remodelado em uma série de negações que, somadas, constituem um retrato-acusação, uma imagem mítica. (MUNANGA, 1986, p. 33-34).

Com essas condições de marginalização, seria impossível que o indivíduo africano negro não passasse pelas fases citadas pelos autores acima, visto que sofreram forte assimilação do embranquecimento, gerando autorrejeição. Portanto, o movimento da Negritude foi um grito que reivindicava a reconquista da própria identidade, da autonomia e do direito à humanização, assumindo a posição de ser humano que era/é um direito universal, o que interferiu na cultura e nos âmbitos morais, físicos e psíquicos da vida do sujeito colonizado. Foi desse sentimento que surgiu o movimento da Negritude (MUNANGA, 2012).

As literaturas africanas de língua portuguesa, segundo Hamilton (1985), foram as primeiras a serem escritas e as últimas a serem descobertas devido às políticas coloniais portuguesas serem mais repressivas e pouco esclarecidas, em um sistema com essas mesmas características. A colonização portuguesa na África concentrava-se na exploração dos africanos e de seus recursos, o que durou até o final do século XX, estigmatizados pelas prisões portuguesas para os africanos.

Dessa maneira, as literaturas africanas modernas continuam a testemunhar o ininterrupto impacto causado pelo projeto colonizador no universo africano, principalmente, pela persistência do seu importante papel no processo de definição e autodefinição dos próprios africanos. Isso porque os discursos relativos às literaturas africanas sugerem automaticamente as escritas em línguas europeias e foi somente em uma reflexão tardia que os trabalhos em línguas africanas chegam à consciência desse fato. Aí se dá a importância de estudos relativos às literaturas africanas, principalmente às relacionadas a grupos linguísticos diferentes, a saber, os de origem de língua inglesa, francesa e portuguesa. Esta pesquisa limita-se ao estudo das literaturas africanas de expressão portuguesa, devido à limitação desta escrita e ao interesse desta tese. Vale lembrar que não caberia aqui o estudo especificamente de línguas africanas, que também produzem literaturas dignas de atenção, uma vez que há uma multiplicidade de línguas africanas e é preciso, portanto, delimitar um recorte e direcioná-lo para o que cabe na análise aqui proposta.

De acordo com Soares e Moreira (2011), as literaturas africanas de língua portuguesa surgiram não só como resultado de quinhentos anos de assimilação, em um longo processo histórico, mas também pelo desenvolvimento cultural nas ex-colônias, o que gerou maior conscientização nas décadas de 40 e 50 do século XIX, além de um ativo e polêmico jornalismo, que criticava severamente a máquina colonial. A partir dessa época, várias manifestações literárias começaram a ser publicadas em jornais e almanaques, com produção literária que era inspirada nos moldes europeus, mas que também abrangia significativos exemplos dos costumes tradicionais de diversos países africanos que tinham a língua portuguesa como oficial. Um exemplo disso são as publicações de Gerald Moser (1993), nos volumes do *Almanach de lembranças* (1854-1932) e *Almanach de lembranças luso-brasileiro*, nos quais se pode observar produções desse período: “os livrinhos do velho Almanach de lembranças lusobrasileiro contêm, sob capa modesta, um arquivo único [...] como referência à vida literária da África de expressão portuguesa, de 1854 para diante” (MOSER, 1993, p. 27).

Um dos fatores fundamentais para eclodir a literatura africana de expressão portuguesa, conforme Amorin *et al* (2018), foi o surgimento da imprensa nos países que falam português, na década de 1840. Segundo esses autores, a produção literária produzida nessa época era em língua portuguesa, mas com expressões linguísticas nativas e/ou crioulas, o que favoreceu a consciência sobre a peculiaridade do habitante africano, inclusive nas temáticas abordadas. De acordo com Jurema Oliveira (2008), instala-se o

prelo nas colônias africanas de língua portuguesa nas seguintes datas: Cabo Verde, em 1842; Angola, em 1845; Moçambique, em 1854; e Guiné-Bissau, em 1879. Laranjeira (1992) salienta que era nos espaços comuns dos almanaques, jornais, revistas, boletins e folhetos que portugueses, brasileiros e africanos publicavam, em uma relativa contaminação de línguas, uma vez que a escrita já havia deixado de ser um espaço pleno de europeidade, mesmo que ainda não houvesse designações de literaturas com cunho nacional, como a angolana, são-tomense e moçambicana, por exemplo.

Segundo Moreira e Fonseca (2011), até a independência, o escritor africano de Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe vivia entre duas realidades, a sociedade colonial e a sociedade africana, às quais não podia ficar indiferente. Estas realidades tensas e complexas eram registradas na escrita literária de maneira mais intensa ou não, por um “homem-de-dois-mundos”, como vivia o escritor africano:

Ao produzir literatura, os escritores forçosamente transitavam pelos dois espaços, pois assumiam as heranças oriundas de movimentos e correntes literárias da Europa e das Américas e as manifestações advindas do contato com as línguas locais. Esse embate que se realizou no campo da linguagem literária foi o impulso gerador de projetos literários característicos dos cinco países africanos que assumiram o português como língua oficial (FONSECA; MOREIRA, 2011, p. 2).

Ao transitar pelos dois mundos, os poetas intercalavam frases, versos, diálogos, lexemas, etc. em língua banta, especialmente o quimbundo, nos textos em português, que eram mais extensos. Segundo Laranjeira (1992, p. 11-12), nesses textos: “A integração é perfeita, na coerência do sentido e da sonoridade e na coesão dos segmentos e dos ritmos”. Esse processo de formação linguística na escrita sofreu interferência dos momentos da produção literária africana, demarcados pelos autores acima. Assim, para se compreender a perspectiva de conjunto das literaturas africanas de expressão portuguesa, é necessário levar em conta essas fases, uma vez que, mesmo em países diferentes, tendo cada um com sua peculiaridade, os africanos colonizados sofreram processos culturais semelhantes até a independência total de seus respectivos países. Fonseca e Moreira (2011) salientam que tanto a crítica literária quanto os historiadores concordam com o fato de que as características que marcaram cada momento foram os fundamentos de movimentos literários importantes ou de obras que foram essenciais para o desenvolvimento da literatura africana de expressão portuguesa. Alguns desses marcos importantes são citados pelos autores, na seguinte ordem:



- a) em Cabo Verde, a publicação da revista *Claridade* (1936-1960);
- b) em São Tomé e Príncipe, a publicação do livro de poemas *Ilha de nome santo* (1942), de Francisco José Tenreiro;
- c) em Angola, o movimento “Vamos descobrir Angola” (1948) e a publicação da revista *Mensagem* (1951-1952);
- d) em Moçambique, a publicação da revista *Msafo* (1952);
- e) na Guiné-Bissau, a publicação da antologia *Mantinhas para quem luta!* (1977), pelo Conselho Nacional de Cultura (FONSECA; MOREIRA, p.16, 2011).

Para que se compreenda melhor esses marcos da produção literária africana de expressão portuguesa, é necessário analisar o que se produziu desde então, abrangendo as escritas em poesia e prosa, de diversos autores, dos cinco diferentes países africanos que têm o português como língua oficial. Esse estudo é possível com uma análise diacrônica da produção literária dos escritores africanos no que tange as dificuldades que tiveram de se descobrir em seu universo africano, a aquisição de uma consciência nacional e identidade cultural própria, a luta e reivindicação por uma mudança necessária e latente, mudanças estas que, segundo Fonseca e Moreira (2011, p. 3): “encaminham para um processo de releitura constante que liga o presente e o passado na construção de uma África que se renova continuamente”.

### 3.1 A LITERATURA MOÇAMBICANA

Apesar de milhões de falantes do português, este idioma tem menor prestígio internacional se comparado ao inglês e francês. Segundo Hamilton (1985), isso ocorre devido à obscuridade da escrita de Cabo Verde, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe, Angola e Moçambique. Segundo esse autor, a inacessibilidade da escrita em português para o mundo se deu, em grande parte, pela escassez de traduções e, até mesmo quem conhecia a língua, teve acesso limitado às literaturas das ex-colônias portuguesas, visto que elas mesmas se mantinham em um sistema fechado para estranhos. Hamilton (1985) salienta que, em um universo africanista anglocêntrico e francocêntrico, as escritas da África lusófona ainda recebem pouca atenção, apesar da existência de muitos estudiosos da literatura africana e do fato de que a escrita africana lusófona já existe há muito tempo. Por isso a afirmação de Moser (1967) de que a literatura africana em língua portuguesa foi a primeira a ser escrita e a última a ser descoberta.

As colônias com maior número de africanos não assimilados foram: Angola, Moçambique e Guiné-Bissau, onde apenas uma pequena parte da população indígena



aprendeu a falar português e, mesmo assim, a um nível muito rudimentar. No entanto, a aculturação ocorrida em todas as cinco colônias portuguesas na África deu origem a pequenas, mas significativas elites urbanas de africanos e mestiços que falavam e escreviam português e outros que apenas falavam a língua portuguesa. O número de analfabetos em Moçambique, em 1950, de acordo com Enders (1997), era de 98%, ou seja, apenas uma fração muito pequena da população tinha acesso à leitura e à escrita. Foi das pequenas elites inter-raciais e de uma classe média de indígenas que surgiram os grupos de intelectuais, de onde emergiu a maioria dos escritores de literatura africana aculturada mais antiga da África subsaariana (HAMILTON, 1985).

A literatura moçambicana sofreu um processo semelhante aos outros países africanos de língua portuguesa. Conforme Fonseca e Moreira (2011), a elite formada por negros, brancos e mestiços, gradualmente, foi se apoderando dos canais e centros de administração e poder nas zonas urbanas da Beira e Lourenço Marques (atualmente, Maputo, capital de Moçambique). A instalação do prelo, em 1854, e os jornais locais tiveram uma grande importância no processo e disseminação de ideias contra o colonialismo. Amorim et al (2018) destacam que em Moçambique o projeto literário associado ao jornalístico ocorreu um pouco mais tarde do que em Angola, devido ao alto índice de analfabetismo no país. Os autores destacam que na segunda metade do século XIX já havia uma produção jornalística incipiente no país. Em alguns periódicos, no entanto, a literatura não tinha um lugar de destaque, visto que nas linhas editoriais as questões sociais e culturais eram mais valorizadas. Um exemplo desse tipo de periódico foi *O Jornal Itinerário*, lançado em 1941.

O Boletim Oficial do Governo-Geral da Província de Moçambique começou a circular em 1857 e se transformou em “Boletim Oficial da Colônia de Moçambique”, em 1951, quase um século depois, também com pouco espaço para a literatura. O primeiro periódico moçambicano, intitulado *O Progresso*, surgiu em 1869, no qual se destinava algumas páginas ou seções para a produção da literatura e artes. As mudanças culturais e sociais ocorridas em Moçambique só tiveram maior impacto na imprensa no início do século XX, momento em que a colônia deixou de ser apenas para exploração e se tornou, também, uma colônia de povoamento. O jornal *O Africano* foi fundado nessa época, no ano de 1909, pelos irmãos José e João Albasini, em Lourenço Marques (Maputo), com publicações de maior relevância para a literatura. Em 1918, os irmãos fundaram, também, o jornal *O Brado Africano*, um órgão do Grêmio Africano Associação Africana (AMORIN et al, 2018).

Entre 1955 e 1958, as questões culturais da colônia de Moçambique entraram em ebulição, com coberturas feitas pelo jornal, que era um órgão da Associação Africana. Conflitos entre correntes ideológicas divergentes fizeram com que esse jornal perdesse espaço. O choque de ideias publicadas no periódico fez com que *O Brado Africano* fosse impedido de funcionar, por isso, em 1932, foi substituído pelo jornal *Clamor Africano*, com doze números publicados, criado por José Albasini. *O Brado Africano* voltou a circular no ano seguinte, em 1933, porém seu funcionamento sofreu diversas influências oficializantes, de 1958 até o ano de 1974, quando ocorre sua suspensão. José Craveirinha, poeta moçambicano, foi um dos mais importantes colaboradores de *O Brado Africano* (AMORIM et al, 2018).

Mesmo sofrendo influências, *O Brado Africano* abriu espaço para publicação de textos dos africanos e descendentes de colonos a partir da década de 1940. Segundo Santilli (1985), nesse período, o jornalismo moçambicano começou a valorizar artigos que expressavam suporte da resistência, manifestações nacionais, bem como ideias de independência política, que seriam propagadas até a luta pela libertação nacional. Amorim et al (2018), ressaltam que esse jornal foi um dos mais relevantes e decisivos para a difusão da poesia moçambicana, reunindo escritores e poetas exclusivamente por semelhanças ideológicas e afinidades, o que era diferente em outros periódicos, que agrupavam autores de diversas e distintas linhas de pensamento. Noémia Sousa, Fonseca Amaral, Virgílio Lemos e Rui Noronha foram alguns dos grandes autores que publicaram nesse jornal, o que o fez adquirir grande importância cultural.

Segundo Hamilton (1985), Orlando Mendes, Sebastião Alba e Virgílio de Lemos são outros poetas que se destacaram porque buscaram reivindicar uma cultura da africanidade ou o domínio colonial de protesto em Moçambique, alinhados com a composição étnico-racial dos movimentos literários em Lourenço Marques e Beira, entre 1950 e 1960. Assim como a maioria dos poetas, esses três nomes eram portugueses ou europeus que nasceram e foram criados na colônia.

Outro jornal importante de Moçambique foi o *Voz de Moçambique*, que circulou entre 1959 e 1975, divulgando textos literários que revelavam, inclusive, uma ponte entre escritores europeus e brasileiros. Moreira e Fonseca (2011) classificam como principais escritores moçambicanos, ligados aos movimentos que configuraram o cenário literário de Moçambique dos anos 1940 e 1950, ressoando na poesia do pós independência: Noémia de Souza, José Craveirinha, Luís Bernardo Honwana, Virgílio de Lemos, Rui Knopfli e Rui Nogar.

Livros, jornais e periódicos registraram a afirmação de um projeto literário, no final da década de 1940 e início da década de 1950, momento em que ocorre a ascensão da literatura moçambicana, destacada, com grande importância, pelo projeto literário da revista que recebeu o nome de um canto popular em língua chope, *Msaho*, fundada em 1952, e pelo jornal *Paralelo 20*, que foi veiculado entre 1957 e 1961. A revista *Msaho* teve apenas uma publicação inaugural, pois foi censurada pelo Estado Novo português, que desaprovou o compromisso com a investigação e o apoio à cultura popular e ancestral de Moçambique, por parte dos autores (AMORIM et al, 2018). No ano seguinte, em 1962, sob a liderança de Eduardo Mondlane, foi criada a Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO), o que impactou a produção literária dos escritores africanos que faziam parte deste grupo, com ideias de liberdade para o país (AMORIM, 2006). No período pós Segunda Guerra Mundial, entre os anos de 1945 e 1963, houve o que Pires Laranjeira (1995) denominou como Formação, momento em que a ideologia do movimento da Negritude se instalou entre os escritores, dando início ao processo de consolidação efetiva da literatura moçambicana (AMORIM et al, 2018).

Mais maleável e acessível do que a prosa e o drama, a poesia foi o meio pelo qual os membros da intelectualidade urbana se fixaram, para expressar de maneira emotiva sua crescente consciência política e social, durante os anos que antecederam a independência. Mesmo com a censura, os poetas da época encontraram meios de divulgar seus poemas e histórias em jornais locais, revistas e editoras que eram administradas por europeus simpatizantes com a causa. Muitas vezes, os poetas distribuíam seus poemas, datilografados ou manuscritos, sub-repticiamente, entre os intelectuais que compartilhavam a mesma opinião, superando, assim, as questões editoriais, econômicas e as restrições do governo. Mesmo com todas essas dificuldades de propagar a arte literária, alguns escritores, alunos negros, mestiços e brancos das colônias, conseguiram até publicar em Portugal, a partir da década de 1950, em Lisboa e Coimbra, apoiados por portugueses simpatizantes, conseguindo, assim, controlar alguns veículos editoriais que divulgavam amplamente sua poesia e prosa socialmente consciente (HAMILTON, 1985). De acordo com Amorim et al (2018), organizada por Luis Polanah, houve o lançamento da obra *Poesia em Moçambique*, em Lisboa, no ano de 1951, coletânea de poemas escritos por importantes poetas que se consolidaram mais tarde em Moçambique, como: José Craveirinha, Noémia de Sousa, Rui Knopfli, Rui Nogar, Fonseca Amaral, Virgílio de Lemos, Rui Guerra, Orlando Mendes, entre outros.

Durante o período que antecedeu a independência, assim como em outros países africanos de língua portuguesa, Moçambique produziu uma poesia que reivindicava a cultura. O movimento literário nacionalista iniciado em Angola, devido aos fatores culturais e políticos e às condições socioeconômicas inter-relacionadas, produziu um fenômeno que ressoou do outro lado do continente, nas cidades da Beira e, especialmente, em Lourenço Marques, em Moçambique. A formação de grupos de raças integradas foi semelhante nas duas colônias. Algumas influências foram decisivas para a produção literária de uma poesia de reivindicação cultural, como, por exemplo, o *Apartheid* da África do Sul e a barreira de cores na propriedade britânica *Rhodesias*. Como consequência, um forte senso de afirmação racial foi expressado nas poesias moçambicanas de reivindicação cultural, com maior destaque entre as outras colônias portuguesas que também tiveram uma produção proeminente de literatura de resistência, como Angola e Cabo Verde (HAMILTON, 1985).

A consciência de independência nesses territórios fez com que alguns poetas, romancistas e contistas ganhassem destaque político por fazer parte da resistência armada. De acordo com Amorim et al (2018), os escritores que mais se destacaram como combatentes ocuparam cargos importantes da administração pública de seus respectivos países, incluindo o cargo da presidência, após a conquista da independência. Conforme Fonseca e Moreira (2011), a construção da literatura moçambicana pode ser distinguida por três fases: a fase colonial, a fase nacional e a fase pós-colonial. As lutas pela independência de Moçambique foram mais consistentes a partir da metade do século XX, consolidando-se em meados da década de 1960, sobre três vertentes apontadas por Laranjeiras (1995). Segundo esse autor, a primeira vertente constitui-se da produção e publicação literária de textos que se adequaram às condições adversas do gueto, com a conscientização de um nacionalismo que teve origem na incorporação dos movimentos do Pan-africanismo e da Negritude, destacando, nessa fase, os escritores: José Craveirinha, Luis Bernardo Honwana, Orlando Mendes e Rui Nogar. Na segunda vertente, as condições permaneciam as mesmas, porém com as tendências fundamentadas nas bases não só lusófona e anglófona, mas também francófona, voltando o senso estético para as grandes obras universais a partir da Antiguidade clássica, por seu grande prestígio, refletindo, assim, nas obras de Rui Knopfli, Eugênio Lisboa, João Pedro Grabato Dias e Maria de Lourdes Cortez. A terceira vertente tem sua produção e publicação literária predominantemente de poesia, com total liberdade fora de Portugal e das colônias, com temas recorrentes sobre guerrilha (LARANJEIRA, 1995).

Dentre os precursores da literatura moçambicana, durante a fase colonial, alguns autores tiveram destaque, como, por exemplo, Rui de Noronha, Augusto Conrado, João Dias e Luís Bernardo Honwana. Uma das primeiras tentativas de sistematizar a herança da oralidade africana tradicional é representada por Rui de Noronha. No seu livro de sonetos, publicado em 1943, é possível perceber os primeiros apontamentos para os problemas relacionados ao domínio colonial. Sua poesia é revestida de pioneirismo, representado em alguns sonetos que revelam uma sensibilidade em relação aos negros e mestiços (FONSECA; MOREIRA, 2011).

A prosa narrativa com livro publicado em Moçambique era rara, por isso, desde a Segunda Guerra Mundial, foi considerada uma colônia de poetas, como salientam Amorim et al (2018). Alguns nomes importantes estabeleceram os contornos epistemológicos de uma ficção em prosa moçambicana. João Dias, por exemplo, escreveu uma coletânea de contos, intitulada *Godido*, publicada postumamente em 1952, seu legado para uma literatura emergente aculturada. Sua coletânea de contos é considerada a primeira obra de ficção moçambicana, devido aos motivos e temas explorados. De cunho autobiográfico e histórias jornalísticas, a literatura de João Dias pressagiava a origem de uma ficção em prosa genuinamente moçambicana, já que sua narrativa é uma tentativa de expor realidades sociais concretas, relacionadas à situação do africano tanto na colônia quanto no espaço social português. O maior conto da coletânea de João Dias, cujo nome é o que intitula a obra, materializa uma vertente nacionalista, devido aos modos de representação e temas abordados. Símbolo de reivindicação social dentro do espaço português, *Godido* expressa a resistência dos moçambicanos ao colonizador europeu. O personagem representa o filho do Imperador de Gaza, uma figura histórica que foi deportada com outra, pertencente ao mito na memória coletiva: Gungunhana. É possível perceber a temática da exploração do negro, da violência tanto física quanto psicológica, do racismo, da negação das origens e duplicidade do mulato, do direito colonial que favorecia o opressor, da mulher vista como um objeto e do Brasil como exemplo de ideal de mestiçagem. O enredo dessa narrativa se desenvolve na vida quotidiana de um negro inconformado com a submissão e humilhação sofridas em um ambiente rural, bem como suas frustrações em um lugar de sonhos e aspirações, que é o espaço urbano (DIAS, 1952).

Outra coletânea de contos, intitulada *Nós matamos o cão tinoso*, de Luís Bernardo Honwana, publicada em 1964, mesmo ano do início da luta armada pela libertação nacional, recebe destaque nas narrativas essencialmente moçambicanas. O

principal apelo das histórias vem do tempo e ritmo narrativos, bem como o uso do humor e da ironia e a astúcia do autor em combinar os estilos do neorrealismo e da expressão oral de suas próprias origens Ronga, que são expressados em suas histórias. Segundo Hamilton (1985), embora existam inúmeras outras obras dignas de nota, como o romance racial de Orlando Mendes, *Portagem* (1965), até a independência de Moçambique, *Nós matamos a cão tinhoso* foi a obra em prosa essencialmente moçambicana que estabeleceu os contornos epistemológicos de uma ficção em prosa moçambicana e um novo paradigma para o texto narrativo moçambicano (HAMILTON, 1985). É possível encontrar na coletânea de contos a representação das questões sociais como a segregação e a exploração, bem como uma denúncia relativa às forças produtivas, à opressão exercida pelo aparelho ideológico e pelas instituições de poder e ao autoritarismo do Estado colonial, além de alguns personagens pontuais evidenciarem alguns prismas de conscientização social e de classe (FONSECA; MOREIRA, 2011).

Nesse sentido, pode-se classificar duas categorias de narrativas tipicamente moçambicanas, a das narrativas curtas, como os contos, e a das narrativas longas, como os romances. Das narrativas longas, o primeiro romance considerado legitimamente moçambicano é *Portagem* (1966), de Orlando Mendes (1916–1992), narrativa naturalmente filiada ao neorrealismo, que apresenta um tema recorrente na literatura do continente africano. O romance retrata os conflitos entre o mulato e a sociedade, dividida entre brancos e negros. João Xilim é o protagonista da história, um mulato que sofre desprezo e é marginalizado tanto pela sociedade branca, quanto pela dos negros. Em meio a escrita de teatro, ensaios e narrativas, Orlando Mendes se consolidou como escritor na década de 1940, quando teve a publicação de vários títulos de poesia, entre eles: *Trajectorias* (1940), *Clima* (1959), *Depois do sétimo dia* (1963), *Portanto, eu vos escrevo* (1964) e outros.

Com o apoio da Associação de Escritores Moçambicanos, criada em 1981, os jovens escritores organizaram a Brigada João Dias, lançando *Charrua*, que junto com a revista de notícias *Tempo* e o suplemento literário do jornal *Domingo*, tornou-se um importante veículo para poemas individuais, ensaios e histórias, visto que as várias séries de Autores Moçambicanos da associação eram escritos tanto por escritores experientes quanto pelos iniciantes. Em Maputo, capital de Moçambique, a partir de 1982, os escritores da brigada mantiveram um evento mensal ao ar livre como *msaho* – palavra que significa Chope, literalmente, canção – assim como o nome da revista literária. No *msaho* aconteciam leituras de canto, dança, teatro e poesia. Esses eventos foram possíveis



porque a ilha de Maputo apresentava uma certa normalidade em meio a brutal insurgência que ocorria no restante do país. O primeiro *msaho* realizado no Parque Tunduro homenageou e celebrou José Craveirinha, que se tornou uma lenda viva em Moçambique.

Referência obrigatória em toda a literatura africana, José Craveirinha é o poeta de maior destaque em Moçambique, uma vez que suas poesias perpassam todas as fases da poesia moçambicana, desde os anos de 1940, até atualmente. Seus poemas são carregados de marcas da tradição oral, uma poesia do tipo realista, com tendência lírica e intimista e temas que evidenciam a cultura, a política, a sociedade, bem como poemas de prisão e da negritude. Em 1980, publicou *Cela 1 e Xigubo*; em 1982, *Karingana Ua Karingana*; e *Maria*, em 1988 (FONSECA; MOREIRA, 2011, p. 52-53). *Maria* (1988) foi um volume escrito em homenagem à esposa de Craveirinha, que teve uma morte trágica. A obra contém poemas que inspiraram Rui Knopfli a escrever, no prefácio do volume, que considera José Craveirinha, de longe, o maior poeta africano de expressão portuguesa.

O personagem de Craveirinha em "O gênero", o último poema da coleção, reconhece seu papel no mundo complicado e aculturado do discurso poético intimista e público. Conforme afirma Leite (2000, p. 4-5): “[...] seus poemas se tecem fundamentalmente entre duas línguas, o português e o ronga, língua materna do poeta, que é intencionalmente usada para pôr em evidência a historicidade e a carga cultural da origem africana”. Craveirinha, como instituição em si, tornou-se uma grande força na reformulação da poesia moçambicana contemporânea. Luís Patraquim mostra a influência inconfundível da obra de Craveirinha em seus poemas de *Monção e A inadiável viagem* (1985).

Essa tessitura de duas línguas nos poemas de Craveirinha sugerem uma possível ambiguidade, que, por um lado, renega a língua ronga com o português, como se a interditasse, com o intuito de impedir a dominação da língua colonial em território africano, ao mesmo passo que renuncia a reunião das distintas línguas, uma vez que a escrita em português é o elo de comunicação entre os não africanos e africanos, para expressar aquilo que precisa ser falado. Destaca-se, assim, a narrativa de Craveirinha como: “um fenômeno que evoca as forças ancestrais africanas para depurar a memória coletiva, tratando-a, libertando das impressões da guerra, que além de genocida é também epistemicida” (PORTO; ALVES, 2021, p. 29).

Foi somente após a Segunda Guerra Mundial que a literatura moçambicana teve sua consolidação caracterizada. Durante o período que corresponde entre 1945 a 1963,

formou-se, entre os escritores desse período, a ideologia propagada pelo Movimento da Negritude. Principalmente na década de 1950, surgiram vários movimentos e grupos intelectuais em Moçambique. Um dos grandes nomes da literatura moçambicana deste período é o da poetisa Noémia de Sousa.

Considerada a mãe dos poetas moçambicanos, Noémia de Sousa é a representante da literatura africana de extração portuguesa de maior importância. Seus poemas revelam os ideais de libertação de Moçambique e o envolvimento social da escritora como militante, durante o período em que Moçambique ainda era colônia de Portugal. Nascida em 1926, em Catembe, uma vila no litoral sul de Moçambique, e falecida em 2002, em Cascais, Portugal, Noémia de Sousa tem a distinção de ser a primeira poetisa negra escrevendo em português e, talvez, em qualquer idioma em toda a África Austral. De acordo com Hamilton (1985), um crítico euro-moçambicano chamado Eugénio Lisboa, de grande perspicácia, mas com pouca paciência para o que ele considerou ser uma inépcia artística, caracterizou os poemas de Sousa como prolixos e balbuciantes. Ironicamente, são esses defeitos aparentes que emprestam vigor e urgência à escrita da poetisa. Uma busca gaguejante por um modo de expressão livre e a verbosidade foram as armas que a autora utilizou para sitiar a linguagem aculturada.

A voz da autora é gutural e quase frenética em *Sangue negro* (1988), obra composta por 46 poemas, escritos entre 1948 e 1951, cuja circulação se deu em jornais locais, como *O Brado Africano*. O livro, que é um mosaico de culturas, foi publicado pela Associação dos Escritores Moçambicanos (AEMO), em 2001. Em 2011, foi publicada uma nova edição pela editora Marimbique, de Moçambique, e publicado pela editora Kapulana, em 2016, no Brasil. Nos poemas é possível encantar-se com crenças, paisagens, lembranças, afetividades, entre tantos outros aspectos presentes em uma literatura que reflete a excentricidade de Moçambique. De acordo com Amorin et al (2018), os poemas de Noémia de Sousa circularam entre os autores da Geração da Mensagem, em Angola, o que fez com que sua poesia fosse integrada às primeiras edições do periódico angolano.

No entanto, ainda sem o crédito de livro publicado, a voz apaixonada de Noémia de Sousa desbotou cedo, visto que, em 1950, ela foi para Paris, num exílio voluntário, onde permaneceu até a década de 1980, quando se mudou para Lisboa e lá viveu até a sua morte. Durante todo esse período, José Craveirinha ficou em Moçambique, onde continuou a escrever ao longo os anos de guerra e perseguição, dos quais ele próprio foi vítima quando estava preso, de 1965 a 1969, como inimigo do Estado. Ambos os poetas



estabeleceram um padrão para um discurso poético que desafiava a própria linguagem de sua composição aculturada (HAMILTON, 1985).

Uma poesia de combate e protesto, com a palavra como mensagem política e instrumento social, recebeu uma expressão singular entre os praticantes da poesia que viveram ou circularam em torno das áreas do norte de Moçambique, local que tinha caído nas forças da moção moçambicana Frente de Libertação (FRELIMO), no final dos anos 1960, único movimento nacionalista da colônia, que foi capaz de consolidar seu poder entre um número considerável de camponeses (HAMILTON, 1985). Dessa maneira, conforme afirmam Amorin et al (2018), houve a consolidação da literatura moçambicana como instituição regular, levada a cabo pela FRELIMO, em decorrência da luta armada de libertação nacional, ocorrida em 25 de setembro de 1964, o que forçou um remanejamento dos conceitos de literatura na época.

Em 1971, a FRELIMO recolheu poesias produzidas para serem apreciadas pelo público interno da guerrilha. A guerra de libertação nacional já ocorria desde 1964 e esses textos poderiam ser divulgados nos meios internacionais, causando um impacto político imediato. A primeira publicação recebeu o título de *Poesia de combate I*, composta de poemas de Marcelino dos Santos, Fernando Ganhão, Sérgio Vieira, Jorge Rebelo, Armando Guebuza, entre outros (AMORIN et al, 2018).

A FRELIMO conseguiu institucionalizar um corpo relativamente pequeno, mas significativo de poesia combativa e política. Servindo com objetivo didático, como ferramenta pedagógica de alfabetização de pessoas pertencentes a diferentes grupos linguísticos e de auxílio mnemônico, a poesia escrita em português trouxe junto com ela uma bandeira que propunha uma única nacionalidade embrionária. Com o intuito de elevar o moral entre os exilados anticolonialistas e seus simpatizantes, após servir frequentemente de auxílio didático nas zonas do norte de Moçambique, que haviam sido libertadas, o Departamento de Ideologia da FRELIMO publicou mais de oitenta poemas, divididos em dois volumes, intitulados *Poesia de combate*, em 1971 e 1977 (HAMILTON, 1985).

Dentre os poetas que publicaram nesses dois volumes, muitos se mantiveram no anonimato. Contudo, entre os importantes poetas de conhecida autoria desses poemas estão: José Craveirinha, Marcelino dos Santos, Rui Nogar, Fernando Ganhão, Armando Guebuza, Sérgio Vieira e Jorge Rebelo. Segundo Hamilton (1985), apesar de alguns poemas circunstanciais, como a "Carta de um combatente", de Rebelo, e "Na zona do inimigo", de Rui Nogar, darem o tom para os dois volumes, é Marcelino dos Santos quem

se classifica como o primeiro praticante do que pode ser chamado de "poema comunicado", além de versos panfletários, como "Para uma moral", que é um testemunho e um código das experiências coletivas, que podem ser percebidos como requisitos primordiais para um senso de nacionalidade entre diversos grupos étnicos e classes sociais.

Havia, durante a guerra, uma perceptível divisão entre poesia de guerrilha, inclusive produzida por militantes com pouca instrução, e a poesia criada por grupos políticos intelectuais. Porém, mesmo com essa diferença, todos escreviam influenciados pelo impacto da realidade da época, ou seja, a luta pela libertação. Com uma expressão informativa e didática sobre a realidade da guerra de libertação que estava acontecendo, a poesia de Marcelino dos Santos era claramente militante (AMORIN et al, 2018).

Dessa forma, esses poemas revolucionários, militantes, escritos por um seletivo grupo de indivíduos cultos e letrados são testemunhos da transição da colônia para o estado-nação. A função sócioestética totalizante da "boa" poesia pública teve lugar em Moçambique pouco depois da independência do país, ilustrada por um episódio ocorrido.

O recém-instalado governo FRELIMO publicou trinta mil exemplares de *Eu, o povo: Poemas da revolução*, em 1975, o que jamais havia ocorrido antes. Segundo uma história que circulava em Maputo e na Beira, nessa época, os vinte e sete poemas que compunham essa coletânea foram descobertos entre os pertences de um soldado da FRELIMO morto em combate, Mutimati Barnabé João. Sabe-se, no entanto, que este poeta que lutou pela liberdade é um heterónimo de António Quadros, poeta português que viveu em Moçambique entre 1964 e 1980, destacando-se nas atividades literárias e culturais durante os últimos anos do regime colonial, dominado por um pequeno quadro de europeus politicamente liberais. Desse modo, esse episódio não é considerado uma farsa, mas, sim, um teatro revolucionário, uma vez que, no nível verbal, o poeta mescla suas vozes públicas e privadas para que o conteúdo e a forma coincidam de tal modo que antes não acontecia, como era o caso da poesia política, que oprimia uma das vozes, em geral, a privada. Assim, o poeta, como testemunha dos importantes acontecimentos na experiência coletiva vivida dignifica tais fatos ocorridos, que foram banalizados pela guerra, como a morte de um estranho pelas mãos de outro (HAMILTON, 1985).

Mutimati / Quadros faz parte do círculo de poetas sérios das antigas colônias, que exaltava a palavra, apesar de praticar uma forma de arte muitas vezes transitória, devido ao imediatismo histórico-político. Essa exaltação da palavra tornou-se um padrão para os autores que escreviam poesia num sentido de construção. António Quadros tinha outro

pseudônimo, JP Grabato Dias, que, no final de 1971 e início de 1972, junto com o poeta Rui Knopfli, coordenou os três números de *Caliban*, um despretenso jornal de poesia, porém muito importante, uma vez que tinha a linguagem como capacitação, como o título sugere, contribuindo, assim, com a poesia como exaltação da palavra. Anos depois, já na República Popular de Moçambique, o legado de *Caliban* junto com a permanente influência de Craveirinha, foram o princípio de uma nova expressão poética moçambicana (HAMILTON, 1985).

O poeta Luís Carlos Patraquim foi um dos primeiros herdeiros do legado estabelecido durante os últimos anos do colonialismo. Sua obra *Monção*, publicada em 1980, marcou o início de um período de produção de poesia inovadora em Moçambique. Outras obras publicadas pelo autor foram *A inadiável viagem* (1985), *Vinte e tal novas formulações e uma elegia carnívora* (1991), *Mariscando luas* (1992) e *Lindemburgo blues* (1997) (FONSECA; MOREIRA, 2011). O poeta dedicou a Craveirinha um poema intitulado “Metamorfose”, em alusão ao poema “Lustro à cidade”, de autoria de Craveirinha, publicado, originalmente, no primeiro número de *Caliban*. Nesse poema, Craveirinha usa símbolos totêmicos grotescos e imagens surrealistas exuberantes na representação dos seus poemas, o que exprime, criticamente, uma resistência cultural e protesto social. Patraquim também apresenta uma poesia onírica e sensual, com uma tropical exuberância, que supera metaforicamente o medo, testando os caminhos da experimentação, tornando-se uma declaração de liberdade cultural, através desse senso estético, com temática que desafiava a linguagem normativa de discurso revolucionário, que ainda prevalecia em Moçambique no final dos anos de 1970, resultando, muitas vezes, em uma linguagem esotérica (HAMILTON, 1985).

De acordo com a autora Carmen Lúcia Tindó Secco (2003), Patraquim dava uma cadência ímpar aos seus versos por conhecer técnicas modernas e fazer jogos intertextuais, assumindo uma linguagem onírica e o exercício da metapoesia, estabelecendo, assim, vozes significativas da palavra poética e da memória da arte e da literatura moçambicanas, num diálogo artístico em que expressou sinais peculiares da palavra poética e da memória. Dessa forma, conforme Fonseca e Moreira (2011), o leitor é conduzido à apreciação de uma universalidade por meio do entrecruzamento do canto polifônico, em um ritmo gerador de oposições e cumplicidades, que abrem o leque ilimitado da memória, em um mosaico de musicalidade dos versos e repetição das palavras, onde o poeta encontrou os recursos linguísticos necessários para a criação poética. Segundo Elisalva Madruga (2003), o tom da lírica de Patraquim é a invenção

poética, que dialoga com outros autores, compatriotas e estrangeiros, como, por exemplo, Carlos Drummond de Andrade, cuja poesia ecoa em diversas outras vozes poéticas africanas, formando um coro orientado pelo tom da dor, em que a poesia é carregada de sentimento de mundo, pois a poética é alimentada pelo sentimento, impresso no poema por meio da flexibilidade do ritmo, em uma cadência única, oriundo “da conscientização, da percepção das dores e das alegrias, das implosões e das explosões que provocam a morte e impulsionam a vida” (MADRUGA, 2003, p. 21).

É nesse interim que se impõem ao autor que pretende criar uma nova poética o retorno ao diálogo com outras artes, tanto de escritores locais quanto de outros países, e à tradição, na busca de imprescindíveis respostas à crença de que o poeta, ao garantir à palavra o direito e o poder de permanecer fundando utopias, consegue evitar o caos, uma vez que a ruptura e a fragmentação, inerentes às mudanças ocorridas nas sociedades que procuram estabelecer uma nova ordem política, econômica e social, aparentemente, usurpam da poesia a possibilidade de comunhão, impedindo que haja promoção da conciliação entre a arte e a sociedade, entre o homem e a natureza e, inclusive, entre os homens e os outros homens (CHAVES, 2006).

Da mesma forma, houve obstáculos na criação de narrativas, mas, apesar das dificuldades materiais e políticas para a publicação da ficção em prosa africana em português no período colonial da África lusófona, os membros da elite aculturada sabiam que as narrativas em prosa eram elementos indispensáveis para qualquer conjunto de obras que, presumidamente, constitua uma literatura nacional. Assim como o poema épico, o romance é um ícone cultural que tem o papel importante de marcador linguístico de um povo, em especial, aquele que pretende reescrever sua história e consolidar-se dentro de uma nacionalidade (HAMILTON, 1985).

Os intelectuais aculturados que deram início à definição da história sob suas perspectivas, e não sob a visão de ex-colonialistas, suprimiram o desejo de contar histórias e de fazer a relação entre experiências individuais e compartilhadas, mesmo antes do nacionalismo se estabelecer na África lusófona. Os escritores de ficção em prosa socialmente conscientes também tiveram que enfrentar preocupações da existência da narrativa colonial, a partir do século XIX. Este subgênero de contos e romances etnográficos, cultivado por expedicionários portugueses, missionários, colonos e aventureiros, carregam títulos como *Princesa negra: o preço da civilização na África*, de Luiz Figueira, publicado em 1932, que é um tipo de romance que retrata de maneira

exótica os modos e costumes dos povos descritos como existentes às margens da civilização (HAMILTON, 1985).

Os escritores mestiços, negros e brancos se comprometeram em reivindicar a cultura africana e sistemas de crenças, a partir da metade da década de 1950. Tais escritores viram na narrativa em prosa a maneira ideal para adaptar as tradições orais à expressão literária aculturada. Contudo, as sociedades corriam o risco de parecerem condescendentemente folclóricas ou paternalistas, uma vez que esses escritores aculturados escreviam sobre pré-coloniais ou semiassimilados, adaptando uma linguagem simulada ou histórias modeladas em português, não importa quão politicamente bem informadas e nobres eram suas intenções. Ao avaliar a singularidade da escrita africana portuguesa, de um modo geral, deve-se considerar que durante décadas a maioria dos escritores das ex-colônias portuguesas limitaram contato com as correntes literárias de outras partes da África. Vários desses escritores, especialmente aqueles que viveram ou viajaram pela Europa, tinham algum conhecimento de outras literaturas africanas, bem como da poesia francófona, anglófona e das diásporas hispanófonas das Américas. Em contrapartida, os intelectuais das colônias lusófonas tiveram longo e assegurado contato com outras correntes literárias, além de terem acesso a obras de Portugal e do Brasil (HAMILTON, 1985). Essas influências se refletiam na escrita literária e, na busca por uma identidade própria e da criação de uma nova poesia, os escritores buscavam voltar à tradição:

Ao longo de seu processo de ruptura com a hegemonia dos cânones europeus, essas literaturas africanas, em sua condição de emergentes, geram um espaço narrativo de encontro de diferentes estratégias relativas à representação. A ideia de renovação/experimentação estética promove um retorno do escritor moçambicano à sua própria terra, cultura e seus conhecimentos. Esse retorno gera um diálogo constante entre duas tradições, a oralidade e a escrita, que não é uma novidade, pois já se fazia presente em gerações anteriores de escritores moçambicanos. Mas, para estes escritores contemporâneos, torna-se uma preocupação constante cujo objetivo é instaurar um misto de autenticidade, realismo e tradição em sua escrita (AMORIM et al, 2018, p. 220).

Apesar de o português ser uma das línguas oficiais de Moçambique, ela é a menos falada. O país possui uma grande produção literária que segue a tradição oral e não escrita, uma vez que as tradições, os ensinamentos, os contos e as histórias são transmitidos dessa forma. Por isso, os escritores procuram resgatar o traço mais marcante de Moçambique, relacionado de maneira íntima com praticamente todos os elementos culturais desse país, para reinventar sua escrita: a oralidade. Segundo Amorin et al (2018), é comum que os

escritores contemporâneos se identifiquem como os “griots modernos”, por causa dessa característica em suas escritas.

Todas essas tentativas de criar uma nova poesia, voltando às tradições moçambicanas, ocorreram durante o processo de libertação. De acordo com Amorin et al (2018), a guerra colonial ou de libertação estava envolvida com questões referentes à Guerra Fria e, por isso, Moçambique entrou numa longa guerra civil entre a Frelimo (Frente de Libertação de Moçambique) e a Renamo (Resistência Nacional Moçambicana). Segundo Hamilton (1985), a partir da década de 1980, o Movimento de Resistência de Moçambique, RENAMO, trouxe um significado especial para as palavras "calamidades" e "emergência", uma vez que havia continuidade no terror da população rural. Surge, assim, uma espécie de literatura de emergência, em resposta às calamidades, como, por exemplo, o conjunto de oito poemas curtos, escritos por Eduardo White, em 1988, para homenagear as vítimas do massacre de dezenas de homens do MNR (Movimento Nacional de Resistência), mulheres e crianças da aldeia de Homoine - nome que deu o título da obra – a cerca de 320 quilômetros ao norte de Maputo.

De acordo com Hamilton (1985), os primeiros contos de emergência foram produzidos pela escritora Lina Magaia, publicados pela primeira vez em várias edições da revista *Tempo* e, depois, em um volume intitulado *Dumba nengue*, no ano de 1987, uma expressão Xitsonga que significa "confiança em seus pés". A autora também publicou o livro, cuja tiragem de dez mil exemplares esgotou, intitulado *Histórias Trágicas do Banditismo*, em referência aos guerrilheiros da RENAMO, que eram comumente chamados de bandidos. O impasse na prosa de ficção moçambicana teve fim na década de 1980, com a publicação de *Nós matamos o cão tihoso*, de Honwana. A partir dessa época, um grupo crescente de escritores de ficção moçambicanos começou a manifestar preocupação para recontagem e retificação da história moçambicana. Albino Magaia, poeta, editor da revista *Tempo*, e irmão da escritora Lina Magaia, publicou *Malungate*, em 1987, cuja narrativa reescreve uma parte da história das décadas finais do domínio colonial.

António Emílio Leite Couto, Mia Couto, adotou esse pseudônimo literário porque amava os gatos e pelo fato de seu irmão não conseguir pronunciar seu nome corretamente quando era pequeno. Mia Couto é um moçambicano branco, nascido em 1955, na cidade da Beira, em Moçambique, filho de portugueses, cresceu envolto a uma cultura de mestiçagens. Com a influência de seus pais, que se sentavam à beira de sua cama para lhe contar histórias quando ele era criança, o autor foi marcado pelo encantamento das

histórias, que lhe roubavam do mundo e do tempo. Publicou seu primeiro livro de poesia em 1983, intitulado *Raiz de Orvalho e outros poemas*, que, segundo Amorim et al (2018), representa um período essencial da descoberta de novas experiências poéticas. Segundo os autores, nesse momento a poesia de combate é substituída por um lirismo mais intimista, resgatando, nessa obra, uma poesia de cunho existencial, que se preocupa com as paisagens do presente e do passado e com o próprio fazer poético.

No entanto, o livro que revolucionou a escrita de ficção moçambicana ao estabelecer um novo discurso na perspectiva de quem habita os interstícios culturais entre duas sociedades foi a obra *Vozes anoitecidas*, um livro de contos, publicado em 1986, a partir do qual ampliou-se e abriram-se aos escritores caminhos indispensáveis. De acordo com Amorim et al (2018), foi a partir da fundação da Associação de Escritores Moçambicanos, da revista *Charrua* e da publicação de *Vozes anoitecidas* que a aceitabilidade da livre criatividade da palavra foi instituída, bem como a abordagem de temas considerados tabus na sociedade, como, por exemplo, a convivência entre raças e a fusão de culturas, que constituem o mosaico de culturas moçambicanas. Segundo o próprio autor:

O nosso continente é feito de profunda diversidade e de complexas mestiçagens. Longas e irreversíveis misturas de culturas moldaram um mosaico de diferenças que são um dos mais valiosos patrimônios do nosso continente. Quando mencionamos essas mestiçagens falamos com algum receio, como se o produto híbrido fosse qualquer coisa menos pura. Mas não existe pureza quando se fala da espécie humana. Não há economia actual que não se alicerce em trocas. Pois não há cultura humana que não se fundamente em profundas trocas de alma (COUTO, 2005, p. 10).

Em 2013, o autor recebeu o Prêmio Camões e se tornou membro correspondente da Academia Brasileira de Letras. Além disso, com mais de trinta livros publicados, entre poesia e prosa, traduzidos para o francês, o espanhol, o alemão, o catalão, o italiano e o inglês, o autor recebeu diversos outros prêmios literários por suas obras. Antes de publicar suas obras, trabalhou como jornalista, foi estudante de medicina, mas não concluiu a faculdade, pois desistiu do curso para lutar pela liberdade de Moçambique, junto à FRELIMO. Era diretor da Agência de Informação de Moçambique e ajudou, inclusive, a compor o hino nacional do país. Mia Couto foi um dos escritores que acompanhou toda trajetória da história de Moçambique, pois viveu a independência de seu país. Formou-se em Biologia, atuando, hoje em dia, como escritor e biólogo: “sou um biólogo, mas não moro na biologia. Estou na biologia como um visitante, com a alma errando pelos domínios da literatura” (COUTO, 2005, p. 85). As duas paixões de Mia Couto, a Biologia



e a Literatura, são refletidas em sua escrita, pois considera a Biologia como uma história de encantamento que representa a mais antiga epopeia, que é a vida. Seus livros são reconhecidos em muitos países, em especial, o romance intitulado *Terra Sonâmbula*, que consta na lista dos dez melhores livros africanos do século XX, o que caracteriza Mia Couto como um dos mais celebrados autores de língua portuguesa na atualidade.

De acordo com Hamilton (1985), outra revelação da narrativa moçambicana dos anos de 1980 é *Ualalapi*, publicado em 1987, pelo autor Ungulani Ba Ka Khosa, cujo nome tsonga é Francisco Esau Cossa. A narrativa contém histórias fantasmagóricas, semelhantes às de Mia Couto, que reintegram o passado e moldam uma nova linguagem literária que transmite a transição da história social de Moçambique. Com base nas tradições orais dos povos Sena e Changane e influenciado por escritores como Luandino e o romancista colombiano Gabriel García Márquez, o primeiro livro de Khosa desmistifica e retifica tempo e espaço históricos de Moçambique.

Mia Couto e Ba Ka Khosa estão entre os jovens escritores que desafiaram, e até mesmo influenciaram, os escritores considerados consagrados, ou seja, aqueles que atingiram a maioria antes da Independência, sob os preceitos da reivindicação cultural e protesto social. Um dos jovens escritores considerados consagrados é Raul Calane da Silva, membro fundador da Associação dos Escritores Moçambicanos, juntou-se à Brigada João Dias na organização dos *msahos* mensais. Silva iniciou sua carreira literária como poeta, mas voltou-se para a prosa em 1987, com *Xicandarinha na lenha do mundo*, uma coleção de histórias cuja singularidade deriva da capacidade do autor de transformar a consagrada história neorrealista em vinhetas sociais surrealistas. Como consequência do ressurgimento do conto e romance moçambicanos, o teatro também ganhou nova vida. Na década de 1980, o histórico Teatro Avenida de Maputo foi palco de várias peças experimentais, principalmente adaptações de contos, incluindo os de Mia Couto e outros jovens revolucionários (HAMILTON, 1985).

Assim como os outros países africanos lusófonos, as literaturas em português, tanto de maneira individual quanto em conjunto, têm o *status* de primeira escrita aculturada da África na modernidade. Desde os seus precursores, no final do século XIX e início do século XX, da década de 1930 até a atualidade, a escrita lusófona é um fenômeno social e estético-ideológico único.

Assim como Noémia de Sousa é a mãe dos poetas moçambicanos, Paulina Chiziane é uma escritora de grande relevância na literatura moçambicana. A primeira escritora a publicar um romance nesse país, Chiziane é uma das vozes femininas mais

destacadas e conhecidas, quando se fala de literaturas africanas de expressão portuguesa. Voz esta que precisou berrar para ser ouvida, visto que, conforme a história da literatura moçambicana apresentada acima, a maioria dos autores, tanto de poesia quanto de prosa, são homens, evidenciando outro grito por liberdade: o das mulheres na literatura da África. Dessa maneira, faz-se necessária uma abordagem mais profunda sobre a escrita feminina de Moçambique, enfatizando a escrita de Paulina Chiziane e seu papel na literatura de autoria feminina do país, que será apresentada no próximo capítulo, que é o da análise proposta nesta tese.

#### 4 A LITERATURA FEMININA DE MOÇAMBIQUE NA VOZ DE PAULINA CHIZIANE

O nascer do Sol é doloroso como a gestação de um filho. Engravidar o ventre da noite. Romper as membranas da terra e da madrugada. Vencer a força e a distância e o poder ofuscante das negras nuvens do horizonte. Brotar do chão. Sorrir. Soltar toda a luz interior para dar conforto à terra, fazer as flores desabrochar e iluminar o mundo  
(CHIZIANE, 2008, p. 101)

Percebe-se entre as escritoras africanas o engajamento de vários discursos diferentes, dando voz às suas muitas realidades. Tais vozes revelam autoras conscientes do neocolonialismo, que se interessam em lutar através da sua escrita por uma genuína independência para a África. Muitas autoras africanas são críticas da exploração feminina e exploram, também, o que é útil e o que é perigoso para elas, sendo mulheres dentro das culturas tradicionais. Ao examinar as influências positivas e negativas de seu ambiente, elas escrevem sobre as realidades de uma maneira que só elas, como mulheres, poderiam fazer. Por, muitas vezes, estarem cientes de que participam das sociedades, mas nem sempre fazem parte da decisão política das estruturas contemporâneas e, por esses desafios, as escritoras africanas fazem a avaliação de suas sociedades, por perspectivas bem específicas.

Assim, além de artistas, elas se tornam, também, desbravadoras de novas relações entre homens, mulheres e crianças. O estudo de obras de escritoras africanas expande a possibilidade de críticos reavaliarem os cânones existentes, que, até então, são de homens avaliando outros homens. A oposição da educação colonial, da família e da política de gênero em relação às outras atividades femininas, além das domésticas, pode explicar parcialmente esta relativa escassez de mulheres no cânone literário africano (DAVIES; FIDO, 1993).

Foi somente depois das artes literárias em geral terem sido estabelecidas em Moçambique que algumas mulheres puderam publicar seus escritos, seja por meio da migração ou privilégio familiar, ou brilhantismo e determinação excepcionais, ou forte apoio de outras pessoas, apesar de não terem tido seus trabalhos reconhecidos na mesma proporção que os escritos dos homens africanos. Inclusive, até mesmo os materiais didáticos de diferentes instituições de ensino, são dominados por escritores do sexo masculino. Apesar da gradual mudança na concepção sobre o que é a escrita africana e como ela deve ser abordada, é preciso analisar a escrita feminina, para compreender a

experiência das mulheres sob uma outra perspectiva, pois até pouco tempo, só havia a visão de mundo masculina refletida nas artes em geral (DAVIES; FIDO, 1993).

A dificuldade de se estabelecer na literatura africana, em geral, um cânone cujas escritas femininas façam parte se deu, muitas vezes, por pressões domésticas, que poderiam explicar as lacunas deixadas ao longo do tempo. As mulheres podem ser impelidas a parar de escrever porque seus parentes do sexo masculino acham que estão sendo imorais ou desleais ao falarem demais sobre questões consideradas privadas. Muitos maridos ameaçam deixar o casamento ou estabelecer outros relacionamentos, caso suas esposas não parem de escrever. A mudança, muitas vezes, depende da capacidade das mulheres de buscarem objetivos definidos por si mesmas, em vez de estarem indefinidamente ao serviço de suas famílias, uma vez que as tarefas domésticas continuam a ser, para a maioria das mulheres, uma grande consumidora de tempo (DAVIES; FIDO, 1993).

Além das questões pessoais e familiares, as mulheres ainda têm relativamente menos acesso aos editores do que os homens. Muitas escritoras africanas tiveram seus manuscritos ignorados por anos pelos editores e revisores do sexo masculino. A crítica às escritoras africanas deve, portanto, ser sensível à política de suas vidas individuais. Um crítico deve se envolver não apenas com as preocupações hermenêuticas, mas também com todas as questões periféricas relacionadas à política de escrever e publicar (DAVIES; FIDO, 1993).

Conforme salienta Silva (2014), foi a partir dos movimentos feministas, que os estudos sobre gênero têm dedicado suas pesquisas para compreender a misoginia, principalmente nas sociedades ocidentais euro-americanas, o que evidencia a crença de uma possível inferioridade da mulher, na concepção sociocultural, despertando, também, as relações psicossociais sobre essa temática. No entanto, assim como salienta Oyèrónké Oyewùmí (2005), na África, por mais que esses estudos venham crescendo nos últimos tempos, é preciso direcionar o olhar para uma perspectiva diferente, uma vez que a dinâmica em relação ao corpo da mulher no contexto africano é diferente e, por isso, não cabe a aplicação de teorias europeias neste contexto.

Desiree Lewis (2001) salienta a importância de as escritoras africanas tomarem para si o seu discurso, para irem ao encontro das causas feministas, já que estes embates ainda são muito sensíveis e o feminismo africano precisa ser articulado em torno das lutas diárias desvendadas pelas mulheres escritoras africanas, que vivem as experiências em seu cotidiano. Dessa maneira, Mata e Padilha (2007, p. 13) ressaltam que “a produção

feminina vem pondo em xeque os mecanismos de que se vale a hegemonia de ordem epistémica, política, ética e estética”, evidenciando a necessidade de compreender e ressignificar a condição feminina nos conflitos existentes no contexto africano.

Como em outros países africanos de expressão portuguesa, Moçambique também sofreu (e ainda sofre) o impacto da colonização e a marginalização da escrita literária feminina. Poucas escritoras tiveram destaque em meio a produção literária masculina de Moçambique. Lília Momplé, Lina Magaia, Fátima Langa, Sónia Sultuane, Noémia de Sousa e Paulina Chiziane compõem o pequeno grupo de escritoras moçambicanas reconhecidas por suas literaturas. Com o intuito de analisar os *corpora* propostos nesta tese, destaca-se a vida e obra de Paulina Chiziane, autora dos romances analisados neste estudo.

Paulina Chiziane nasceu em Manjacaze, província de Gaza, ao sul de Moçambique, em quatro de junho de 1955. Filha de pais protestantes, que falavam as línguas Chope e Ronga, aprendeu português em uma escola de uma missão católica. Suas primeiras narrativas foram contos, publicadas na imprensa moçambicana, em 1984. É autora do primeiro romance publicado por uma mulher negra em Moçambique, intitulado *Balada de amor ao vento*, em 1990, no qual evidencia a crítica à poligamia praticada na região sul de seu país, durante o colonialismo de Portugal. De acordo com Amorin et al (2018), a autora estudou na capital, para onde se mudou quando ainda era pequena e lá viveu histórias do colonialismo em seu cotidiano, como as injustiças, a exploração e a segregação. A autora viveu, também, o período pós-independência e todo o entusiasmo e dificuldades de implantação de uma nova nação. Segundo esses autores, as experiências políticas e sociais recentes pelas quais Paulina Chiziane passou fizeram com que sua escrita se tornasse um instrumento de reconfiguração das relações sociais ocorridas no pós-independência.

Em uma entrevista concedida ao jornal *Estado de Minas* (2021), a autora conta que cresceu nos subúrbios de Maputo, capital de Moçambique. Estudou na Universidade Eduardo Mondlane, onde se graduou em linguística. Foi membro da FRELIMO – Frente de Libertação de Moçambique – durante sua juventude, participando ativamente da cena política de seu país e revela que, ao lutar pela liberdade de Moçambique, aprendeu a arte da militância. Deixou de ser militante por não mais compartilhar com as ideologias do partido da FRELIMO, passando a dedicar-se à escrita, inspirada pelo seu avô, grande contador de histórias. Durante a guerra civil de Moçambique, Paulina Chiziane atuou na Cruz Vermelha Internacional, entre os anos de 1977 e 1992. Ao final do conflito, a

escritora passou a trabalhar no Núcleo das Associações Femininas da Zambézia. Atualmente, trabalha com projetos de ajuda internacional, relacionados a conflitos e defesa dos direitos das mulheres, além, de atuar como consultora.

Quando indagada sobre sua profissão, Paulina Chiziane diz que não sabe responder como se tornou escritora, salientando que a escrita a escolheu da mesma forma que a natureza a tornou mulher e que sua vivência também contribuiu para que ela fosse conduzida ao caminho da escrita (CHIZIANE, 2013). Em suas obras, reflete-se o mal-estar social vivido no período pós independência, em um país devastado pela guerra e pelos conflitos civis. As narrativas da escritora falam da vida em tempos difíceis, da esperança, do amor, da mulher e da África, no presente e no passado. Não se considera uma romancista e recusa esse título, definindo-se como uma contadora de histórias:

Sou de Manjacaze, sou chope (povo do Sul de Moçambique), aqueles que são autores de um dos maiores patrimônios da humanidade, a timbila (instrumento de percussão reconhecido pela Unesco como patrimônio mundial). Venho desse grupo, de uma terra de tantos guerreiros, pioneiros na luta contra os portugueses, na luta pela libertação. Gosto muito da cultura chope, da cultura banto, e gosto muito da cultura portuguesa. [...] Mas o que é o romance para quem vem de uma cultura banto? A minha língua portuguesa é produto dessas duas misturas. Se eu aceitasse ser romancista, aqueles especialistas do romance, no estilo europeu, eles iriam colocar a autoridade deles sobre a minha vida. Eu disse não. O que eu escrevo é parecido com o português, é parecido com o romance, tem muita proximidade. Mas, por favor, me deixa escrever como eu quero. Não sou romancista. Conto histórias (PAULINA, 2021).

Atualmente, Paulina Chiziane vive e trabalha na Zambézia (SILVA, 2014). O romance *Niketche: Uma história de poligamia* (2002), editado pela Companhia de Bolso e o qual faz parte dos *corpora* desta investigação, foi vencedor do Prémio José Craveirinha em 2003. Recentemente, em 2021, foi vencedora do 33º Prémio Camões de 2021, com destaque para a importância que dá aos problemas enfrentados pela mulher moçambicana e africana. A escritora moçambicana é dona de uma escrita provocativa, que constrói ponte com outras artes e possui um alcance significativo entre as literaturas africanas de expressão portuguesa divulgadas em diversos países. Em suas escritas é possível encontrar temáticas que abordam o protagonismo da mulher negra, a reflexão sobre a condição feminina, o realismo social e crítica de costumes, fluxo de consciência e monólogo interior, linguagem lírica e pluralidade cultural. Segundo Amorim et al (2018), nos textos de Paulina Chiziane, as personagens são guiadas a tomadas de consciência sobre suas vontades e direitos e, por isso, a autora é considerada uma voz do feminismo negro moçambicano. Segundo esses autores, há a presença do mito e do rito

nos textos de Paulina Chiziane, usados pela autora para promover o resgate das identidades culturais, que foram fragmentadas ao longo de todos os anos de exploração e guerras. Trindade Junior (2013) corrobora essa afirmação ao salientar que o tipo de violência ocorrida em Moçambique, tanto no período colonial quanto no pós-independência, está refletida na prosa de Paulina Chiziane. É uma violência que ataca os valores, os costumes, os ritos e os mitos, que é contra a terra. Segundo esse autor, as mazelas sofridas pela mulher oprimida em Moçambique, vêm de diversos sistemas. Tais mazelas se dão, principalmente, pelo fato de a mulher moçambicana ser portadora de conhecimentos que foram perdidos no espaço do seu país.

De acordo com Tedesco (2008), foi em 1984 que Paulina Chiziane deu início às suas atividades literárias, ao publicar contos no jornal *Domingo*, na página literária, e no semanário *Tempo*. A autora publicou, ao longo de sua carreira: *Balada de amor ao vento*, em 1990; *Ventos do apocalipse*, em 1993 – uma edição custeada pela própria escritora da escritora, o que evidencia a dificuldade de acessar e permanecer no universo editorial de Moçambique - ; *O sétimo juramento*, em 2000; *Niketche: uma história de poligamia*, em 2002); *O alegre canto da perdiz*, em 2008; *As andorinhas*, em 2008; *Nas mãos de Deus*, em 2013 (coautoria); *Por quem tocam os tambores do além?*, em 2013 (coautoria); *Eu, mulher... por uma nova visão do mundo*, em 2013; *Ngoma Yethu: o curandeiro e o Novo Testamento*, em 2015; e *O canto dos escravizados*, em 2017. A própria autora costuma dizer que as suas histórias vêm do imaginário coletivo do seu país (PAULINA, 2021).

Para um estudo sobre a marginalização feminina no contexto moçambicano, para perscrutar o ideal de resistência da mulher moçambicana, é necessário que se apure as referências histórico-culturais, que apresentam a tradição do país, que serve como um instrumento de controle social por meio da discriminação da mulher e da sua personalidade. Segundo o ensaísta e poeta moçambicano, Cremildo Bahule (2018), Paulina Chiziane transporta para seus textos os enigmas sociais que estão inseridos na sociedade moçambicana, de maneira eficaz e erudita, citando o exemplo das mulheres que foram loboladas (uma espécie de dote para o casamento tradicional praticado em Moçambique) diante da tradição Tsonga, em que a ideia de submissão da mulher e que ela deve carregar trouxas ainda é abundante. Conforme pontua o referido autor:

A consciência da marginalização da mulher é, ainda, predominante à medida que os pressupostos de engendração nos remetem a um caminho que deve ser seguido cegamente. Em consequência, a mulher percebe-se como um ser marginal. A sua voz é penhorada em nome da sociedade, hegemonicamente, masculina. Contudo, a mulher – na lógica da resistência, segundo Chiziane –



engendra uma nova utopia: a resistência, o espaço intermediário onde a fragmentação pode se instalar, mesmo que em luta, desafiando, assim, o poder de controle do dominador (BAHULE, 2018, p. 76).

A resistência feminina em ser marginalizada faz com que a mulher se ampare em estratégias de sobrevivência, como um componente agregador na sociedade de Moçambique. A escrita de Paulina Chiziane expressa essa resistência ao criar uma lógica de oposição entre homem e mulher, levando seus leitores a uma nova consciência social (BAHULE, 2018).

Em um estudo sobre a fertilidade feminina em Moçambique, a estudiosa Ana Ximenes Gomes de Oliveira (2021) salienta que, no contexto cultural moçambicano, há a presença de um patriarcado opressor do feminino oprimido. No entanto, no funcionamento místico da sociedade, há o feminino atuando como elemento-chave, onde a força e o poder gerados pelo feminino são notórios, mesmo a mulher sendo tratada como um objeto de pertença.

Na literatura escrita de Moçambique há muito da tradição oral em que se constituiu o país, preservando muitos elementos identitários desde as primeiras publicações, mesmo com todas as dificuldades e censuras do período colonial. Dessa forma, como a identidade literária, com um projeto autônomo e conciso, foi algo que ocorreu secundariamente, após as primeiras publicações, como nas demais colônias portuguesas, as publicações de autoria feminina foram fundamentalmente difíceis (OLIVEIRA, 2021).

As restrições de gênero evidentes na literatura moçambicana são exemplificadas por Pierre Bourdieu (2012), em seu livro *A dominação masculina*, ao salientar que a divisão entre os sexos está na “ordem das coisas”, de maneira inevitável quando se fala do que é normal ou natural, objetivando as coisas, de maneira a incorporar, tanto nos corpos quanto nos hábitos das pessoas, sistemas de esquemas de percepção, de ação e de pensamento (BOURDIEU, 2012, p. 17). Dessa forma, o feminino possui, em Moçambique, um lugar paradoxal, uma vez que os ensinamentos, crenças e costumes sempre foram passados de geração em geração pela tradição oral, difundida pelas mulheres dentro de suas comunidades e no ambiente familiar. No entanto, no espaço social e literário, a mulher ainda tem dificuldade e pouco reconhecimento como produtora de uma boa literatura, conforme constata Paulina Chiziane em *Eu mulher...* por uma nova visão do mundo (2013):

Como é que a sociedade recebeu a notícia de que eu estava a escrever o meu livro? Primeiro com cepticismo e muito desprezo da parte dos homens. Muitas

peças acreditavam e ainda acreditam que a mulher não é capaz de escrever mais do que poeminhas de amor e cantigas de embalar. Consideraram-me uma mulher frustrada, desesperada, destituída de razão. Foi um momento terrível para mim. Mas, por outro lado, estas atitudes tiveram um efeito positivo porque forçaram-me a demonstrar pela prática que as mulheres podem escrever e escrever bem. Devo confessar que nas condições da actual sociedade, se a mulher pretende um reconhecimento igual ao do seu parceiro masculino deve trabalhar duas ou três vezes mais. Do período que vai da escrita do livro até a sua publicação, entrei em contacto com homens de diversas instituições e que não me ajudaram em nada ou ajudaram muito pouco. Contudo, quase todos eles não se esqueceram de fazer-me propostas sexuais, convites de jantar, como condição necessária para a ajuda de que tanto necessitava. Mais tarde entrei na Associação dos Escritores. Mesmo ali a minha integração como mulher não se fez sem grandes esforços (CHIZIANE, 2013, p. 203).

Esse depoimento da autora vem ao encontro do que Bourdieu defende ao dizer que a força masculina dispensa justificativa, não tendo a necessidade de enunciação nos discursos visando legitimação, visto que a ordem social ratifica a dominação masculina, funcionando como uma grande máquina simbólica onde se alicerça, podendo-se observar a divisão social do trabalho e das atividades que se atribui a cada um dos dois sexos, de maneira bem estrita, incluindo locais, momentos, instrumentos e estruturas de espaços (BOURDIEU, 2012, p. 18).

Em Moçambique, não é diferente. Segundo Paulina Chiziane, desde que nasce, a mulher enfrenta problemas, vinculados aos diversos mitos de criação. De acordo com a autora, a mitologia bantu (cultura do local onde a autora nasceu em Moçambique) não houve maldição ou pecado na criação do homem e da mulher. No entanto, o homem ganhou uma posição hierárquica superior por ter surgido primeiro, o que lhe dá o poder de governar o destino da mulher, caracterizando a situação difícil em que a mulher se encontra, uma vez que foi criada por Deus e aceite pelos homens desde o princípio do mundo (CHIZIANE, 2013).

Dessa maneira, ao se intitular como uma contadora de histórias, Paulina Chiziane posiciona-se em relação à política de gênero, colocando a mulher no centro da comunidade, ao refletir a tradição oral de Moçambique em sua prosa. Sua literatura é constituinte da herança oral, fruto das próprias experiências de vida. Assim, suas histórias/estórias refletem a perspectiva de um olhar feminino para o feminino, abordando temáticas da condição conflituosa da mulher que vive sob a interferência do patriarcado em Moçambique. Ao abordar temáticas do feminino em suas escritas, a autora questiona os problemas sociais sobre a mulher e descobriu noções e conceitos do sistema patriarcal, principalmente, pela sobrecarga que a mulher moçambicana vive ao ter que lidar com os valores da tradição do país e os da modernidade, trazidos pelo colonizador, expondo os

conflitos e provocando uma reflexão crítica sobre os problemas das demandas sociais impostas à mulher através das funções demarcadas pelo patriarcado (OLIVEIRA, 2021).

Para Paulina Chiziane (2021, n.p), a arte é feminina. A autora faz uma analogia se referindo à arte como uma criança que acaba de nascer, um bebê no colo de sua mãe, a qual dedica-lhe uma canção de ninar, um poema, recitado em uma sonoridade, como uma cantiga, no processo de embalar, é, segundo a autora: “com aquele poema, com aquela pequena composição que a mãe sabe que vai embalar o seu filho, esse é o primeiro momento da socialização da criança pela arte”.

Segundo Oliveira (2021), o falocentrismo presente no mundo Ocidental judaico-cristão atacou a construção imagética da mulher, desconstruindo e desvalorizando suas qualidades que reservavam a ela um lugar de poder. Como resultado, o Masculino (somente relacionado ao homem) assumiu uma posição de importância superior e comando perante o Feminino (somente relacionado à mulher), que sofreu estratégias de dominação ao longo da história.

Em uma abordagem psicanalítica sobre a constituição do Feminino e do Masculino pela sociedade, Erich Neumann, na sua obra intitulada *O medo do Feminino* (2000), destaca como a História mostra a construção de uma separação arbitrária que favoreceu a dominação masculina sobre a mulher, o que, para o autor, é nitidamente inapropriada, uma vez que a psique humana é constituída por essas duas forças paralelas e indissolúvelmente, uma força interferindo na outra, simultaneamente, sendo o Feminino ligado ao inconsciente, com sentimentos intuitivos, e o Masculino relacionado à lógica, representando, assim, o consciente.

De acordo com Rita Schmidt (2006), a percepção das relações entre as mulheres desconstrói e ressignifica o mito sobre o Feminino, fazendo parte de uma operação cognitiva em que a voz feminina se articula para criar uma subjetividade, de maneira deliberada e consciente, como espaço discursivo, lugar onde outros conhecimentos são construídos de maneira ilegítima. Assim, na escrita de Paulina Chiziane, é possível perceber a perspectiva política questionadora, visto que a autora descreve o tratamento que a mulher recebe como objeto de posse, dentro das esferas sociais, políticas, econômicas e sociais, fazendo com que a atuação da mulher nos espaços públicos e privados seja marginalizado (OLIVEIRA, 2021).

Nas obras de Paulina Chiziane, pode-se encontrar esses espaços, tais como o campo e a sociedade tradicional, onde a autora inspira debates de cunho histórico, social e cultural, ao descrever as ambiguidades que o indivíduo moçambicano vive, ao se dividir

entre a tradição de sua comunidade e a modernidade imposta pela política de revolução e pelo colonialismo. Dessa maneira, Paulina Chiziane suscita temas polêmicos por meio da sua ficção, dentro de um discurso voltado para a complementariedade do feminino e do masculino, evitando se enquadrar em visões radicais e definitivas sobre os temas tratados em seus romances, como *O sétimo juramento* e *Niketche*, que são os mais traduzidos e os mais analisados no meio acadêmico, provocando intensos debates (DAVID, 2009).

A visão de Paulina Chiziane está presente nos seus romances, nas quais ela retrata esses temas, descrevendo um Moçambique contemporâneo, país que se divide entre a tradição e a modernidade, com um misto de culturas nativas e ancestrais. A autora revela que sua escrita tem origem naquilo que ouviu à volta da fogueira, durante sua infância e adolescência, da boca dos mais velhos, especialmente, da sua avó, figura feminina que marcou sua vida:

Aí a tradição da oralidade é relegada a segundo plano. É complexo, mas precisamos resgatar. A mim, quem me contou histórias foi a minha avó, o meu avô tinha migrado para as minas da África do Sul ou ficava a trabalhar na capital. O mundo moderno que tanto se celebra como detentor da magia para todas as situações é este mundo moderno que retira o lado mais belo, o lugar mais sagrado de uma mulher na sua comunidade. Eu posso estar ofendendo alguém a dizer isso, há quem ache que o mundo moderno é a solução de tudo. Nós, que vivemos na cidade, achamos que somos mais importantes do que as mulheres do campo (PAULINA, 2021, n.p).

Paulina Chiziane compara a mulher do campo e a da cidade, afirmando sua opinião ao dizer que a mulher do campo é mais livre, por não ter a dupla jornada que as mulheres modernas vivem nas cidades: “Parece um bocado confuso esse ponto de vista, mas a mulher do campo é mais livre, tem mais tempo de humanidade, mais tempo de socialização, enquanto a mulher da cidade é quase prisioneira dos modelos sociais” (PAULINA, 2021, n.p). A própria autora diz que vive uma vida camponesa e prepara sua verdura à volta de sua fogueira. Este e outros temas, como a análise da sociedade moçambicana, descrevendo a figura feminina dentro dos costumes e tradições do país, estão presentes na prosa de Chiziane. A autora afirma, porém, que escreve sobre mulheres, livros femininos, mas não feministas, rótulo que ela dispensa e discorda, pois se vê como uma mulher que escreve sobre o universo feminino, que é o seu próprio universo.

De acordo com a pesquisadora Cíntia Acosta Kütter (2021), Paulina Chiziane insere, como protagonista da história atual do seu país, mulheres que representam os papéis femininos de Moçambique, ao abordar temas polêmicos, tais como a guerra, em

*Ventos do apocalipse*; a poligamia, em *Niketche*; feitiçaria, em *O sétimo juramento*; entre outros temas, como jogos de interesse, prostituição infantil, casamentos prematuros, etc. Essas temáticas são resultados da guerra vivida em seu país, já que as mulheres, durante o período de colonização, viveram inúmeras atrocidades, sendo tão exploradas quanto a própria terra (KÜTTER, 2021).

Porém, Paulina Chiziane tem um conceito particular em relação à exploração de seu país, conforme ela própria declara “As vezes nós temos a ilusão de que as mulheres é que sofrem mais, mas num país pobre, tanto homens como mulheres sofrem [...] o meu percurso foi uma luta própria” (PAULINA, 2021, 02min20s). Esse pensamento da autora corrobora o seu posicionamento em relação a não se considerar feminista. Na sua visão, sua luta é de todos:

Para mim, a literatura é um espaço para negociar a identidade, isto é, levantar o conhecimento sobre o que quer que seja e colocar ao debate, portanto, já falei das mulheres, já falei das vozes excluídas dentro da sociedade, porque apesar de sermos independentes, existem aqueles grupos que não têm direito à voz [...] eu trago essa reflexão sobre o ser feminino (PAULINA, 2021, 43s).

Em muitos romances de Paulina Chiziane, o corpo da mulher representa essa violação, já que os corpos das mulheres, durante o período de colonização, vendidos, serviram de satisfação sexual ao colonizador, as mulheres foram violadas nos mais diversos sentidos, o que vai ao encontro do pensamento feminista salientado pela pesquisadora Simone Schmidt (2013), ao comparar o corpo da mulher com o território conquistado, ambos serviram como um negócio entre os colonizadores, caracterizando a exploração tanto para obter lucro, no caso da terra, quanto para obter prazer e dominação, no caso das mulheres. Esse pensamento acabou sendo reproduzido pela sociedade moçambicana ao longo das gerações. O que antes foi imposto pelo colonizador branco, hoje é reproduzido pela sociedade em geral, incluindo as mulheres, que deveriam proteger umas às outras da exploração que seus antepassados sofreram, fazendo com que as relações de respeito e hierarquia no âmbito familiar sejam confundidas com as práticas impostas pelos colonizadores, o que é possível perceber nas personagens dos romances de Paulina Chiziane (KÜTTER, 2021).

Ao se fazer a análise das escritas de Paulina Chiziane, é necessário que se compreenda a essência do projeto moçambicanidade, anticolonial, do qual a autora participa, para que se possa refletir sobre sua literatura, uma vez que sua ficção perpassa o seu mundo real, onde ela vive e escreve. De acordo com o estudo de Débora Gil Pantaleão (2021), a escrita de Paulina Chiziane surge apresentando o feminino em

Moçambique, entre um presente que é vislumbrado de maneira incompleta e um futuro absorto e espantoso das sociedades africanas.

Dessa forma, é preciso compreender a escrita de Chiziane no feminino, que adentra o universo da mulher moçambicana, complexamente inserida no entrelaçamento entre a tradição e a ruptura, na maioria das vezes, de forma violenta e abrupta. Segundo Pantaleão (2021), os romances de Chiziane se caracterizam pela influência das contações de histórias orais e pelos ciclos de amor, do ecológico, do mítico, dos ancestrais e da vida. De acordo com essa pesquisadora, a facilidade da África em criar tiranos desperta no povo o medo do território africano se tornar esquecido, principalmente por causa da globalização, o que gera nos africanos, a responsabilidade de reinventar suas histórias, ressignificando-as com a liberdade das amarras do passado, impostas pela colonização (PANTALEÃO, 2021).

Essa ideia vem ao encontro do que Paulina Chiziane expressou sobre sua conquista do Prêmio Camões 2021, ao dizer que:

Esse reconhecimento vem para mim, sim, mas não vem para mim, vem para todo um povo que vê em mim alguém que faz parte deles próprios. Tudo que eu tentei escrever, nos diferentes livros, é parte da nossa memória coletiva, portanto, eu nunca falei nos livros na minha voz pessoal, mesmo nos livros que escrevo na primeira pessoa, eu estou a trazer a voz coletiva, portanto, é todo um povo que é agraciado por este grande prêmio (LITERATURA, 2021, 01min45s).

Fica evidente, nesse excerto, a construção de uma nova história da sociedade moçambicana, pelos olhos de Paulina Chiziane, uma vez que a autora exalta sua satisfação em expressar a memória coletiva de seu povo, através de suas narrativas, em que se pode encontrar, de maneira recorrente, temas da história de seu país, enfatizando a participação feminina em todo o processo de emancipação e liberdade, como a participação das mulheres nas guerras pela independência política e nas correntes ideológicas – FRELIMO e RENAMO – que consolidaram o poder político de Moçambique, conforme destaca a pesquisadora Izabel Cristina dos Santos Teixeira (2021), em seu estudo sobre a presença das mulheres nas guerras de Moçambique, na prosa de Paulina Chiziane. Conforme essa estudiosa, as narrativas de Chiziane apresentam os espaços moçambicanos, onde homens e mulheres circulam, reescrevendo a geografia do lugar, compondo, assim, a evolução da sociedade, impregnada de elementos culturais da colônia portuguesa e da tradição bantu, que se mesclam no novo espaço construído. Esse processo é importante para a história de Moçambique, pois, de acordo com Chiziane (PAULINA, 2021, n.p), o projeto da

colonização fez “um trabalho poderoso de lavagem cerebral”, citando a si mesma como prova dessa “lavagem”, nas coisas que escreve:

[...] falo de todas as coisas, aquilo que diz respeito ao meu povo e já encontrei pessoas muito importantes a dizer 'por favor, Paulina, não escreva isso, tu estás a escrever coisas tradicionalistas. A literatura da Paulina não é boa, porque fala de coisas tradicionais'. Houve, sim, uma ruptura, até determinado nível. O que posso dizer é que esse prêmio pode vir a resolver alguns problemas, a afirmação de alguns moçambicanos pode começar a surgir. Os meus livros são essa mistura, minhas histórias, do centro, do Norte e do Sul, trazem a nossa visão de mundo, os nossos sonhos, nossas frustrações, nós como africanos, como moçambicanos, como negros. [...] Acredito que os novos escritores ou aqueles que já escrevem vão começar a perceber que os livros da Paulina se tornaram interessantes porque levam dentro de si a alma de seu povo. Esse prêmio é extremamente importante por causa disso. As minhas histórias, nas aldeias mais recolhidas desse país, serão conhecidas em todo o mundo (PAULINA, 2021, n.p).

Escreve-se, assim, uma nova história de Moçambique, já que essa tão importante escritora moçambicana está possibilitando o acesso de sua literatura nas mais remotas comunidades. Teixeira (2021) salienta tal amálgama cultural ao frisar que, na obra de Paulina Chiziane, estão evidentes os conflitos que tiveram origem na luta pela independência de Moçambique e o hibridismo cultural, que favorece a resignificação e reconfiguração cultural, principalmente nas representações sociais, em especial nas questões de gênero. Assim, os personagens de Chiziane refletem experiências subjetivas, como rituais da crença tradicional, religiosidade, vínculos sociais e familiares, amizades, traições, ajuda mútua, entre outras práticas culturais que enriquecem o enredo de suas narrativas. Tudo isso contribui para que Paulina Chiziane seja uma porta-voz do discurso feminino, que auxilia na escrita da nova história de Moçambique, desta vez mais equilibrada em relação às questões de gênero, mesmo que esta nova história seja escrita por linhas tortas e caminhos incertos, como salienta a própria autora:

Depois de todas estas actividades, há uma interrogação que paira na minha mente: será que escrevendo cada dia mais livros, estou a contribuir para o desenvolvimento da mulher e da sociedade? Às vezes penso que não. Às vezes penso que sim. Porque em primeiro lugar, escrevendo realizo a minha ambição, o meu ego. Sinto que escrever livro não é tudo quanto basta. Sinto que a maior contribuição virá no dia em que conseguir lançar, na terra fértil, a semente da coragem e da vontade de vencer nos corações das mulheres que pertencem à geração do sofrimento. A minha maior realização virá no momento em que a planta brotar, no momento de vê-la crescer. Mesmo antes de vê-la florir, poderei já retirar-me da luta, repousar na sombra mais próxima, em paz e tranquilidade (CHIZIANE, 2013).



#### 4.1 A ZAMBÉZIA PELOS OLHOS DE CHIZIANE – *O ALEGRE CANTO DA PERDIZ*

O quinto romance escrito por Paulina Chiziane, *O alegre canto da perdiz*, é dividido em trinta e seis capítulos, dos quais somente seis não estão inseridos no universo feminino. Isto é, assim como em outros romances da autora, neste também se destaca o protagonismo feminino, enfatizando a figura da mulher, o que é característica de sua literatura, apesar de não se considerar feminista.

O enredo desse romance se passa na Zambézia, região de Moçambique, onde Paulina Chiziane vive atualmente. Essa região, onde se localizam os Montes Namuli, é povoada por mestiços. O lugar, que é dividido entre campo e cidade, também é reconhecido por ser a região onde o exército português treinava seus soldados, no período da guerra colonial. Foi, portanto, palco de conflitos, lutas e, mais tarde, de reconciliação entre moçambicanos que acabaram desistindo de seus valores culturais em troca de benefícios, momento em que muitos moçambicanos foram assimilados.

É nessa região, dos Montes Namuli e da aldeia da Zambézia, que a história tem início, apresentando a primeira protagonista do romance, Maria das Dores, a qual faz parte do grupo de mulheres, personagens, que Paulina Chiziane dá voz, nas quais se reconhece muito da história de Moçambique e a relação desta sociedade com a exploração, tanto da terra, quanto da mulher, como um todo. São quatro figuras femininas, no total, que dão continuidade à narrativa: Serafina, Delfina, Maria das Dores e Jacinta. Cada uma dessas personagens é passível de análise sobre a sociedade moçambicana, pelos olhos de Paulina Chiziane, evidenciando as próprias experiências e vivências da autora, no que tange à passagem do período colonial para o pós-colonial. As personagens sofrem todos os desígnios e flagelos deste período.

O protagonismo principal dessa narrativa se dá por Delfina e Maria das Dores, em torno das quais o enredo acontece. Com um narrador onisciente, é possível perscrutar a vida de todos os sujeitos, com requintes de detalhes de atitudes e personalidades, que evidenciam as paisagens formadas neste romance, sob o olhar dos personagens e do próprio narrador, que servem de exemplo do impacto das guerras, do processo emancipatório e da formação de uma nova nação em Moçambique. Neste romance, as mulheres e a terra são metaforicamente comparadas, ao se explanar toda a exploração ocorrida no tempo da narrativa, já nas primeiras cenas do romance. Território e corpo

feminino foram palco de violência, exploração, sonhos, ilusões, ambição e prazeres, reproduzidos dentro das próprias famílias, em ideologias passadas de mãe para filha.

#### **4.1.1 As paisagens nostálgicas de Moçambique na Zambézia de Chiziane**

O primeiro capítulo é inaugurado por Maria das Dores, numa cena em que ela aparece nua: “Uma mulher negra, tão negra como as esculturas de pau-preto”. A personagem, sentada às margens do rio Licungo, incomoda outras mulheres, não só por estar nua, mas por estar “do lado dos homens”. Aqui, a questão cultural que determina a segregação de mulheres em relação aos homens é clara: “Quem é essa mulher que tem a coragem de se banhar no lugar privado dos nossos homens, quebrando todas as normas do local, quem é?” (CHIZIANE, 2008, p. 5).

O território marcado pelo homem reflete o patriarcado presente na região da Zambézia, pois a terra e o corpo das mulheres eram vistos como negócios para o colonizador. O início da narrativa já posiciona a mulher na cultura moçambicana desta região, mesmo que, ao norte, seja conhecido o exercício do matriarcado. No entanto, conforme afirma o escritor Mia Couto (2009), mesmo nessas sociedades, o poder masculino ainda é predominante. A autoridade da mulher nessa região é velada pelo masculino, visto que as mulheres tomam decisões com base nos conselhos dos anciãos homens, geralmente liderados por um tio materno. Dessa forma, o poder masculino dominante é reproduzido, também, pelas próprias mulheres da região.

Na cultura mulata, existem arquétipos que simbolizam o matriarcado no mediterrâneo. No entanto, é um matriarcado tímido, conforme saliente Couto (2009), pois é a figura do pai a mais representativa nas importantes áreas da honra, da família e do dinheiro. O pai, portanto, continua sendo o centro da autoridade, a qual ele exerce com agressividade e exuberância, deixando claro quem está no comando. Segundo esse romancista, num tempo remoto, as mulheres eram relacionadas ao poder divino da terra, representando a fertilidade. Porém, essa construção cultural de paisagens mentais lunares femininas, foi usurpada e destruída pelo homem. Na literatura, essas paisagens são possíveis: “Ali estava a heroína do dia. Protegida na fortaleza do rio. Num trono de água. Que venceu um exército de mulheres e colocou desordem na moral pública. Que desafiou os hábitos da terra e conspurcou o santuário dos homens” (CHIZIANE, 2008, p. 2).

Sendo um espaço percebido pelo sujeito, a paisagem constituída na primeira cena do romance revela uma mulher nua que olha para o horizonte, onde ela tem a noção de

espacialidade que a constitui como sujeito na subjetividade do espaço que a cerca. Sua perspectiva de olhar dá evidência ao conceito de horizonte apresentado por Collot (2013), porque ela abre distância necessária, para que possa ter uma visão de conjunto ao constatar: “O horizonte é uma cortina de palmeiras. Vê uma mancha. É um enxame. De abelhas?” (CHIZIANE, 2008, p. 5). A linha do horizonte é traçada à medida que o sujeito movimenta seu olhar, abrindo infinitas possibilidades de percepção, de acordo com a distância e da sua perspectiva. Dessa forma, é possível compreender o processo de distinção e significado que Maria das Dores tem, de acordo com o seu campo de visão:

Não, deve ser de vespas. Ou de galinhas tolinhas acossadas pela queda de um bago de milho do tecto do celeiro. Mas a mancha vai ganhando altura, forma e movimento dos fantasmas. Uma mancha que levanta uma nuvem de pó, como uma manada furiosa, pisando solo seco. Da mancha falante ela ouve sons demolidores como dragões subterrâneos a comandar temores de terra. Sons que lhe diziam coisas. Coisas que ela entendia. Outras que não entendia. Sente cheiro de leite. Ouve o choro de uma criança — ah, afinal é um bando de mulheres, zangadas. Não compreendia por que estavam ali. Não compreendia aquela procissão, nem aquela zanga. O que querariam elas? Matá-la? (CHIZIANE, 2008, p. 5).

O campo visual da personagem determina o que ela consegue ou não perceber na paisagem que se constitui, de acordo com o que se apresenta a sua vista. Assim, percebe a aproximação de um grupo numeroso de mulheres enfurecidas, que se precipitam sobre ela, em uma inquietação movida pelo instinto de defesa – uma mulher nua, no lado do rio específico dos homens, é uma ameaça. As mulheres, assustadas, passam a ter nos mitos uma única verdade, uma vez que as curvas da mulher nua traziam, para elas, uma mensagem de desespero inexplicável: “Imaginavam as plantas a secar e a chuva a cair e a arrasar todas as sementeiras. O gado a minguar. Os galos a esterilizar, as galinhas a não chocar nem ovos nem pintos. Aquela presença era o prenúncio do desaparecimento da espécie dos galináceos” (CHIZIANE, 2008, p. 5). Uma mulher que não vê diferença entre pessoas, chacais ou abutres, é uma mulher a pedir socorro dentro do abismo. Na solidão das águas do rio, a mulher misteriosa é solitária, vinda de lugar nenhum, estrangeira, exilada: “Parece que nasceu ali, gémea das águas, das ervas, do milho e das árvores dos mangais. A vegetação pariu um ser” (CHIZIANE, 2008, p. 5). Há, nesse excerto, uma correlação entre sujeito e mundo, uma vez que a paisagem implica em um indivíduo que se abre ao fora, não residindo mais em si mesmo, resignificando, assim, a intersubjetividade humana, discutida por Collot (2013), de acordo com a percepção que as mulheres têm de Maria das Dores nua no rio:

A imagem de Maria distorce o sentido mágico da nudez das sereias. Parece trazer o presságio da tempestade à flor da pele. Os corações se dilatam de piedade. De medo. Há mensagens de perigo escondidas nas linhas nuas do corpo. Nos grãos de areia. Na Via Láctea. Nas barbas do sol. Nas pálpebras da lua. Nas pegadas de um pescador qualquer à beira do rio. Nas rajadas de vento. Esta mulher não veio ao acaso. Mensageira do destino mau (CHIZIANE, 2008, p. 6).

É possível perceber a fenomenologia da paisagem presente em todo o romance ao se analisar como os personagens e/ou o narrador descrevem, tanto indivíduos quanto ambientes, exteriorizando sentimentos, atitudes e emoções com objetos do mundo, ao mesmo tempo que interiorizam o mundo em suas expressões. Como, por exemplo, quando Maria vê os olhos da multidão, caracterizando-os como: “Mais escuros do que a noite, os raios do poente moram naqueles rostos. Olhos de lágrimas e de angústias. Os rostos das adversárias. Vê-lhes os pés semeados no solo como se o chão tivesse parido sombras. Sombras ambulantes. Sombras em movimento (CHIZIANE, 2008, p. 6). Há, constantemente, uma correlação entre sujeitos e o mundo externo, e vice-versa. Para aquelas mulheres, formou-se, no palco das águas, uma onda de violência. Elas queriam saber quem era aquela mulher e porquê estava nua. Maria apenas sorriu e fugiu das agressões, nadando para mais longe no rio. Ela mesma é um sujeito encarnado no mundo, ao descrever-se:

Eu tenho o destino do vento, e tenho a vida presa nas teias de uma esperança desconhecida. A rosa-dos-ventos. Tenho o destino dos pássaros. Voando, voando, até à queda final. Tenho destino de água. Sempre correndo em todas as formas, umas vezes nascente, outras vezes rio. Outras vezes suor e outras lágrimas. Dilúvio. Gota de orvalho na garganta de um passarinho. Sou vapor aquecido pela vida. Sou gelo e neve na câmara de um congelador. Mas sempre água, o movimento é a minha eternidade. Sou um animal ferido por todas as coisas. Pelo cantar dos passarinhos, pelo vermelho dos antúrios, pela floração das violetas. Ferida pelo sonho, pela ilusão. Pela esperança e pela saudade (CHIZIANE, 2008, p. 7).

O espaço e o espírito são unidos pelo corpo, que cumpre um papel de mediador das coisas como elas aparecem em “carne e osso” para o sujeito. Essa concepção de ambiente encarnado, abordada por Merleau-Ponty (1999) e estudada por Collot (2013), traz à tona a compreensão das relações singulares entre o sujeito e a paisagem, uma vez que por meio de um objeto percebido é possível concentrar toda uma cena ou se tornar uma representação de um segmento de vida. A percepção indica que o corpo do indivíduo é, concomitantemente, vidente e visível, é sujeito e objeto, pode tocar e ser tocado, abre

o ao sujeito um mundo do qual ele faz parte, pois são feitos da mesma carne (COLLOT, 2013).

Dessa maneira, Maria das Dores reconhece a si mesma no mundo, ao revelar: “Eu sou a Maria das Dores, e sei que o choro de uma mulher tem a força de uma nascente. Sei com quantos passos de mulher se percorre o perímetro do mundo. Com quantas dores se faz uma vida, com quantos espinhos se faz uma ferida”. No entanto, a personagem expressa este jogo entre o visível e o invisível ao dizer que não tem nome: “Nem sombra. Nem existência. Sou uma borboleta incolor, disforme. Das palavras conheço as injúrias, e dos gestos, as agressões. Tenho o coração quebrado. O silêncio e a solidão me habitam. Eu sou a Maria das Dores, aquela que ninguém vê” (CHIZIANE, 2008, p. 6). Ao se encontrar fora de sua sanidade mental, Maria das Dores perde sua percepção de *ser-em-si* e *ser-no-mundo* (MERLEAU-PONTY, 1999), pois tem sua identidade fragilizada devido à opressão e violência sofridas ao longo de sua vida.

Desesperadas por uma resposta, as mulheres vão até a mulher do régulo<sup>1</sup> buscar ajuda. Querem saber de onde Maria vem. Sábina, a mulher do régulo (assim nomeada no romance) pergunta-lhes de onde todas vieram. Todas respondem que é de longe. A mulher do régulo, então, expressa uma noção de espaço muito coerente, para acalmar os corações aflitos. Diz ela que longe é a distância entre o percurso trilhado e o cordão umbilical, o útero da mãe, de onde se é expulso para jamais retornar, a distância para o próprio íntimo, onde, muitas vezes, não se pode chegar e continua a discorrer, dizendo que:

Longe é o lugar de esperança e de saudade. Lugar para sonhar e recordar. Longe é o além para onde muitos partem e deixam eternas saudades. O longe é gémeo do perto, tal como o princípio é gémeo do fim. Porque tudo muda na hora da meta. O ali será aqui, na hora da chegada. O futuro será presente. O amanhã será hoje (CHIZIANE, 2008, p. 9).

A experiência subconsciente de movimento e o senso de direção são adquiridos pelo sujeito ao se movimentar, quando há lugar de locomoção, pois, conforme Tuan (1983), ele percebe o Eu como centro de organização do espaço, para se locomover e se direcionar. Essa noção de distância pode caracterizar o estigma de um lugar, por uma experiência dolorosa de afastamento, em que o sujeito tem a apreensão do mundo relacionada à experiência de lugar. Se o lugar lhe despertar afetividade, ele terá uma relação de *topofilia* (TUAN, 1980).

---

<sup>1</sup> Rei; soberano ou chefe de uma pequena localidade.

A noção de distância está impregnada no subconsciente de Moçambique, por causa das mudanças culturais ocorridas durante a colonização e das lutas pela independência. Vários povos foram assimilados e muitos outros uniram suas culturas típicas às dos portugueses. As paisagens apreendidas nesse período foram constituídas de acordo com experiências pré-existentes na vida do sujeito, em que ele recorda momentos despertados por estímulos externos, ou seja, a paisagem observada, fenomenologicamente. O sujeito, então, se estende ao mundo, compreendendo-o por meio de valores biológicos e culturais da região onde viveu, trazendo à tona lembranças e recordações do passado, sejam elas pessoais ou sociais, adquiridas pela cultura (TUAN, 1980). Essa relação entre sujeito e paisagem, num amalgama de culturas, fica evidente no seguinte excerto:

— De onde viemos nós? — aguarda a resposta que não vem, e afirma: — Éramos de Monomotapa, de Changamire, de Makombe, de Kupula, nas velhas auroras. O poder era nosso. Lembram-se desses tempos, minha gente? Não, não conhecem, ninguém se lembrou de vos contar, vocês são jovens ainda. Unimo-nos aos changanes, aos ngunis, aos ndaus, nhanjas, senas. Guerreámo-nos e reconciliámo-nos. Fomos invadidos pelos árabes. Guerreados pelos holandeses, portugueses. Lutámos. As guerras dos portugueses foram mais fortes e corremos de um lado para outro, enquanto os barcos dos negreiros transportavam escravos para os quatro cantos do mundo. Vieram novas guerras. De pretos contra brancos, e pretos contra pretos. Durante o dia, os invasores matavam tudo, mas faziam amor na pausa dos combates. Vinham com os corações cheios de ódio. Mas bebiam água de coco e ficavam mansos e o ódio se transformava em amor. As mulheres se parecem com coco, não acham? As mulheres violadas choravam as dores do infortúnio com sementes no ventre, e deram à luz uma nova nação. Os invasores destruíram os nossos templos, nossos deuses, nossa língua. Mas com eles construímos uma nova língua, uma nova raça. Essa raça somos nós (CHIZIANE, 2008, p. 9).

Na história de Moçambique, no período da colonização até a independência, viver entre duas realidades era um fato. Os sujeitos perambulavam entre a colônia e a sociedade africana, não podendo ficar indiferente a nenhuma delas. A escrita literária moçambicana não poderia deixar de registrar essas realidades complexas e tensas vividas pelos indivíduos da época. As correntes literárias ocorridas na Europa e América deixaram uma herança para os movimentos literários moçambicanos, que se refletiram na escrita (FONSECA; MOREIRA, 2011). Em diversos momentos dessa narrativa, a autora remonta à época do colonialismo e das guerras, salientando as condições em que o povo vivia nessa época, principalmente as mulheres negras, que foram exploradas, violadas, defloradas, usurpadas em todos os sentidos. A busca por uma identidade é importante. Através das tatuagens no corpo de Maria das Dores, a mulher do régulo reconhece seu lugar de origem:

As tatuagens belas, geométricas, pareciam uma teia, malha, cinto de renda bordada à mão, cobrindo apenas o ventre. Analisa os relevos. As saliências. Reentrâncias. Decifra a mensagem de cada símbolo e reconhece as origens de Maria. São tatuagens lómwè. Ela é oriunda das montanhas, e naquelas veias corre o sangue sagrado das pedras. Era a filha da terra, regressando da grande viagem, chamada pelos espíritos. Para curar-se nas águas do Licungo ou para escalar o monte do repouso eterno (CHIZIANE, 2008, p. 12-13).

A sábia personagem explica o significado das tatuagens de Maria, enfatizando uma característica da época do escravagismo, momento em que os povos precisaram cravar suas identidades em seus corpos, para não se perderem uns dos outros e no tempo. As tatuagens são, afirma, marcas de nascença, são únicas: “[...] No corpo, desenhando-se o mapa da terra. Da aldeia. Da linhagem. Em cada traço uma mensagem. Árvore genealógica. A tatuagem ajudou à reunificação dos membros da família, em São Tomé. Na América. Nas Caraíbas. Nas ilhas Comores, em Madagáscar, nas Maurícias e outros lugares do mundo. [...]” (CHIZIANE, 2008, p. 12-13). Mesmo sabendo a origem de Maria, a mulher do régulo não podia ajuda-la, pois sabia que as famílias na região estavam dispersas, destruídas pela guerra e pela migração. A modernidade, segundo ela, fazia com que a sociedade atual corresse a si mesma, marginalizando seus semelhantes e levando-os à loucura, declarando novos desafios e combate a novos inimigos (CHIZIANE, 2008).

Outros trechos da narrativa evidenciam os conflitos culturais e de exploração colonial, e que os portugueses, brancos, gozavam de recursos que os pretos, pobres, nem sequer conheciam. Dá razão à Maria por não querer se vestir e lembra que na Zambézia ainda existem muitas pessoas que não conhecem seda e nem o algodão. As madames, que usavam saias rodadas com tecidos extravagantes, mesmo no intenso calor da região censuravam a nudez e a liberdade das pessoas, criticando-as. Com o passar do tempo, as europeias aprenderam a usar tangas e as moçambicanas passaram a usar roupas de antigamente, revelando, mais uma vez, a mistura cultural de Moçambique e uma certa inversão de valores (CHIZIANE, 2008). Maria, não tem pudores, nem sofre de vergonha alguma, é uma alma livre:

— Devias esconder o corpo.

— Para quê?

Para quê, se não tem nada a esconder debaixo das roupas? Ela não tem nada para esconder, sim. É filha de uma gota de água do rio transbordante. Nasceu das algas. Dos pântanos. Dos peixes voadores que desovam nas pedras dos montes. Nasceu nos canaviais e nos campos de arroz. Nasceu no deserto quente, sem suor nem humidade. Por isso gosta de água. É amante da água. Ela veio como espuma nas ondas do rio. Ela veio de parte nenhuma (CHIZIANE, 2008, p. 12).



A paisagem é um dado construído socialmente, relacionado à percepção, concepção e ação do sujeito. Portanto, o *estar no mundo* está relacionado às experiências individuais e coletivas do sujeito e à reflexão cultural e lugares de habitação, num processo de subjetividade e alteridade (ALVES, 2014). Ao ser questionada sobre o lugar de onde veio, pelo médico Dr. Fernando, Maria lança mão de recordações remotas sobre suas origens, comparando pessoas com árvores e falando sobre ter raízes e ser alegre e fresca como flores campestres, assim se denomina. Maria salienta que não é uma preta qualquer, que foi desejada por seus pais e que seu nascimento ocorreu pelas mãos de uma parteira branca, em um hospital de brancos, foi muito celebrado. Recordando as mais doces memórias, Maria mostra-se um ser nostálgico. Sua doença (ela é considerada louca), pode ser atribuída à nostalgia que sente. Diz que é de lugar nenhum, mas sente saudades de casa. Fala com carinho de sua infância:

Foi criada com leite, mel, beijos e muito carinho. Cresceu no berço de ouro e na alfofa de rendas. Gerada por um preto, criada por um pai branco. Um dia o pai negro partiu, o pai branco chegou e a vida mudou.

— E a tua casa de infância?

— Ah, a minha casa.

Recorda a casa do pai preto. De forma cônica, como um cogumelo dos contos da Alice no País das Maravilhas. Árvores frondosas e um verde muito verde. Mosquitos. Comida com fartura. Risos e sonhos. Felicidade pura. A casa do pai branco, muito bela. No bairro dos brancos. Com janelas largas e vidro fosco. E jardim com muitas flores. Electricidade. Móveis mais altas que as pessoas, que à noite se confundiam com os fantasmas. Comida boa, e muita tristeza (CHIZIANE, 2008, p. 18).

Maria é nostálgica, uma vez que a nostalgia corresponde ao encontro com a própria essência, ultrapassando o social e o simbólico. É relativo a um retorno para um lugar e um tempo registrados na alma. A paisagem constituída sob o olhar de Maria é nostálgica, pois, novamente, ao interiorizar o mundo, a personagem exterioriza sua subjetividade, expressando seus sentimentos através de objetos do mundo, caracterizando a paisagem como estrutura significativa na sua percepção. Nesse processo, ela expressa um retorno a um tempo remoto. A nostalgia desencadeia emoções sobre o espaço vivido por Maria na infância, fazendo-a rememorar experiências passadas e sentir tanto emoções melancólicas, quanto felizes, demonstrando a dor por estar longe de casa:

A louca recua no tempo. Recorda aquele entardecer de fim e de princípio. Dos braços do homem de sua mãe, que seria, afinal, o homem da sua vida. Dos seus olhos nascem lágrimas que correm como dois caudais abundantes até às portas da eternidade. Era a gestação do Licungo e do Malema, rios gêmeos de caminhos opostos, filhos dos Montes Namuli. Que encerram mitos sagrados do feminino e do masculino, muito anteriores à criação humana (CHIZIANE, 2008, p. 18).

Ao recordar o passado, Maria faz uma retrospectiva no tempo da narrativa, ponto em que o narrador começa a contar a história de sua mãe, sua avó e outros personagens. É possível, também, caracterizar o médico como um personagem nostálgico, uma vez que, ao ouvir a história de Maria, ele declara que não está diante de uma louca, mas sim de uma eremita, já que “somos todos peregrinos na eterna busca. Seguindo os trilhos do acaso até ao ocaso das nossas vidas. No fim de um caminho, o início de outro. Corpo e alma acasalando-se, divorciando-se, reconciliando-se, imitando o amor do sol e da lua” (CHIZIANE, 2008, p. 20).

Outros trechos deste romance evidenciam outros personagens nostálgicos. É possível perceber isso pela maneira que as paisagens vão se constituindo na obra, sob o olhar dos personagens. Um exemplo disso é quando a mulher do régulo é consultada pelas mulheres para saber da louca. Embaladas pela voz adocicada daquela senhora, as mulheres são transportadas coletivamente a um lugar nostálgico do passado e se aninham como filhotes de pássaros a serem protegidos, dando-lhes coragem:

A multidão ouve a sua voz a penetrar. O sorriso a desabrochar. A mente a vadiar na paisagem dos princípios. O medo a escapar. Os ânimos se acalmando. O espírito a serenar. A princípio a voz ouvia-se perto. Depois longe. Mais longe ainda como alguém falando de amor no mais profundo dos sonhos. Era uma canção que recordava às mais novas todas as coisas antigas, dos princípios dos princípios, no conto do matriarcado. Era uma vez... (CHIZIANE, 2008, p. 8).

Percebe-se, nesse excerto, a nostalgia sentida pelas mulheres ao serem transportadas para os “princípios dos princípios”, isto é, para uma representação social que produziu, na narrativa, imagens coletivas, com significados compartilhados entre elas, expressando a psique humana sobre o mundo (JOVCHELOVITCH, 2000). Há, evidentemente, um sentimento positivo ligado à memória de algum evento, objeto ou lugar no passado (ANDERSSON, 2010).

O conto narrado pela mulher do régulo conta a história do princípio, onde homens e mulheres viviam em mundos separados pelos Montes Namuli. Assim como em outros trechos desta prosa, e também em outros romances de Paulina Chiziane, há o engajamento do protagonismo feminino, numa espécie de luta por meio de sua escrita. Assim como outras escritoras africanas, especificamente moçambicanas, Chiziane vive as realidades de seu país e consegue, através da sua escrita, debater temáticas importantes em seu país. A exploração da mulher é uma delas, presente em quase todas as obras da autora. Entre

outros temas recorrentes, como a guerra, a cultura e a identidade de um povo, como é o caso deste *corpus* analisado. A narradora continua o conto:

As mulheres usavam tecnologias avançadas, até tinham barcos de pesca. Dominavam os mistérios da natureza e tudo... eram tão puras, mais puras que as crianças numa creche. Eram poderosas. Dominavam o fogo e a trovoadas. Tinham já descoberto o fogo. Os homens ainda eram selvagens, comiam carne crua e alimentavam-se de raízes. Eram canibais e infelizes. Um dia, um homem jovem tentou atravessar o rio Licungo, para saber o que havia. Ia afogar-se quando aparece a linda jovem, sua salvadora, que meteu o homem no seu barco. Como houvesse frio, a jovem tentou reanimar o moribundo com o calor do seu corpo. O homem olhou para o corpo dela, completamente aberto, um antúrio vermelho com rebordos de barro. Ali residia o templo maravilhoso, onde se escondiam todos os mistérios da criação. E depois... (CHIZIANE, 2008, p. 8).

Aqui, além de evidenciar o protagonismo feminino, a narradora utiliza elementos da natureza para compor a cena narrada. A cena constitui uma paisagem que remete à força geradora e fértil da mulher, tendo seu corpo descrito como um templo e a ótica de uma mulher salvadora. Tal paisagem, como um processo cultural, representa um modo de ver da narradora, capaz de desencadear um pensamento-paisagem, que confronta subjetividades pré-estabelecidas e desloca ou fixa identidades, continuamente, em uma troca entre o dentro e o fora, o visível e o invisível (ALVES, 2014). Segundo a mulher do régulo, os homens invadiram o mundo das mulheres, roubaram-nas, usurparam o poder que elas tinham e colocaram-nas num lugar de submissão. Dessa forma, “aquela louca simboliza o mundo novo da guerra, das doenças, da exclusão social, ao qual todos se encontram sujeitos (CHIZIANE, 2008, p. 8).

A esposa do régulo era considerada na comunidade como a mãe de todas as mães, ou seja, ela mesma já remete a uma figura nostálgica, do princípio dos tempos. As mulheres das comunidades agora queriam saber sobre os jovens, padre Benedito e médico Dr. Fernando, e foram perguntar de onde vieram à mulher, que caracteriza-se como uma sacerdotisa, feiticeira, curandeira ou oráculo nesta história. Na explicação da velha senhora, surge mais uma referência à cultura da sociedade pré-colonial da Zambézia:

É aqui, nos Montes Namuli, o berço da Zambézia inteira. Eles vieram, sim, para nos lembrar tempos em que a terra era nossa e as montanhas pariam vida. Embora muitos digam que nascemos num éden distante e de um casal estrangeiro, vieram estes para nos lembrar a morte lenta dos nossos mitos. Dos tempos em que não havia fome, quando o paraíso original vivia no ventre do nosso monte e era aqui o berço da humanidade e de todas as espécies do planeta. Vieram para nos fazer renascer. Para nos reunir em comunhão com o grande espírito e repousarem no solo sagrado dos montes, porque aqui tudo começa e tudo termina. Zambézia tem fronteiras? Não, porque aqui é o centro do cosmos. Todo o planeta terra se chama Zambézia. Os Montes Namuli são o ventre do mundo, o umbigo do céu (CHIZIANE, 2008, p. 14).

O umbigo é simbolicamente a representação de centro, é um símbolo cósmico, cheio de significado, pois o homem deposita na natureza o seu comportamento sob a forma de cultura. Assim, a natureza também está presente no centro da vida do sujeito, além do mundo físico, é um mundo marcado por ações humanas sobre o meio ambiente (MERLEAU-PONTY, 1999). O espaço percebido é formado por paisagens, que podem ter diversas configurações na vida humana. A noção de centro e das direções representa a organização do homem em seu espaço, quando ele constitui um lugar, o seu centro (TUAN, 1980).

Ao ouvir a história da mulher do régulo, o pensamento coletivo vagueia longe, “para lá onde não se pode voltar nunca mais” (CHIZIANE, 2008, p. 9). Após se acalmarem, pensam na louca do rio com mais brandura, obedecendo a velha senhora a ordem de voltar para casa, pois ela destaca: “[...] Lembrem-se que somos todos filhos do longe, como essa Maria que viram nas margens do rio. Lembrem-se sempre de que a nudez é expressão de pureza, imagem da antiga aurora. Fomos todos esculpidos com o barro do Namuli. Barro negro com sangue vermelho” (CHIZIANE, 2008, p. 9). Há, notadamente, um pensamento compartilhado entre todas as mulheres: o de retornar a algum lugar, em algum tempo. Esse é um sentimento característico de nostalgia, como um desejo de voltar para casa, conforme Starobinski (1966).

A nostalgia é a emoção que mais se aproxima da *topofilia*, porque é por meio desta que os gatilhos emocionais são ativados ao observar uma paisagem, já que é o ambiente material que desperta sentimentos e emoções ao lugar. O ambiente percebido fornece o estímulo necessário que desencadeia sensações, mesmo que o ambiente não seja a causa direta de tais sentimentos, mas ele age por meio da percepção da imagem, abrindo um leque infinito de estímulos, relacionados às ideologias e às alegrias do indivíduo que observa, uma vez que ele valoriza o lugar para o qual voltou sua atenção (TUAN, 1980). A evidência de *topofilia* no romance analisado pode ser observada no seguinte excerto, quando Maria das Dores começa a ter lapsos de memória:

A louca do rio olha para a igreja no alto da serra, que lhe abre os caminhos da memória. Parece que já estive aqui. Mas quando? Em que circunstâncias? Nesta igreja eu entrei, eu rezei, em algum momento da minha infância. Que lugar é este? [...] Anos de memórias confluem na sua mente. Em pequenos pedaços como gotas de água formando um rio. As imagens obscurecidas pelo tempo revelam-se uma a uma, recortadas e baralhadas como as peças de um puzzle. Como se um arqueólogo de memórias escavasse fotografias antigas. Sinto que já estive aqui, mas quando? [...] Olha para a paisagem com mais atenção. A cordilheira. A cabeça do monte alto coberto com o chapéu de

nuvem. Uma nascente, um rio, a crescer para o desconhecido. Já escalei aquele monte. Que buscava eu? (CHIZIANE, 2008, p. 10).

A *topofilia* ocorre quando o sujeito decide amar o lugar, envolvido numa ação de temperamento particular, de acordo com a cultura e o propósito, num período determinado (TUAN, 1980). Maria já estivera naquele lugar e, por sentir emoções relacionadas a ele, começa a se lembrar. Reconhece: “A louca identificava aquele lugar, e ali buscava alguma coisa que teve e perdeu. Talvez tivesse sido dali que partira para os caminhos da lua” (CHIZIANE, 2008, p. 20).

Na história, durante as lembranças de Maria das Dores, é possível saber sua origem. Sua mãe, Delfina, é uma mulher ambiciosa. Desde pequena havia sido violada por um homem branco, para o qual sua própria mãe, Serafina, a entregou, em troca de um copo de vinho. Sofre, portanto, a opressão de uma outra mulher, sua mãe, a qual reproduz o machismo, a naturalização da violação da mulher e a exploração do corpo feminino. Valores que Delfina vai repassar para Maria das Dores, mais tarde. Obrigada a se prostituir, sofria com a própria comunidade, que a tratava mal, com escárnio e, até mesmo, na igreja, pois era considerada muito bonita, provocando pecados nos padres da paróquia. Foi expulsa da escola pelo mesmo motivo. Era bonita demais. Distraía os rapazes. Mas era negra. Delfina sente ódio ao lembrar de sua condição e culpa os pais. O pai por não aceitar ser assimilado: “O pai de Delfina disse não à assimilação, sem saber que a libertação da pátria seria na língua dos brancos e sem imaginar ainda que os filhos dos assimilados iriam assumir o protagonismo da História” (CHIZIANE, 2008, p. 29); e a mãe, que a atirou na jaula de um carnívoro, como uma gazela: “O velho branco estava no quarto escuro esperando por ela. Segurou-a. Apalpou-a. Sugou-a. A mãe sorria lá fora, tomando um copo de vinho e esperando por ela. Foi um momento de conflito intenso, em que não conseguia entender a alegria da mãe perante o pecado original” (CHIZIANE, 2008, p. 29).

Delfina prostitui-se, mesmo lamentando a vida que leva, murmurando sobre não ser uma vida fácil, ter um corpo sem segredos, que se pega, se paga, se monta e desmonta. Se o corpo se gastasse, ela já não teria mais nada. Vendia-se por sustento, acreditava ser melhor do que madrugar para semear arroz a troco de quase nada. Acredita que possui uma mina de ouro entre as pernas, um celeiro no fundo do corpo, mas admite que finge ser feliz por orgulho: “Cada homem que me sobe é uma pá de terra que me cobre. Cada moeda que recebo é uma picada na alma, dói. Não se pode ser boa moça num mundo de

injustiça. Numa luta desigual, vale mais a pena a rendição que a resistência” (CHIZIANE, 2008, p. 30).

Nesse trecho do romance, fica evidente a exploração e violação do corpo da mulher, assim como sofreu também a terra. Ambos foram violados. Esses dois temas são recorrentes em *O alegre canto da perdiz*. Em vários excertos, a autora aborda a constituição de uma nova nação graças a união das raças, em que pretos e brancos repovoaram a região, mesmo que às custas de violência sexual, negociação de virgindade, abuso de crianças e traições. Na tentativa de formar uma nova nação, os moçambicanos buscaram uma nova identidade, de mestiçagem, em busca de um território onde não houvesse diferenças, nem sociais, nem culturais. A cultura, de acordo com Tuan (1983), é desenvolvida exclusivamente pelo homem, de acordo com a forte influência de valores humanos e comportamentos, que servem, inclusive, como elementos de observação das ciências sociais.

Delfina, sereia do cais, como eram chamadas as prostitutas, conheceu José dos Montes. Procurava um cliente, mas encontrou um amor. Casou-se com ele. Sempre com o objetivo de melhorar de vida, de ascender ao mundo dos brancos. Obrigou José a ser assimilado. Um negro que veio do nada, que não se recordava de sua mãe, nem de sua família. Uma vez foi açoitado quase até a morte por tentar fugir. José é nostálgico, recorda a paisagem da sua infância e sente saudade: “Ah, minha terra, meu monte, braços da minha mãe!”. Sente-se distante de casa e da sua terra natal: “Quão bela é a terra que nos viu nascer. Quão confortável é o útero de uma mãe” (CHIZIANE, 2008, p. 26). Fica evidente, nesses excertos, que José sonha com o regresso. Sente-se perdido, por estar tão longe de casa. Na história de Moçambique, na época da escravatura, meninos eram arrancados muito cedo de perto de suas mães e familiares. Os pretos escravos atravessavam oceanos e desertos para sofrerem numa terra distante da sua. Queria retornar:

Voltar? Ele queria, sim, voltar ao tempo da infância. Aos tempos dos mitos em que acreditava que no fundo do mar florescia a vida, e que o Deus maior montara nas profundezas do mar um trono de diamante. Aos tempos em que tudo o que vinha do mar era bento. O peixe. A trovoada. As nuvens. Que o mar era o centro da criação divina, onde a terra acabava e as nuvens se formavam. Ele queria tanto voltar aos tempos em que o mar era estrada, paraíso, segredo e mistério (CHIZIANE, 2008, p. 26).

Mesmo que José dos Montes conseguisse regressar a sua terra natal, ele continuaria infeliz, uma vez que as pessoas e o lugar já sofreram a ação do tempo e da natureza, portanto, já não fazem parte da paisagem construída da infância de José, é uma

doença incurável, pois a ferida não se cura, não é possível regressar à infância (STAROBINSKI, 1966). José amava incondicionalmente Delfina. Fazia de tudo para agradá-la e dar a ela a vida boa que buscava. Mas para ela, o céu era o limite. Teve a primeira filha, Maria das Dores. A partir daí negou incansavelmente sua cultura preta. Buscava criar a menina e Luizinho, seu segundo filho, no mundo dos brancos: “Para Delfina, a mudança de vida tornou-se emergência. Quer superar a sua condição antiga. Superar-se. Seleccionar novos amigos. Tratar os pais com desdém. Quem sobe vê o mundo de cima. É natural” (CHIZIANE, 2008, p. 57). Achava a vida dos brancos fantástica e cobiçava tudo, observava os casarões e ficava maravilhada com a tecnologia utilizada na cidade: “A imagem dos casarões antigos projecta um futuro de grandezas na sua mente e ela jura: terei a grandeza das sinhás e das donas, apesar de preta!” (CHIZIANE, 2008, p. 29). Consegue o que quer. Soares é um marinheiro branco, de 70 anos. Engravidada dá à luz Maria Jacinta, mulata, à qual tem tratamento diferenciado dos outros filhos:

O meu estatuto é maior a partir de agora! Mãe de mulata. Concubina de um branco. Não mais morrerei à míngua, com esta filha que é a minha segurança. Erguerei esta criatura como uma bandeira branca, a acenar aos marinheiros e a gritar: sou vossa! Juntei o meu sangue ao vosso na construção da nova raça. Eu te amei, marinheiro, cumpri a minha promessa, eis aqui o teu filho! Eternizei a tua passagem por esta terra. Trouxe alegria ao coração da minha negra mãe. Segurança para a velhice do meu pai. O direito a um pedaço de terra para construir uma casinha e semear couves e cebolas, sem ter que pagar o imposto de palhota num espaço que é nosso por herança divina. Esta criança irá libertar o nosso Zezinho do destino de machileiro ou plantador de cocos de um branco qualquer. Vai defender a Maria das Dores da prostituição no cais dos marinheiros (CHIZIANE, 2008, p. 69).

Já um homem assimilado, José reivindica seu estatuto de marido, dizendo-lhe que é um homem novo: “És outro, sim, apenas nos documentos. Precisas de tomar muitos banhos para ter a imagem de um branco. És negro, és pobre, meu José, não tens dinheiro no bolso” (CHIZIANE, 2008, p. 69). Delfina não se importa com a humilhação do marido, que lhe lembra de que o branco é um homem casado: “E daí? Vale mais a pena ser amante de um branco por um instante que esposa de preto toda a vida!” (CHIZIANE, 2008, p. 69). Essa postura hostil e indiferente de Delfina vem do profundo complexo de inferioridade presente nas sociedades que foram colonizadas por Portugal, torna o sujeito um indivíduo despersonalizado e coisificado. Para solucionar o problema, é preciso a elaboração de uma nova identidade cultural, conforme salienta Nascimento (2018). Foi o processo que ocorreu com muitas comunidades na África e foi o que ocorreu com Delfina,



que se sente vitoriosa: “Ela sabe que um dia o mundo contará a sua história e celebrará o heroísmo das mulheres que produziram o milagre da raça pelo próprio ventre” (CHIZIANE, 2008, p. 69).

José dos Montes pensa em honrar sua dignidade e aplicar sobre Delfina os costumes violentos, característicos de uma sociedade patriarcal, que marginaliza a mulher. Pensa que poderia ter impedido aquela traição: “Podia espancá-la, humilhá-la, matá-la em cada instante. Podia agora tirar a orelha ou o nariz à adúltera, na tradicional expressão de vingança dos homens traídos” (CHIZIANE, 2008, p. 69). Nada fez. No desespero, tenta suicidar-se, mas não consegue, apenas expressa sua dor, que fica evidente na percepção da paisagem nostálgica desta cena. José queria regressar no tempo:

Vozes de espíritos distantes sacodem-lhe a mente. Ouve tambores mágicos e canções dos mortos. Crescem-lhe línguas de fogo no peito. Ergue os olhos ao céu procurando Deus e vê outros milagres. Os cocos no alto são caveiras dos mortos rindo-se da sua desgraça. Entra em pânico e implora. Vento, leva-me ao alto dos Montes Namuli, miradouro do mundo. Quero voltar à idade fetal. Penetrar no ventre da minha mãe e adormecer! (CHIZIANE, 2008, p. 69).

Na paisagem, estão investidos todos os componentes subjetivos de um conhecimento do mundo, conforme explica Collot (2013), incluindo: percepções, impressões, sensações e, também, afeições, emoções e imaginações. José dos montes tem, na experiência da paisagem, o panorama da sua percepção de mundo, o qual ele interioriza dentro de si, em forma de sentimentos e emoção, e exterioriza em forma de elementos do mundo, para descrever o que sente, num processo de intersubjetividade. Na linha do horizonte que ele observa, vai preenchendo as lacunas, ressignificando sua dor. Ao final desse processo, apenas vai embora, sem deixar notícias.

Soares, pai e padrasto dedicado e carinhoso, ao perceber que Delfina fazia dos filhos pretos escravos, começou a se lembrar da esposa portuguesa. Culpou-a por não ter lutado por ele e por tê-lo deixado cair nos encantos de uma sereia do cais. Ao despertar do imenso sonho que vivera, questiona-se sobre quem era e o que fazia ali, conscientizando-se do ridículo da sua existência:

Delfina? Por acaso teve algum encanto? Sim, teve. Tem a cor da noite onde as almas suspiram e os corpos se aproximam. Ela é o repouso, a sombra. A noite sem lua onde brilham e dançam todas as estrelas do firmamento. O nimbo prenhe de chuva anunciando fartura. O barro negro da criação divina com que se molda a perfeição do mundo. Ela era a cor da terra boa, terra da fertilidade. Tem na pele a fragrância do coco e no sangue o vinho da palmeira brava. Ela é o palmar imenso. É ela a Zambézia inteira! (CHIZIANE, 2008, p. 87).

Ao falar de seus sentimentos, Soares utiliza elementos do mundo que percebe. É na experiência de sua percepção e dos seus sentidos que reconhece o poder de Delfina, comparando-a, metaforicamente, com a própria Zambézia. Percebe-se, então, que a paisagem está carregada de sentido e investida de afetividade por Soares, que a conheceu e a vivenciou, ambas Delfina e Zambézia. Deixando a riqueza para Delfina e seus filhos, sem nada dizer, regressou para sua esposa.

Sozinha, Delfina sofreu o que as mulheres sofrem, foi explorada outra vez, por um desconhecido: “Já não tens dono, Delfina, o teu branco foi-se embora, não volta mais. O teu dono sou eu a partir de hoje. Temos que dividir o dinheiro do branco. Queres segurança? Protejo-te. Queres briga? Esmurro-te. Queres um confronto? Mato-te” (CHIZIANE, 2008, p. 88). Neste excerto, é possível perceber a característica de dominação masculina no comportamento do estranho, que, simplesmente, viola a casa e Delfina. As questões de gênero estão presentes de maneira significativa na obra de Paulina Chiziane, a maioria de seus livros envolve o universo feminino, com todos os problemas sociais e culturais que as mulheres, de modo geral, sofrem. Essa visão feminina sobre o mundo é relativamente nova, pois a própria autora enfrentou a misoginia quando tentou publicar seus escritos. Foi quando fez amizade com um editor homem, português, é que conseguiu publicar e ter sua literatura reconhecida.

Padre Benedito e seu irmão, Dr. Fernando, são mais dois personagens nostálgicos, já que sentem os sintomas equivalentes a uma causa moral de uma doença física, segundo Boym (2017). Há o sentimento de “spleen”, uma vez que não saíram voluntariamente do seu lugar de origem, foram retirados, obrigados a sair da sua terra natal e a conviver na dependência de outras pessoas, como a freira, sua madrinha, quem os resgatou. Quando o sujeito não tem a opção de planejar o tempo de afastamento e seu itinerário, torna-se nostálgico (STAROBINSKI, 1966, p. 93):

Têm uma aura de ausência, de leveza, parece que lhes falta algo indescritível para completar a existência. Talvez o lado feminino, que completa o masculino, não o corpo, mas o lado sagrado, transcendente, que faz qualquer um sentir aquela alegria de viver, até no vestir, no sorrir. Parecem frágeis como crianças crescidas na orfandade. Eles se aproximam das mulheres, oferecem sorrisos e flores. No gesto de oferta parecem buscar uma relíquia perdida nos olhos dessas mulheres. Eles sonhavam com as mulheres, sim, mas mulheres de outra natureza, outro pensamento. Talvez uma mãe, ou uma irmã. Talvez um útero onde se pudessem proteger das vergastadas da vida (CHIZIANE, 2008, p. 14).

A visão sobre as mulheres afeta o padre e o leva a pensar, de forma que é possível identificar uma reciprocidade entre a natureza e o indivíduo que, conforme Collot (2013)

explica, só ocorre quando há algo em comum entre os dois. A natureza maternal das mulheres, de um modo geral, desperta esse sentimento no padre Benedito, que reconhece e desperta afetividades na cena criada. Isso não ocorre somente com o padre. Seu irmão também sente desencadearem-se emoções e sentimentos através da paisagem percebida, que o remete a um sentimento de nostalgia.

Pela perspectiva do médico: “a imagem de uma mulher terra, onde assentam todas as árvores e todas as raízes. Árvores com flores, sem flores, arbustos, ervas, frutos. Sonha. Corpo de mulher. Sobre ti. Sol e sorriso. Rio e sangue. Amargura. Flores em arco-íris. O princípio, o fim, o universo inteiro” (CHIZIANE, 2008, p. 22). Um pensamento-paisagem é desdobrado pelo personagem, ao se tornar reflexivo sobre a relação entre seu corpo e a paisagem que ele observa. Há uma continuidade dos processos cognitivos nesse excerto, pautado no movimento que o indivíduo faz ao observar o horizonte (COLLOT, 2013). O referido personagem complementa: “Aprendi, pela carência, a importância de uma mãe. Gostaria de ter uma mãe, para alegrar a minha existência e preencher este vazio, esta ausência” (CHIZIANE, 2008, p. 22).

Na paisagem percebida sob o olhar de Delfina, há outra personagem nostálgica, que roga por ter de volta sua filha, Maria das Dores: “Ah, Maria das Dores, procurei-te. No dorso das ondas. Nas colinas e ilhas celestes vagueando na atmosfera. Nos grãos de areia. Não te encontrei” (CHIZIANE, 2008, p. 16). Delfina sofre pelo retorno de Maria, mas não é somente o lugar ou a pessoa que ela quer ter de volta, mas um tempo irreversível, caracterizando-a como uma personagem nostálgica: “Quero saber de ti. Para onde partiste. Há vinte e cinco anos que sonho contigo e te vejo em toda a gente que passa. Vejo-te a brincar. A crescer. Com fardamento escolar. Lembro-me dos dias em que olhavas para a lua, enquanto penteavas os teus cabelos fartos como novelos de seda” (CHIZIANE, 2008, p. 16). Isto é, ela não quer somente a filha, mas também a sua infância perdida, o que é impossível, por isso sofre a dor da perda: “Ah, meu Deus, traz de volta a minha Maria das Dores. Meus deuses, meus espíritos protectores, levai-me ao Namuli, meu monte, meu berço, ventre da minha mãe!” (CHIZIANE, 2008, p. 16). Essa nostalgia que Delfina sente é caracterizada por Starobinski (1966) como uma perturbação individual relacionada a um fenômeno doméstico, ou seja, é associada a algo ou alguém: “Há anos que espera o regresso de Maria no dorso das ondas. Contando o tempo que viverá entre o limbo e a saudade [...]” (CHIZIANE, 2008, p. 8).

#### 4.1.2 Subserviência da mulher moçambicana – a exploração da terra e do corpo

Já nas primeiras páginas de *O alegre canto da perdiz*, evidencia-se a dominação masculina sobre a mulher. Misoginia e machismo sofridos pelas mulheres, até mesmo, vindos de outras mulheres como, por exemplo, a mulher do régulo, que ao observar Maria nua, mas bem-educada e com bom comportamento, conclui: “[...] Maria deve ter sido casada e repudiada. Por esterilidade. A obsessiva ideia da mulher mãe afasta a mulher estéril da categoria humana” (CHIZIANE, 2008, p. 12). A velha senhora associa a educação de Maria a um homem, automaticamente, rebaixando-a enquanto ser humano, ao julgar que era estéril e que, por isso, um homem a teria abandonado. Segundo Bourdieu (2012), as próprias mulheres aplicam em suas realidades, e nas relações de poder, os esquemas de pensamentos oriundos da incorporação dessas mesmas relações de poder, experienciados e vividos por elas, expressados nas oposições que fundam a ordem simbólica das coisas. O corpo é um objeto no mundo e, sendo objeto, forma um esquema entre o visível e o invisível, um não pode se mostrar sem esconder outros, pois a visão é um ato com duas faces (MERLEAU-PONTY, 1999).

Na cena do romance descrita acima, Maria indaga o motivo de ela ter que se vestir: “Para te protegeres e seres igual às outras mulheres”, a mulher do régulo responde. Todavia, a nudez da personagem “era o regresso ao estado de pureza. Da transparência. As mulheres ficam escandalizadas, porque o nu de uma se reflecte no corpo da outra” (CHIZIANE, 2008, p. 12). É evidente, aqui, que a visão sobre o corpo nu de Maria é uma construção social e cultural, reproduzindo valores e crenças de uma sociedade que foi constituída sob os alicerces do colonialismo e da exploração. Em outro trecho do romance, momento em que a narradora descreve as mulheres ouriçadas pelo padre e pelo médico, salienta que “Não havia nada de anormal no comportamento das mulheres. As novas crenças é que são estranhas, contraditórias”, o que corrobora o pensamento sobre a reprodução da cultura colonialista nas mulheres. O narrador, contudo, enfatiza: “As mulheres querem provar que elas existem e a sua presença é mais importante que todas as crenças e juramentos deste mundo” (CHIZIANE, 2008, p. 13). Existir é ser no mundo, as mulheres querem ser percebidas para provar sua existência, já que sofrem com a diminuição do seu ser enquanto mulheres.

Delfina não mede esforços para atingir seu objetivo, associa-se com Simba, o feiticeiro da comunidade e seu amante. Oferece-lhe sociedade para que a ajude a

conquistar outro homem branco e não perder tudo o que havia conseguido até então. Simba recusa, de início. Já havia fechado outros negócios com Delfina, que demorava a cumprir o pagamento, mas lhe oferecia seu corpo. Ele também amava Delfina. Porém, de maneira desesperada e impensada, ela oferece a ele a virgindade de sua filha primogênita, em troca de feitiçarias. Num belo dia, quando Maria das Dores, aos treze anos, trançava o cabelo da irmã mulata, foi levada pela mãe, apressadamente, para o seu calvário:

O homem ergue-se e segura Maria das Dores pela mão. Arrasta-a com firmeza até ao interior da palhota com uma máscara de vitória no rosto. Já estava preparado, de armas limpas e posicionadas para o combate. Foi directo à acção sem palavras inúteis. Lança sobre ela toda a energia de um homem no auge da vida, pássaro sedento na frescura do lago. Mergulha. Era o criador amassando o barro, moldando uma escultura à medida da sua inspiração. Ser mulher é mesmo assim, não custa. Basta uma facada, uma dor e um grito:

— Pai! — suspira Maria das Dores.

Morre tudo naquele instante. A infância. A inocência. Apagam-se todas as estrelas em sinal de luto. O acto é violento, frio, com todos os requintes de um martírio. Maria das Dores estava a ser violada. Extraviada. Roubada. Uma menina submetida à sádica obsessão daqueles que a deviam amar (CHIZIANE, 2008, p. 95).

O ato repulsivo de violência descrito nessa cena remete ao fato de que a paisagem é uma experiência, cuja construção reside na singularidade que o sujeito tem na sua relação com o mundo. A paisagem constituída nessa cena do romance representa a violência, tanto física quanto simbólica, visto que, nas culturas da humanidade, as mulheres são voltadas à resignação, pois só podem lutar com o forte usando sua própria força. Anatomicamente desigual, o homem, neste caso, exerce maior poder sobre a mulher, fazendo-a aceitar ou se apagar diante dele, negando sua própria força. De acordo com Bourdieu (2012), até mesmo as estratégias usadas pela mulher para subverter essa relação de dominação, confirmam e reforçam a dominação masculina.

Delfina tenciona um arrependimento, mas contem-se: “No seu entendimento vale mais a pena uma vítima em casa do que vitimar a família inteira” (CHIZIANE, 2008, p. 90), temendo crenças e superstições de maldição, caso ela não cumpra o trato. É possível perceber que a personagem reforça a misoginia e o machismo sofridos por ela, por meio da sua percepção sobre o mundo e nas suas experiências, é a reação que tem pela visão que possui do mundo: “Na sua terra a mulher é peça que se compra e se vende. Selo de contrato. Moeda de troca. Hipoteca. Multa. Sobrevivência. Ela também foi usada pela própria mãe, na infância distante. Entregue aos brancos das lojas a troco de comida” (CHIZIANE, 2008, p. 91). Foi assim com ela, não seria diferente com a filha. Pensou ela que o contato duraria pouco tempo. No entanto, Simba recusa-se a devolver Maria das

Dores. Levado pelo sentimento de posse de uma menina que acabara de deflorar, prometeu a Delfina que Maria seria sua rainha.

A nudez de uma mulher refletindo a nudez de todas representa o conformismo da mulher em relação ao modo como é tratada na cultura onde está inserida. Quando Maria da Dores chegou à casa de Simba, foi a terceira esposa e, mesmo explorada, gerava ciúmes nas outras esposas, por ser a preferida do marido e ganhar mimos por isso. No conformismo da situação, comentam: “Se não fosse com aquela mulher seria com outra. Se não fosse daquela maneira seria de outra. Simba só tinha olhos para Maria das Dores. Oferecia-lhe flores, prendas, chocolates, bolachas, que ela recebia como cabra morta”. Essas mulheres sofriam tanta violência que preferiam se conformar, uma vez que, se demonstrassem qualquer sinal de descontentamento com a poligamia (tema recorrente nos romances de Chiziane, por fazer parte da cultura moçambicana em muitas regiões do país), Simba “amolecia o ciúme das outras mulheres com sal e pancada” (CHIZIANE, 2008, p. 103). Apesar de tratar Maria da Dores melhor do que as outras esposas, Simba a mantinha drogada e alcoolizada, por receio de que ela fugisse. Dominava-a dessa maneira. Tanto que Maria das Dores fala, ao longo da narrativa, que pariu seus filhos quase sem sentir, anestesiada pelos entorpecentes que recebia. A última filha, Rosinha, teve que ser arrancada a força de dentro dela, pois seus músculos já não respondiam a seus estímulos e os médicos tiveram que a “rasgar” para o bebê nascer.

Alertada sobre uma possível morte pelo marido, já que ela havia herdado a herança do padrasto branco e Simba era o responsável por ela – casaram-se assim que ela completara dezoito anos – Maria das Dores retrocede no tempo e analisa a situação. Decide fugir com seus três filhos – um no colo e dois caminhando. Assim fez: “Para onde vou eu? Vou à busca do meu pai, no sagrado solo dos montes. E se eu morrer nesta busca, será apenas uma nova morte sobre as tantas que já sofri” (CHIZIANE, 2008, p. 104).

Sem a filha mais velha e com a revolta da mais nova, Jacinta, Delfina conseguiu atingir seu objetivo e, reunindo as últimas forças, abre um prostíbulo com o intuito de vender virgindades por encomenda. Com o apoio de sipaios<sup>2</sup>, recruta muitas meninas das aldeias e as próprias mães acabavam levando suas filhas para serem desvirginadas no prostíbulo de Delfina, guiadas pelo mito da honra: “A casa era uma *passerelle* de velhos colonos satisfeitos, bebendo virgindades e taças de sangue, pisando corpos vivos com

---

<sup>2</sup> 1. Soldado indígena da Índia, ao serviço dos ingleses. 2. Nas antigas colónias ultramarinas portuguesas, polícia ou militar indígena recrutado geralmente para policiamento local ou rural.

botas de soldados, derrubando a moral à força do ouro” (CHIZIANE, 2008, p. 101). A coisificação, objetificação do corpo, o complexo de inferioridade estão presentes nesta parte da história. A crença de que perder a virgindade com um branco era melhor para as filhas é mais uma reprodução da exploração ocorrida no colonialismo e pela dominação masculina que, de acordo com Bordieu (2012), é uma construção social pautada pela diferença anatômica, o que torna o fundamento e a caução natural sobre essa construção. As relações de dominação se dão tanto objetivamente (divisões objetivas), quanto subjetivamente, em esquemas cognitivos, que organizam a percepção das divisões objetivas, de maneira circular. Isto é, repete-se num *looping* infinito de reprodução do machismo e da misoginia:

E as raparigas recebiam depois umas poucas moedas, um cabaz de bacalhau e azeitonas e uma garrafa de vinho inquinado, das mãos de Delfina. E o ouro voltou a correr nas mãos. Muitas daquelas raparigas, desfilando trêmulas, esfomeadas, magoadas, descalças, trariam ao mundo crianças da nova raça, de pai incógnito, que no futuro terão que fuçar a sua identidade nas raízes da História (CHIZIANE, 2008, p. 101).

As condições moldam os hábitos, que servem de modelos das percepções, dos pensamentos e das ações de todos os integrantes de uma sociedade, como “transcendentais históricos, sendo universalmente partilhados, impõem-se a cada agente como transcendentais” (BOURDIEU, 2012, p. 45), dessa forma o senso comum investe na representação coletiva do masculino da reprodução biológica e social, tornando-o um senso prático, sobre o sentido das práticas.

#### **4.1.3 A cultura da segregação e a construção de uma nova nação**

No rio, após se livrar as mulheres que a atacavam, Maria comenta que as pessoas gostam muito de identidades: “Chegam a exigir uma certidão de nascimento para uma pessoa presente. Haverá melhor testemunha do que a presença para confirmar que nasci?” (CHIZIANE, 2008, p. 2). Fica evidente, aqui, a abordagem da autora sobre a questão da identidade da sociedade moçambicana. Paulina Chiziane vivenciou os movimentos de Africanidade e Negritude, que fizeram parte da história de Moçambique durante a juventude da autora. Tais movimentos buscavam formar uma identidade própria de Moçambique, sem a interferência europeia portuguesa. Na sequência, Maria das Dores expressa: “Já não sei bem de onde vim, nem para onde vou. Por vezes sinto que nunca nasci. Estarei ainda no teu ventre, minha mãe?” (CHIZIANE, 2008, p. 5). O ventre da



mãe pode ser compreendido, aqui, de maneira simbólica, como o ventre da mãe África, visto que as paisagens constituídas no romance determinam os espaços percebidos, uma vez que a configuração do mundo concerne, particularmente, à orientação do espaço (COLLOT, 2013). A história de Moçambique é reforçada pela narradora, ao salientar a origem do povo da Zambézia:

Somos de diferentes gestas. Diferentes ventres. Diferentes lugares. Uns nascendo nos canaviais, outros na estrada. Uns no alto mar. Outros em camas douradas dos príncipes. Uns fugiram de casas de luto cobertas de fogo. Fogo posto. Por demónios. [...] Demónios que incendeiam as águas dos rios. Outros nasceram da solidão dos guerreiros, solidão de heróis. Heróis vencedores e vencidos. Somos heróis do Atlântico, heróis da travessia dos mares bravos, para a escravatura na Guiné, Angola e São Tomé. Temos o sangue dos franceses, brasileiros, indianos de Goa, Damão e Diu, desterrados nos palmares da Zambézia. Viemos da nobreza e da pobreza. Viemos em passos silenciosos dos fugitivos, em passos agressivos de conquistadores. Nascemos diferentes vezes com diferentes formas. Morremos várias vezes, silenciosamente, como os montes na corrosão dos ventos (CHIZIANE, 2008, p. 9).

Moçambique foi uma das colônias com menor número de assimilados e o analfabetismo da região, em 1950, era de 98% (ENDERS, 1997). Isso, certamente, influenciou nas questões culturais do país, uma vez que, por muito tempo, as comunidades acreditavam na cultura local, muito particular, relacionada à terra e à natureza, bem como aos antepassados. Dessa forma, uma mulher nua, no leito do rio, no lado dos homens, era prenuncio de benção ou desgraça: “Será humana? Sereia? Ninfa? Fantasma? A senhora que vê tudo, diga-nos que desgraça vem a ser esta: haverá chuva? Seca? Doenças nos rebanhos? Conflitos piores que a guerra?” (CHIZIANE, 2008, p. 4).

Outro trecho que evidencia essa temática de identidade é quando Maria das Dores foi questionada pelo médico Fernando sobre como sua história havia começado, como ela havia perdido a lucidez. Antes de contar, ela diz: “Mas como é que tudo começou? Começou ou terminou? Na vida nada é princípio, nada é fim. Tudo é continuidade” (CHIZIANE, 2008, p. 10). Termina um ciclo, inicia-se outro, a vida é cíclica e perpassa fases, como a do colonialismo e pós-independência. Somente alguns grupos intelectuais, compostos por indígenas e elites inter-raciais é que formaram os primeiros escritores em Moçambique (HAMILTON, 1985). Os centros de administração urbanos foram, pouco a pouco, exercendo o poder de liderança, até o formato que está atualmente (FONSECA; MOREIRA, 2011), por isso, muitas famílias foram destruídas, por causa desta tentativa de formar uma nova nação mestiça, para ter direitos e recursos semelhantes aos que os brancos tinham. Esse processo é perceptível no seguinte excerto:

Mas tudo começou no dia em que o pai negro partiu para não mais voltar. Tudo começou quando o pai branco amou a sua mãe. Tudo começou quando nasceu a sua irmã mulata. Tudo começou quando a sua mãe vendeu a sua virgindade para melhorar o negócio de pão. Tudo começou com uma relação que envolvia sexo e amargura. Filhos e fuga. Torpor e ausência. Escalada de uma montanha. Soldados brancos na defesa do império de Portugal. Dinheiro e virgindade. Magia. Fortuna. Lembra-se de tudo, da terra e do mundo. Onde a cultura dita normas sobre homens e mulheres. Onde o dinheiro vale mais que a vida. Onde o mulato vale mais que o negro e o branco vale mais que todos eles. Onde a cor e o sexo determinam o estatuto de um ser humano. Onde o amor é abstracção poética e a vida se tece com malhas de ódio (CHIZIANE, 2008, p. 10).

Esse pequeno resumo da vida feito por Maria das Dores descreve a sua projeção em relação à paisagem criada, contento nela a troca estabelecida entre a personagem e o mundo, evidenciados pelo uso de palavras que descrevem o espaço percebido. A experiência da paisagem é, sim, uma continuidade, inscrita no prolongamento das trocas entre o corpo, sede de pensamentos e sentimentos, e o meio ambiente, unindo o corpo ao mundo e ao espírito, abrindo possibilidades de redefinir cultura e natureza, esta última evocando um sentimento que tem origem em uma relação vital, que é fisiológica, simbólica e afetiva. A comunicação entre o indivíduo e a natureza se dá pelo corpo, que é a natureza no próprio sujeito e é por meio do qual ele percebe e dá sentido à natureza, conforme explica Collot (2013).

Maria percebe a natureza dentro dela mesma, pois sente amargura ao pensar no marido e traição ao pensar na mãe. Com a família composta pela mistura de pretos, brancos e mulatos, com base em hierarquias e falsas grandezas, ela prefere não recordar: “Por isso fugiu de tudo e aprendeu os segredos da solidão. A sorrir a brisa. Conversar com o vento e a beijar as estrelas”. Fala da mãe expressando ódio e traição, pois, apesar de achar a mãe muito bonita, desprezava o fato de ela amar os brancos e querer ser branca (CHIZIANE, 2008, p. 10-11).

Esse sentimento de Delfina em relação à própria raça, recordado por Maria, está relacionado ao período dos movimentos literários em Moçambique, em que se buscava humanização. Era comum o africano, que carregava o peso e a cultura escravagista, sentir-se diminuído enquanto ser humano, já que as culturas dominantes os oprimiram e os forçaram a assumir uma cultura estrangeira, criando, assim, uma concepção de hierarquia de raças, ajudando a construir uma personalidade de colonialismo, segundo Munanga (2012). Essa estrutura de paisagem do colonialismo e imposição cultural pode ser percebida no trecho em que Soares, tentando compreender as atitudes de Delfina, começa a identificar os reflexos da opressão do domínio português sobre os moçambicanos, para

ele o céu e o inferno coexistem sob o mesmo teto quando percebe a distinção que Delfina faz no tratamento dos filhos pretos e mulatos. Reflete sobre si mesmo, enquadrando-se no grupo dos marinheiros que mataram para se livrarem do medo e das superstições, sem perceber que ao matar o outro, matavam a si mesmos:

O comportamento de Delfina é, em parte, o reflexo dos nossos actos. Que viéssemos a essas terras, sim, mas para apertar as mãos uns dos outros e trocarmos saberes, amores, calores. Receberam-nos com amor, com danças e batuques. Podíamos ouvir-lhes as canções harmoniosas com que embalam todas as mágoas. A lição já foi aprendida. Talvez a experiência vá servir a história nos tempos que só o futuro poderá revelar (CHIZIANE, 2008, p. 86).

Soares ainda tenta advertir sua concubina sobre o tratamento com os filhos, pois ela tratava os pretos como escravos e os mulatos com requinte: “Delfina, meu anjo, o que te leva a recusar a tua própria existência? Amei-te por seres negra e não por seres a imitação de uma branca. Esposa branca tive eu. Muito branca [...]. Amo em ti a cor da terra, a cor da fertilidade” (CHIZIANE, 2009, p. 84). Levada pela ambição de sempre e pela busca incansável pelo *status* de branca, Delfina alerta Soares que essas são suas armaduras: “Preciso de atrair todos os brilhos do firmamento sobre o meu corpo. Das raças desenharam-se já os caminhos do futuro. Os que vestem a cor da lua suplantam à nascença os espinhos da vida”. Soares insiste: “Delfina, por que tratas as crianças com esta diferença? [...] Não sentiste as dores de parto, não sangraste por cada um destes filhos negros?” (CHIZIANE, 2008, 85-86). De acordo com a fenomenologia da percepção, de Merleau-Ponty (1999), o mundo é aquilo que se vive e não o que se pensa, estando aberto ao mundo, o sujeito se comunica com ele sem o possuir, uma vez que ele é inesgotável.

A fenomenologia funda o possível no real, ou seja, as relações que Delfina tem com o seu mundo tornam reais os seus sentimentos e comportamento em relação a ele. É na intersecção das experiências de Delfina com o mundo e na intersecção das suas experiências com as dos outros que o mundo fenomenológico ganha sentido. Sendo uma engrenagem que liga as experiências de Delfina nas dos outros, o mundo fenomenológico está inseparavelmente ligado à subjetividade e à intersubjetividade, já que é na retomada das experiências passadas de Delfina em suas experiências presentes, da experiência dos outros na sua, que elas formam sua unidade. O comportamento de Delfina é evidência das suas experiências e percepções do mundo, que fenomenologicamente, é uma extensão de si. Tendo sofrido violência sexual, racismo, opressão e inferioridade nas suas experiências passadas, a personagem reproduz esse comportamento que sofreu, de outrem, em seus

filhos pretos: “Tudo é diferente, não vês? O céu é diferente. As estrelas diferentes. O paraíso diferente. Os mulatos nasceram com a lua no ventre. O mundo é deles. Por isso todos querem ser como eles. Os pretos branqueando-se e os brancos bronzeando-se.” (CHIZIANE, 2008, p. 85). Soares argumenta falando do amor e que o ódio não compensa, mas Delfina questiona em uma pergunta retórica: “Acreditas no amor entre as raças, Soares?” (CHIZIANE, 2008, p. 85). Um ser humano que não conheceu o amor entre raças e que sofreu com a diferença desde a infância, reproduzida em sua própria sociedade por meio do racismo e do machismo, não poderia interpretar o mundo de outra forma: “Queres que eu respeite os negros, Soares? O pai deles, esse pescador, sipaio, plantador de coco, o que é que já lhes deu? Eles deviam agradecer a mim, Delfina, pela sorte de lhes ter dado um padrasto branco” (CHIZIANE, 2008, p. 85-86).

Fica evidente a reprodução da opressão, do racismo, da segregação, da violência, do machismo vividos pela personagem. Delfina tem um propósito e não desistirá dele. Soares chora e não se reconhece, é outro, um homem que chora pela flor que envenena a si mesma, pelos anjos que se matam na hierarquia das raças: “A igualdade é coisa dos direitos humanos lá nos catecismos dos tempos que ainda hão-de vir. Aqui não faz mais sentido falar de amor. No mundo de Delfina nem sequer existe a palavra harmonia” (CHIZIANE, 2008, p. 85).

Os movimentos culturais originados no período colonial, pré-independência, buscam humanizar o africano, levando-o à conscientização de raça, etnia, religião, gênero, etc., visando a pluralidade cultural, já que o racismo ainda está presente em diversas sociedades, até os dias de hoje. A literatura é um meio para a humanização, segundo Candido (1995), uma ferramenta que Paulina Chiziane utiliza com maestria, pois, ao explorar o universo moçambicano pela perspectiva de seus personagens, de uma maneira muito peculiar, faz com que seus leitores desvendem os problemas sociais que ainda estão presentes no país e, até mesmo, em outros lugares. A ideologia de culturas subalternas e hierarquia de raças pode ser observada no pensamento da personagem Delfina:

Os filhos negros representam o mundo antigo. O conhecido. São o meu passado e o meu presente. Sou eu. E eu já não quero ser eu. Os filhos mulatos são o fascínio pelo novo. Instrumentos para abrir as portas do mundo. A Zambézia ainda é virgem, não tem raça. Por isso é preciso criar seres humanos à altura das necessidades do momento (CHIZIANE, 2008, p. 85).

A relação entre ser humano e natureza, nas paisagens percebidas no romance, é evidenciada quando se reforça a constituição do povo da Zambézia, salientado pelo narrador ao dizer que nos tempos anteriores a comunidade só conhecia padres velhos e brancos e que padres jovens e pretos é reflexo da independência. A constituição da nova nação é enfatizada pelo narrador, também, ao dizer, para aquelas pessoas: “a procriação é a essência da vida e a vida sexual é tão vital como a gota de água” (CHIZIANE, 2008, p. 13), pontuando, ainda, o reconhecimento da importância de ser padre, mas que um herdeiro era garantia de segurança social nos tempos difíceis, pois “morreram muitos homens na guerra civil e há muitas viúvas por consolar, muitas solteiras esperando amor, é um crime grave um homem dormir sozinho, seja quais forem as motivações da sua crença” (CHIZIANE, 2008, p. 13).

Esse pensamento de ampliar e construir uma nova sociedade, a partir da mestiçagem, é explícito na fala de Delfina para Maria das Dores, quando ela se intitula feiticeira, por ter tido “todos os homens do mundo, dois maridos, muitos amantes, quatro filhos, um prostíbulo e muito dinheiro”. Classificou José, o pai negro de Maria, como sua instituição conjugal, com a qual pôde se firmar perante a sociedade, e o Soares, padraço branco de Maria, como sua instituição financeira. Classificou, ainda, Simba, o belo negro, como sua instituição sexual, segundo ela: “o meu outro eu de grandezas imaginárias, que me deixou para ser teu marido” (CHIZIANE, 2008, p. 16).

Ao marido, Delfina reforça a ideia da construção de uma nova nação, a partir da união das raças, enfatizando a José que os dois haviam recebido, dentro de casa, o soberano destino de celebrar o futuro: “Deus ainda não terminou a criação do mundo, bom José. As raças devem misturar-se para trazer ao mundo um colorido novo. Os brancos venceram mares em busca de pimentas e novas raças. Ganharam novas terras e novas famílias em todo o trajecto” (CHIZIANE, 2008, p. 72).

José dos Montes não aceita a humilhação da traição da esposa e tenciona um duelo com Soares. Em uma briga violenta entre os dois homens que amavam intensamente a mesma mulher, ambos saíram quase mortos do combate, que durou a madrugada toda, os dois estavam dispostos a matar ou morrer por ela, cada um com seus atributos, o branco com sua raiva e o preto com sua força:

Fizeram piruetas no dorso da terra, na dança da morte. Desalojando as ervas do seu ninho. Rebolando nas poças de lama, reduzindo-se a nada, cumprindo antigas profecias. És barro e lama. Do pó vens, ao pó voltarás. Os dois no chão ganhando a cor do pó e do barro, num acto de regresso às origens. Talvez para nascer outra vez. Na primeira geração éramos da cor da terra: todos negros.

Com o tempo, as raças se modificaram: pelo clima, pela comida, pelas formas de vida, a humanidade se diversificou. Por isso hoje estamos aqui, numa salada de raças [...] O combate prolongou-se até ao cantar dos galos. Nos socos do branco, a cegueira do amor. Nos socos do preto, o ciúme, a raiva contra a raça dos marinheiros, o ódio pela colonização, pela escravatura, pelo chicote dos capatazes. A lua parou para assistir ao milagre da noite. Um preto sovando um branco num duelo de amor. Inédito. Incrível. Bravo! O nome José dos Montes será registado na memória da Zambézia como um produtor da História (CHIZIANE, 2008, p. 18-19).

As mudanças ocorridas na sociedade moçambicana provocaram rupturas e fragmentações, para que fosse possível estabelecer uma nova ordem política, social e econômica no país, o que resultou na impossibilidade de conciliar a arte e a sociedade, homem e natureza e homens e outros homens (CHAVES, 2006). No entanto, não há diferença quando se trata de amor: “Nas coisas do amor, todas as raças são iguais. Coração preto, coração branco, a mesma loucura, a mesma fantasia, e nas veias o mesmo sangue vermelho. Por que lutamos?” (CHIZIANE, 2008, p. 19). As representações da sociedade moçambicana estão presentes no espaço narrativo da autora. A ideia de renovação expressa na literatura é reflexo da ideologia da sociedade, com a ideia do novo, da experimentação, fazendo com que os escritores moçambicanos retornem a sua terra, conhecimentos e cultura, conforme apontam Amorim et al (2018). A tentativa de conhecer a própria terra e se abrir para a criação do novo está representada na fala do médico Fernando, ao reconhecer as tatuagens de Maria das Dores. Segundo o personagem, ela deve ser de: “Quelimane, onde as sereias se batem pela posse de um homem branco para colher o sémen, gerar um filho e encher o mundo com o colorido da nova raça” (CHIZIANE, 2008, p. 19).

Quando Maria das Dores começa a rememorar seu passado, lembra que, no tempo em que perdeu seus filhos, estava no coração de uma guerra, na qual havia soldados pretos e brancos, integrantes do mesmo exército, que eram acuados durante a noite, que apareciam e atacavam de surpresa: “Libertadores ou terroristas. Guerrilheiros ou guerreiros. Lembra-se de ser transportada por soldados brancos para aquele hospital onde os médicos e enfermeiros eram brancos (CHIZIANE, 2008, p. 20). Maria questiona o médico negro por usar jaleco, diz que o lugar dele é fazendo trabalhos subalternos e não ali. Pergunta pela enfermeira branca. Dr. Fernando lembra de que, no passado, as raças determinavam a hierarquia dos empregos. Refletiu sobre a memória de Maria, que havia ficado presa no passado. Resolve lhe contar:

[...] Somos agora independentes. A nossa terra já está no mapa do mundo. [...] Os brancos estavam aqui, ao lado dos pretos. Amando-se e odiando-se como

marido e mulher dentro de uma casa. Mas a zanga e o divórcio sucumbiram ao milagre do tempo: o ódio de ontem transforma-se num novo amor e a saudade na emergência de uma nova união. Onde está o meu branco? Onde está a minha negra? Ele esteve aqui. Ela esteve aqui. Antes daquele tempo. Depois daquele tempo. Onde está? (CHIZIANE, 2008, p. 20).

A louca revela ao médico que haviam levado todo o seu tesouro. Indagada por Fernando, responde: “Sim. Os meus três meninos. E substituíram-nos por outros que não choram nem mamam. Há quanto tempo eles foram?” (CHIZIANE, 2008, p. 20). Já haviam se passado trinta e um anos, disse o médico, contanto a ela que tem a idade da nova nação. Ao final da narrativa, o enredo vai se encaminhando para o desfecho, que revela sujeitos nostálgicos, notadamente constituídos pela percepção das paisagens.

Quando volta à lucidez e reencontra seus filhos, Maria assume o protagonismo secundário do romance. Delfina é a personagem principal. É em torno dela que a narrativa se passa, é por causa dela que a história dos outros personagens existe. Delfina é o centro e é essa noção que se desvenda na narrativa. Paulina Chiziane constrói as paisagens do romance para que Delfina assuma a centralidade na obra. Ela é a heroína do romance:

Delfina vê em si uma heroína. Não encontra nenhum mal em todos os seus actos. Deu uma lição a toda a gente. Mostrou que o branco feroz afinal é humano, domestica-se pelo coração. Mostrou que negra é gente, pode amar o branco e construir família. Inverteu as regras do jogo. Se ela tivesse sido uma boa menina, seria apenas mais uma mulher entre as outras. Sem história. Anónima. Que nasceu, pariu e morreu. Mas ela é marco. Referência. Todos falam dos tempos em que Delfina era nova. Dos tempos do marido preto e dos tempos do marido branco. Foi a primeira negra com casa electrificada. A primeira com uma casa de cimento coberta de zinco no bairro dos negros. Foi dela o primeiro homem branco a residir no bairro dos negros. Foi ela a primeira negra a residir no bairro dos brancos. Os mais velhos suspiram por ela: Delfina, como era bela! Delfina, a rainha! Que desafiou brancos, desafiou o sistema, entrou na guerra, ganhou e perdeu, e pela vida se perdeu. Por isso a sua vida foi transformada em canto, em conto, em poema. Ela é parábola e ditado. Provérbio. Esta é a Delfina (CHIZIANE, 2008, p. 101).

Ao apreender o mundo por meio da sua percepção, Delfina a divide em uma infraestrutura instintiva, onde ela é o ser sensível que lê o seu o mundo de modo perceptivo, e uma superestrutura inteligível, que lhe confere significação ao ser estabelecida sobre elas. Assim, de acordo com Merleau-Ponty (1999), antes de se atentar para a qualidade do mundo, o sujeito o percebe e, após percebido, busca perspectivas para qualificar e significar o mundo percebido. É pela orientação que o sujeito tem do espaço que ele une a natureza, a cultura com ele próprio, para formar uma unidade de sentido, em um processo de co-produção. A consciência postural do sujeito determinará sua orientação no espaço, conforme as inúmeras transferências que ele faz do corpo ao cosmo,



de maneira metafórica. A construção e o sentido que o sujeito atribuirá à paisagem é influenciada pelos conceitos, pelos valores e pelas crenças que ele possui, uma vez que o espaço é uma continuação do sujeito (COLLOT, 2013). Assim, é possível perceber que Delfina se vê como a própria Zambézia, pois sua terra é a extensão de si e a si mesma atribui todos os valores, crenças e costumes que se passaram no seu lugar de origem, desde tempos muito remotos.

No reencontro, Delfina canta, na sua voz: “As palavras eram lenha acesa na fogueira contra o medo. Dentro de cada um, o coração sonhando o afecto de uma mãe” (CHIZIANE, 2008, p. 113). Eternamente nostálgicos, os personagens se sentem despatriados de sua própria terra, simbolicamente percebida através da figura de Delfina, levando-os a ter uma “imaginação machucada” sobre a pátria/mãe Delfina:

Todos retrocedem no tempo, vogando para o passado numa canoa de ternura. E chegam ao mesmo ponto. Ao umbigo do céu. No pico de um monte. Ponto de chegada e de partida. E reiniciam a viagem em direcção ao futuro com uma paragem no presente. [...] Três gerações sonhando com o mesmo monte. Buscando-se eternamente (CHIZIANE, 2008, p. 115).

Essa busca eterna é a de um tempo irrecuperável, o que faz com que a nostalgia transcenda um lugar físico, dado que é uma geografia patética, conforme apontou Jankélévitch (1974). A força mística evocativa do lugar, segundo esse autor, já desencadeia o trabalho reminescente da imaginação: “É uma árvore nobre onde os pássaros poisam e compõem doces cantigas. Uma rainha é sempre uma rainha mesmo num trono de areia, tal como as Pia Mwenes das grandes linhagens de toda a Zambézia” (CHIZIANE, 2008, p. 116), na comparação estabelecida por José dos Montes a respeito de sua amada. Dessa maneira, como exilados, tentam ouvir as vozes internas, do passado, no lugar idealizado, através de uma canção da mãe, que lhes revela um segredo nostálgico por meio da linguagem da música:

Esse canto desperta as cinzas do tempo. Ressuscitam do túmulo todas as almas das raparigas mortas no meu prostíbulo. São elas a cantar os sonhos que lhes roubei, a vida que lhes tirei. Estas canções falam de mim e de ti, Maria das Dores. Hoje as mulheres cantam na rua. Na rádio. No meu tempo, cantavam ao vento. Cantavam para as ondas do rio, lavando roupas, lavando mágoas. Cantavam no pilão, pilando milho, pilando sonhos (CHIZIANE, 2008, p. 112).

A lembrança do canto traz a nostalgia, a concepção da perda e da impossibilidade de se retornar a um local que se tornou lembrança, já se modificou. As moças cantam nas ruas, rádios; as de outrora, cantavam nos campos, durante o trabalho. Estas últimas são

paisagens irrecuperáveis e denunciam as mudanças e transformações que cercam o espaço de Maria das Dores, Delfina e os demais personagens.

#### 4.2 O SUJEITO NOSTÁLGICO E AS PAISAGENS EM *NIKETCHE*

*Niketche: Uma história de poligamia* é narrada sob a perspectiva de Rami (Rosa Maria) e a história conta seus flagelos e batalhas por ser mulher em uma sociedade patriarcal e sua luta pela posição de esposa única. Ao longo da narrativa, é possível perceber paisagens que exteriorizam o sujeito e a nostalgia que ele sente ao tentar voltar a um tempo e lugar irretornáveis.

Rami é, o que se considera no contexto da história, uma dona de casa exemplar, cuida bem do marido, da casa e dos filhos. É casada há vinte anos com Tony (Antônio Tomás), um comandante de polícia de alto garbo, que aproveita seu elevado salário para ter várias concubinas, com quem tem muitos outros filhos.

As primeiras linhas do romance evidenciam a intersubjetividade entre a protagonista e seu espaço vivido, quando seu caçula quebra o vidro de um veículo e ela se vê desesperada por não ter um homem na casa para resolver a situação: “Do alto do céu desliza um punhal invisível contra o meu peito. Ganho a mudez das pedras, estou aterrada. Consigo apenas suspirar: ah, Betinho, meu caçulinha!” (CHIZIANE, 2004, p. 10). Em princípio, a personagem encontra-se frágil e insegura por não ter o marido por perto e por não saber onde ele está. Esse sentimento é exteriorizado por Rami ao descrever:

Entro num delírio silencioso, profundo. Rajadas de ansiedade varrem-me os nervos como lâminas de vento. Este acidente enche-me de dor e de saudade. Meu Tony, onde andas tu? Por que me deixas só a resolver os problemas de cada dia como mulher e como homem, quando tu andas por aí? (CHIZIANE, 2004, p. 10)

A nostalgia está presente em todo o romance, que expressa a busca constante da personagem principal, Rami, por resgatar um amor perdido, uma vez que sua posição de esposa única não mais existe. Rami é nostálgica, dado que o nostálgico é aquele que, estando longe, sofre (JANKÉLÉVITCH, 1974). A ausência do marido modifica a percepção da personagem em relação ao espaço, pois Tony age como turista na própria casa e, como consequência, ela mergulha em uma solidão profunda. Na situação do acidente com seu caçula, suas vizinhas tentam consolá-la com histórias semelhantes às dela: “[...] deliramos em murmúrios de nostalgia. Nos olhos de todas nós, miragens do

marido que foi e não volta mais. Calar as nossas angústias tornou-se a nossa batalha de cada dia” (CHIZIANE, 2004, p. 13).

Há, nesse romance, uma riqueza de detalhes nas descrições feitas pelo ponto de vista de Rami, narradora-personagem. Porém, tais descrições, na maioria das vezes, não são de um espaço físico, mas de uma situação ou sentimento que a personagem experiencia e expressa em paisagens que a transcendem. Isso permite que, além dos ambientes e da cultura tradicional, identificada nos personagens do romance, o espaço da narrativa seja percebido de maneira transcendente, por meio das paisagens apreendidas, o que ocorre no campo da imaginação. Há uma apreensão única do mundo, criando o que Collot caracterizou como “efeito-paisagem”, pois se trata da experiência sensível causada pelas paisagens da obra. As percepções e representações do mundo, pela perspectiva da personagem, constroem a paisagem, que se destaca na observação do sujeito por ser composta por tudo aquilo que ele valoriza, tanto positiva quanto negativamente, no mundo, porque o que o indivíduo sente não se separa de um ressentir. É o que ocorre com Rami ao expressar sua visão sobre o amor: “[...] no amor, as mulheres são um exército derrotado, é preciso chorar. Depor as armas e aceitar a solidão. Escrever poemas e cantar ao vento para espantar as mágoas. O amor é fugaz como a gota de água na palma da mão (CHIZIANE, 2004, p. 13).

As paisagens apreendidas no romance, além de figuradas, estão refiguradas pelo ponto de vista do sujeito criador, ou, ainda, configuradas em uma organização diferente da forma objetiva, posto que são simbólicas. A parte oculta do inconsciente e a perspectiva de uma transcendência são oferecidas ao sujeito, que ora passeia pelo fantástico, ora pelo fantasmagórico, quando a paisagem é transfigurada. Rami, ao descobrir, sucessivamente, quatro amantes do marido, questiona a si mesma, tentando encontrar uma resposta à traição de seu amor. A personagem se projeta para fora, em busca de identificação, para interiorizar-se novamente em uma canção nostálgica:

Vou ao espelho tentar descobrir o que há de errado em mim. Vejo olheiras negras no meu rosto, meu Deus, grandes olheiras! Tenho andado a chorar muito por estes dias, choro até demais. Olho bem para a minha imagem. Com esta máscara de tristeza, pareço um fantasma, essa aí não sou eu. Titubeio uma canção antiga daquelas que arrastam as lágrimas à superfície. Nessa coisa de cantar, tenho as minhas raízes. Sou de um povo cantador. Nesta terra canta-se na alegria e na dor. A vida é um grande canto. Canto e choro. Delicio-me com as lágrimas que correm com sabor a sal, com o maior prazer do mundo. Ah, mas como me liberta este choro! (CHIZIANE, 2004, p. 15).

É possível perceber, nesse excerto, o que Starobinski (1966) afirma sobre o sentimento doloroso de separação relacionada à ilusão apaixonada do passado, que desencadeia uma hipermídia emocional no sujeito, em uma turbulência íntima ligada a um fenômeno temperamental, que caracteriza a nostalgia. Como afirma Jankélévitch (1974), a música é imperceptivelmente nostálgica na sua essência, portanto, a personagem, ao não se reconhecer no espelho, apela a uma canção do passado, para, assim, restabelecer suas forças, devido às associações de ideias e hábitos relativos à memória em uma presença floreada de sentimentos, o que corresponde ao que afirma Starobinski (1966), dizendo que o sujeito deslocado, ao sentir uma dor amarga por ter perdido tudo, reconforta-se na lembrança.

Depois da epifania diante do espelho, Rami decide procurar a amante de Tony, para tentar compreender por que seu marido a trai. Como uma estrutura fundamental da percepção humana, ao chegar ao local, a paisagem percebida por Rami não é apenas de uma casa, mas de uma exteriorização do seu eu, em comparação à amante, em um processo de intersubjetividade:

A minha casa é dos lugares mais agradáveis deste mundo. Cheia de espaços abertos. Relva farta, fresca. Flores em todas as épocas do ano. Mas esta casa é melhor ainda. Foi construída com o dinheiro do meu marido, por isso é minha. Esta mulher imita-me e tenta ser mais perfeita do que eu. Fico com raiva e toco a campainha.

[...]

Invado a casa quarto a quarto, vasculho, sem pedir licença, a casa é do meu marido, por isso é minha, sou a esposa legítima, com contrato assinado no cartório. Olho em todos os lados, vejo brilho e elegância. Esta casa tem janelas mais largas, vitrais mais belos, por onde circula toda a frescura. Reconheço que esta casa é de longe melhor que a minha, meu Deus, esta casa me deixa louca (CHIZIANE, 2004, p. 20).

Esse trecho evidencia o sujeito encarnado, uma vez que Rami percebe sua casa como uma extensão de si e, ao compará-la com a da amante do marido, seu sentimento é de inferioridade, o que causa mais frustração e melancolia. O refúgio da personagem é perceber que o que pertence ao seu marido, pertence a ela também, portanto, a casa de Julieta, primeira amante, também lhe pertencia.

Ao longo da história, Rami descobre o total de quatro amantes: Julieta, Luisa, Saly e Mauá, e vários filhos. Cada uma de uma região diferente de Moçambique, espaço onde a narrativa acontece: Maputo, Inhambane, Zambézia, Nampula, Cabo Delgado. A cada amante conhecida, uma comparação de Rami e o reconhecimento da beleza e das aptidões dessas mulheres, o que faz aumentar seu lamento e melancolia, pois a sua busca eterna é pelo amor exclusivo de Tony, o que lhe parece cada vez mais distante:

A minha vida é um rio morto. No meu rio as águas pararam no tempo e aguardam que o destino traga a força do vento. No meu rio, os antepassados não dançam batuques nas noites de lua. Sou um rio sem alma, não sei se a perdi e nem sei se alguma vez tive uma. Sou um ser perdido, encerrado na solidão mortal. Meu Deus, ajuda-me a descobrir a alma e a força do meu rio. Para fazer as águas correr, os moinhos girar, a natureza vibrar. Para trazer ao meu leito a luz de todas as estrelas do firmamento e deixar o arco-íris mergulhar-me em toda a sua imensidão (CHIZIANE, 2004, p. 18).

A cada cena da narrativa, Rami vai se redescobindo, superando angústias, sempre em um diálogo interno sobre como a vida das mulheres é injusta em relação à vida dos homens. Ela narra situações de submissão e obediência por parte das mulheres e reflete sobre como é natural um homem, naquela cultura, ter várias mulheres, pois isso significa poder, virilidade e patriarcado. A própria personagem vive contradições em relação a sua ideologia, uma vez que, ao mesmo tempo em que recrimina o tratamento dispensado às mulheres pelos homens, dá razão a eles, por causa da cultura enraizada nela mesma, e justifica o comportamento de Tony ao descrever a segunda amante do marido:

Ela tem uma voz meiga, um sorriso de lua. Tem os cabelos desfrisados como todas as mulheres pretas de bom estatuto. Tem as unhas pintadas de vermelho-tomate. O vestido dela é de seda e tem cor de açafão e de colorau, cores das mulheres nortenhas. Ela deve ser xingondo. A sua pele tem o perfume do caju ou do jambalau. No mover dos lábios a doçura do beijo. Voz de flauta, de brisa, canto de cotovia. Gestos suaves como passos de gato. Como ela é bela, meu Deus, como é elegante. O homem, sexo fraco nas coisas da carne, perde-se diante de tamanha formosura. O meu Tony não podia resistir, não (CHIZIANE, 2004, p. 53).

Tal comportamento, apresentado nessa cena do romance, pode ser compreendido por meio do conceito proposto por Collot (2013) sobre o espaço percebido como a continuação do sujeito. Isso ocorre de acordo com valores, crenças e conceitos que o sujeito possui, que influenciarão na construção e no sentido que ele atribuirá à paisagem, sobre a qual ele afirma estar unida à natureza, à cultura e ao sujeito, em um processo de co-produção, a partir da orientação que o sujeito tem do espaço. Essa orientação é constituída por incontáveis transferências metafóricas do corpo ao cosmo, o que depende da consciência postural do sujeito. Ao analisar a rival, Rami procura nela a justificativa para a traição do marido, pois exterioriza a imagem de Luiza com metáforas do mundo, que refletem não o que o Tony pensa, mas o que ela mesma conclui sobre a amante, ou seja, trata-se de uma projeção dela mesma para fora. Rami se pergunta por que simpatiza tanto com aquela mulher que lhe tirara o marido e descobre: “[...] muita coisa nela reflete a imagem daquilo que fui e já não sou. Ela tem todos os encantos que eu perdi. A simpatia que sinto por ela vem da aparência. Esta mulher é parecida comigo. O Tony buscou um

novo amor no corpo antigo, e encontrou a minha imagem na imagem de outra mulher” (CHIZIANE, 2004, p. 58).

Como uma estratégia para atingir seu objetivo secreto de se vingar de Tony, Rami decide unir-se às amantes do marido, na esperança de que ele volte a ser só dela, mas também por sentir pena e achar injusta a situação daquelas mulheres, que julga terem a vida mais desgraçada que a sua, posto que ela é a esposa legítima, com documento e aliança no dedo, reconhecida pela sociedade, enquanto as outras mulheres aceitavam o pouco que o marido lhes oferecia, sem ter, pelo menos, a esperança e a dignidade de um casamento. Inspira-se a prosseguir: “Sou um rio. Os rios contornam todos os obstáculos. Quero libertar a raiva de todos os anos de silêncio. Quero explodir com o vento e trazer de volta o fogo para o meu leito, hoje quero existir” (CHIZIANE, 2004, p. 19). Essa projeção da personagem para o fora está relacionada ao conceito de encarnação do sujeito, proposto por Collot (2013), pois a personagem pensa sobre seu pertencimento ao outro e ao mundo, como uma relação de inclusão recíproca. Rami se comunica com a carne do mundo através do seu corpo e, dessa maneira, abre um horizonte que a engloba e a ultrapassa na intersubjetividade que fundamenta uma intercorporeidade muito complexa.

Rami decide investir em conhecimento e matricula-se em uma escola de amor, onde aprende segredos das outras culturas de seu país e desabafa com a professora, lamenta-se. Enche-se de esperança: “O medo de perder o Tony afasta-se momentaneamente. Estas aulas encaixam na minha esperança como um manto de veludo. Sinto uma enorme venda a descolar-se dos meus olhos, enquanto pequenos segredos preenchem a minha alma como gotas de orvalho” (CHIZIANE, 2004, p. 42). Logo depois, coloca em prática o que aprendeu, mas Tony não corresponde. Ela se frustra novamente. Procura um feiticeiro, porém não tem coragem de servir ao marido a sopa recomendada, por lhe parecer muito nojenta; faz apenas uma tatuagem para “segurar” seu homem. Nada disso adianta e Rami mais uma vez se lamenta:

O Tony está a roncar como um sapo, não sei o que é que lhe deu hoje para vir dormir aqui. Está ao meu lado, mas mais distante do que as nuvens do horizonte. Dormiu sem falar comigo. Quando pergunto alguma coisa ele rosna-me um sim ou não e não diz mais nada. É impenetrável como uma pedra maciça, inviolável como uma muralha (CHIZIANE, 2004, 28).

Em muitas cenas do romance, que revelam indignação e lamento de Rami, como no trecho acima, a sequência da narrativa ocorre com uma canção entoada pela personagem, que utiliza a música como estratégia de acesso ao passado e fuga do tempo presente. Dessa forma, é possível perceber a nostalgia expressa pela canção, sempre

relacionada à memória, ao lamento e à saudade de um tempo irreversível. A música dá voz ao passado, que é impotente, já que é dotado de uma infeliz irreversibilidade. A canção é um elo entre presente e passado, uma presença parcial, que desperta a iminência e a impossibilidade do retorno, em sentimentos de dor e prazer, como em uma cantiga antiga, que desperta melancolia, uma vez que, como afirma Jankélévitch (1974), demonstra o arrependimento incurável da felicidade que já passou, da felicidade sem lugar ou data:

Fecho os olhos. A imagem dos bons momentos se desenha. Escuto a voz do meu Tony cantando baladas de amor só para mim. Os seus braços semeando carinhos, os seus lábios humedecendo cada célula do meu corpo. Nós dois, de mãos dadas, passeando nas ravinas dos montes. Abro os olhos e a realidade desenha-se amarga. Silêncios. Memórias. Saudades de um corpo presente cuja alma partiu para outros universos. Vejo-me na calada da noite tateando paredes, lençóis, vazio, meus lábios húmidos de tanta lágrima beijando o ar que vagueia nas sombras da noite. Convulsões, cinzas de amor que se apagou e não acende mais (CHIZIANE, 2004, p. 63).

Rami tem uma experiência sensível, que é fonte de sentidos, em razão de que a paisagem aparece como a própria imagem do mundo vivido; a paisagem é um fenômeno porque se comunica com o sujeito observador, uma vez que é ele que completará as lacunas para atribuir sentido àquilo que não lhe é dado diretamente, em um processo de comunicação entre o que é visível e o que é invisível, por isso é um espaço subjetivo. A personagem implica seus valores afetivos, impressões, emoções e sentimentos na paisagem percebida, que se torna tanto interior quanto exterior. Ao analisar sua situação, Rami faz a relação entre o passado, que é bom, e o presente que é ruim: “Eu sou aquela que tem um espelho como companhia no quarto frio. Que sonha o que não há. Que tenta segurar o tempo e o vento. Só tenho o passado para sorrir e o presente para chorar” (CHIZIANE, 2004, p. 65).

Para Rami, o amor de Tony está depois da linha do horizonte, e, assim, é impossível se aproximar dele, pois quanto mais ela busca, mais ele se afasta, e isso lhe causa melancolia e frustração: “Fui até ao final do horizonte em busca do amor perdido. Fiz de tudo. Andei dias, noites, passei insónias, desespero, e o meu amor cada vez mais distante”, narra a personagem, que, a essa altura, já havia passado por rituais de batismo, participado de uma seita, em que até o mar se transforma em rio: “[...] fiz banhos de farinha de milho. De pipocas. De sangue de galinha mágica. Soltei pombos brancos para me trazerem de volta o amor perdido nos quatro cantos do mundo e nada!” (CHIZIANE, 2004, 65-67). O desespero toma conta da personagem, por conseguinte, ela observa tudo



de muito perto e não consegue entender o que se passa. O distanciamento é o que permite a organização dos dados observados, para atribuir-lhes sentido em uma totalidade. Somente à distância, o sujeito que observa reorganiza os dados observados e cria uma camada de sentidos, gerando significações sociais e culturais, que são consolidadas no próprio observador. Rami está contemplando a parte do horizonte observável, aquela que é abarcada por seu olhar. Ela precisa mudar de perspectiva para completar outras lacunas da paisagem observada, posto que, sem a intervenção do sujeito, isso não é possível.

No aniversário de cinquenta anos de Tony, Rami planeja uma festa inesquecível. Combina com suas rivais a entrada de cada uma com seus filhos, todas vestidas iguais a ela, a rainha, primeira dama. Tony se sente ofendido, humilhado, envergonhado diante da família, dos amigos e da sociedade. Foge para a casa da mãe. No entanto, acaba aceitando a situação, já que não havia outra saída. Rami, ao escutar a história de sua tia Maria, que vive a poligamia, decide que as mulheres de seu marido deveriam ser loboladas (prática cultural de reconhecimento de união – dote), pois acredita que, dessa forma, a vida conjugal será melhor organizada e o marido será só dela por, pelo menos, uma semana. Assim é feito. Mas, apenas pelo fato de ser mulher naquela cultura, o seu destino é o infortúnio e as coisas não andam bem. A paisagem que se configura nesta cena do romance é uma projeção de Rami para o fora, porque essa troca entre o interior e o exterior vai além da percepção individual, diz respeito também à relação que as sociedades humanas mantêm com seu ambiente:

Mães, mulheres. Invisíveis, mas presentes. Sopro de silêncio que dá a luz ao mundo. Estrelas brilhando no céu, ofuscadas por nuvens malditas. Almas sofrendo na sombra do céu. O baú lacrado, escondido neste velho coração, hoje abriu-se um pouco, para revelar o canto das gerações. Mulheres de ontem, de hoje e de amanhã, cantando a mesma sinfonia, sem esperança de mudanças (CHIZIANE, 2004, p. 101).

O trecho acima evidencia o pensamento-paisagem expresso pela personagem, em virtude de ser um pensamento partilhado entre o indivíduo e as coisas. Dessa forma, Rami não é nem objeto, nem trajeto, mas estabelece uma relação constitutiva com as coisas, percebe o seu *ek-sistant*, conforme a teoria de Collot (2013, p. 30), pois o mundo só existe por meio de uma consciência que apreende a si mesma quando se projeta em direção ao mundo, definindo a consciência humana como “ser-no-mundo”. Ou seja, Rami tem consciência do papel difícil das mulheres na sociedade em que vive.

Com o passar dos dias, as mulheres de Tony iam se revezando, cumprindo os mandamentos da estrutura familiar poligâmica. Cada uma tinha o marido por uma semana

e, quando Tony trocava de casa, era convocada uma reunião para saber como ele estava, se o haviam servido e alimentado corretamente e se ele havia cumprido as obrigações conjugais. Tudo correu bem por um tempo, até que Mauá, a quarta amante, reclamou que o marido só dormira durante a sua semana, justificando que não havia motivo para que ele não a tivesse procurado. A informação causou alvoroço entre as mulheres, que decidiram investigar o caso. Ele havia encontrado outra. Todas sofrem com a descoberta e se lamentam mais uma vez, questionando sobre o fato de Tony não ter limites quando se trata de amantes. Rami é quem mais sofre, pois já havia aceitado a situação anterior, e inclusive contribuído com suas rivais, ensinando-lhes a trabalhar e ganhar seu próprio dinheiro, tudo em nome de seu amor por Tony.

As cinco mulheres resolvem, então, fazer um jantar, promovendo uma reunião entre elas e o marido. No jantar, Rami é incentivada por suas rivais, que a tratam como irmã, a instigar Tony a se deitar com as cinco de uma vez. Despem-se e provocam o marido, que se desespera. Ele nunca havia imaginado tal situação, além de que, para a cultura local, ver uma mulher nua é mau agouro, o que indica que algo de ruim iria acontecer. Com cinco mulheres nuas, o mal era certo. Tony embriaga-se e pede para Rami o levar para casa, sem nada acontecer naquela armadilha. Mais uma vez, a cena do romance revela a exteriorização de um pensamento-paisagem de Rami, que expressa a sua relação com o ambiente encarnado:

Tenho um medo terrível de me apresentar diante do meu espelho, mas vou. Preciso. Quero ver a nudez do meu corpo. Será que me vai assustar? Quero também ver a nudez da minha alma. Lanço um olhar ao espelho que me repreende: será mesmo por amor que chegaste a este ponto? E que tipo de amor é este que te rouba a dignidade e a vergonha a ponto de mostrar o teu nu diante das tuas rivais? Escondo os meus olhos do espelho. Cobre-me de indecência este amor, a ponto de me deixar arrastar por actos tão indecorosos. Que mulher sou eu que não se estima? Que pessoa sou eu, que pisa a vergonha e o ciúme, transformando o meu corpo num objecto de vingança? Deus meu, tira-me desta farsa, desta hipocrisia, desta maldade disfarçada! (CHIZIANE, 2004, p. 149-150).

Outra passagem que revela a associação do ambiente descrito pela personagem com seu corpo é quando Tony convoca uma reunião com todos os familiares, para relatar o ocorrido com suas mulheres. Ao ver pessoas entrando sem convite em sua casa, Rami pensa: “Todos esses estranhos enchem a minha sala violando a minha intimidade. Violentando-me” (CHIZIANE, 2004, 151). O pensamento de Rami se desdobra em paisagem, pois a paisagem dá a pensar, unindo o pensamento ao espaço. Ao ter a casa invadida, ela se sentiu invadida, uma vez que sua casa é ela mesma, uma extensão de si.

Rami acredita ter perdido Tony e, durante aquela reunião, sua fuga é por intermédio de suas lágrimas em um choro compulsivo: “Tinha dentro de mim todo o negrume do céu. O meu choro era o desvendar de um mistério. Chorei em liberdade, porque chorar é destino de mulher. As lágrimas que caíam lavavam o céu, lavavam a lua (CHIZIANE, 2004, p. 156). Depois do choro, sente-se aliviada.

Mauá, a mais nova das amantes, ao se defender das acusações de Tony, refere-se a sua cultura e Rami lembra do que aprendeu nas aulas de amor que teve. Mauá fala sobre o “niketche”, uma dança típica do norte de Moçambique, que faz parte de um ritual de iniciação das jovens. É uma dança do amor, para que elas se afirmem e se posicionem para o mundo:

Somos mulheres. Maduras como frutas. Estamos prontas para a vida! Niketche. A dança do sol e da lua, dança do vento e da chuva, dança da criação. Uma dança que mexe, que aquece. Que imobiliza o corpo e faz a alma voar: As raparigas aparecem de tangas e missangas. Movem o corpo com arte saudando o despertar de todas as primaveras. Ao primeiro toque do tambor, cada um sorri, celebrando o mistério da vida ao saboreio nicketche. Os velhos recordam o amor que passou, a paixão que se viveu e se perdeu. As mulheres desamadas reencontram no espaço o príncipe encantado com quem cavalgam de mãos dadas no dorso da lua. Nos jovens desperta a urgência de amar, porque o nicketche é sensualidade perfeita, rainha de toda a sensualidade. Quando a dança termina, podem ouvir-se entre os assistentes suspiros de quem desperta de um sonho bom (CHIZIANE, 2004, p. 160-161).

Nesse excerto, fica evidente a eterna peregrinação em busca do objeto de desejo do nostálgico, pois a nostalgia não está na oposição ausência e presença, mas na relação entre o passado e o presente. O nostálgico sente saudade e busca por um período do passado, em que ele era feliz, mas a impossibilidade de retorno aumenta ainda mais a nostalgia, em um movimento cíclico de sentimentos. Rami acredita que só o amor tem a força e, por meio de metáforas, descreve seu casamento: “Eu e o Tony, dois rios, duas linhas paralelas, tornámo-nos num só, ao longo do percurso. Agora chegamos ao estuário, e dividimos os nossos caminhos. De novo somos dois, cada um correndo livre, em direção ao mar de águas profundas” (CHIZIANE, 2004, p. 172). A personagem percebe, nesse excerto, a impossibilidade de restaurar seu casamento quando descreve, metaforicamente, que sua vida e a de Tony são dois rios, que estiveram unidos por um período, mas agora se dividem novamente. Essa percepção lhe confere um sentimento nostálgico mais acentuado. Mesmo assim, ela não se separa do marido, continua sua busca, pois ainda acredita na força do amor.

A personagem Rami, em muitas passagens do romance, utiliza o refúgio da canção para se restabelecer e pôr ordem no seu caos, como é possível observar no seguinte trecho:

“Vou à rua e canto em surdina a canção do desencanto. As mulheres são um mundo de encanto e de silêncio” (CHIZIANE, 2004, p. 185). A nostalgia é fundada no retorno, que é trágico, porque é impossível, posto que, mesmo que o nostálgico retorne ao lugar desejado, que lhe é familiar, este já não será o mesmo, uma vez que já haverá sofrido as ações do tempo, o que faz com que o lugar seja percebido de maneira diferente pelo mesmo observador. Inevitavelmente, o regresso se transforma em uma nova partida:

Levanto os olhos e contemplo o mundo. Num canto, as mulheres juntam-se em roda e as suas vozes explodem num majestoso canto. As ondas de som sobem de tom e serpenteiam no céu como cavalos selvagens. Esperanças, forças e alegrias brotam do suave canto e caem sobre a terra num dilúvio de flores. A minha dor se transforma em alegria, num lance de magia. O verso da canção sobe aos meus lábios. Titubeio. E a canção solta-se da garganta como um projétil. Por que choro eu, se ninguém morreu?

Todas essas sensações experimentadas pela personagem estão em comunicação com a paisagem percebida, e originam emoções, despertam sentimentos e acordam lembranças. As sensações, percepções, impressões, afeições, emoções e imaginações estão investidas na paisagem por meio da subjetividade.

Um tanto quanto conformada com a situação em que se encontra, Rami segue liderando as mulheres e seguindo o cronograma do marido. No entanto, quando tudo parece calmo e harmonioso entre todas as amantes, da casa de Saly, a quarta concubina, Tony some, sem sequer levar seus documentos. Todas as suas mulheres o procuraram durante a madrugada, mas ninguém sabe de seu paradeiro. Na manhã do mesmo dia, a família de Tony, ao saber da notícia de um atropelamento que ocorrera na ponte da cidade, associa a vítima fatal ao desaparecido. Acusada de ser responsável pela morte, Rami sofre as mais perversas crueldades por parte da família de Tony, que age sob pretexto da tradição e da cultura. Raspam-lhe o cabelo, levam todas as suas coisas de casa, fazem-na se deitar com o cunhado, pois agora ele seria o responsável por ela. Rami não reconhece o corpo do morto, que, supostamente seria Tony, mas, como em todas as outras vezes, não foi ouvida. Aceitou seu destino, sendo a mulher obediente de sempre. Depois de toda a cerimônia de enterro e de Rami voltar para casa desolada por não saber o que fazer, Tony reaparece, porque só havia viajado com uma amiga para fugir de suas mulheres.

Em meio a tantas turbulências no seu casamento, Rami se redescobre, cresce, empodera-se, mas não deixa seu marido, que não esperava que ela reagisse desta maneira às suas relações extraconjugais, sendo meticulosa, estrategista, esperta e vingativa. Rami, em sua eterna busca pela posição principal e única como esposa, movimenta seu olhar para outras perspectivas e prossegue com o luto de seu marido vivo, uma vez que se torna

melancólico aquele que não completa o processo de luto. É preciso enterrar o morto, para que não venham à tona os fantasmas do passado, o que vem ao encontro da teoria de Jankélévitch (1974), que diz que a nostalgia é uma melancolia humana tornada possível pela consciência, um contraste entre passado e presente; é a consciência de outra coisa. Em consequência da mudança de ponto de vista, Rami tem na mão a escolha de seu destino, mas percebe que a restauração de seu casamento é impossível. As amantes do marido todas casaram com outros. Ela estava novamente na posição de esposa exclusiva e Tony implora por salvação, já que Rami é a única que permanece ao seu lado. No entanto, a nostalgia se caracteriza pela irreversibilidade do tempo e do lugar no passado. Rami nunca terá de volta o que se perdeu no tempo e, tendo a consciência de que assim destruiria Tony, decide contar ao marido que está grávida de seu cunhado. Tony torna-se, também, um sujeito nostálgico.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os romances *O alegre canto da perdiz* (2008) e *Niketche – uma história de poligamia* (2004), de Paulina Chiziane, são obras valiosíssimas em elementos de análise, sob a perspectiva do olhar dos personagens e do narrador. As paisagens são constituídas nos romances de maneira fenomenológica, pois os sujeitos envolvidos no enredo das duas histórias percebem o mundo como extensão de si mesmos, trazendo às narrativas subjetividades e intersubjetividades, que revelam o universo de Moçambique, filtrados pelo olhar feminino da autora.

A originalidade desta investigação se deu pela abordagem temática de que ela trata: unir duas teorias recentes, a fenomenologia da paisagem e a nostalgia, para caracterizar o sujeito nostálgico nas paisagens constituídas nos dois romances. O objetivo foi analisar a relação entre a configuração da paisagem e a constituição do sujeito nostálgico, pois os ambientes que formam as paisagens desses dois romances foram elementos essenciais na construção do sujeito encarnado em seu espaço, caracterizando-o como nostálgico, por meio da fenomenologia da paisagem. Portanto, esta tese investigou a relação do sujeito com seu espaço físico e cultural, bem como a nostalgia sentida por ele.

A pergunta que motivou este trabalho a seguir uma linha de raciocínio foi: como articular as paisagens dos romances com o sujeito encarnado e nostálgico? Para ter êxito nesse intento alguns objetivos específicos foram estabelecidos: a) identificar as paisagens constituídas nas cenas dos dois romances sob a perspectiva da percepção dos personagens. b) caracterizar o sujeito encarnado a partir das paisagens constituídas nos dois romances. c) articular as paisagens percebidas com o sujeito encarnado, para definir o sujeito nostálgico.

A escolha dos *corpora* de análise foi de fundamental importância para se chegar às conclusões instigadas pelos objetivos traçados. *Niketche: Uma História de Poligamia* (2004) e *O alegre canto da perdiz* (2008), são dois romances que revelam paisagens de Moçambique, narrados em um período de transição do país. Do colonialismo português à emancipação e independência total, ocorreram fatos marcantes, que influenciaram a literatura nacional e a formação de uma nova nação, forjada debaixo de opressão, desumanidade, racismo e desigualdade. Moçambique passou por algumas fases marcantes até estabelecer um cânone literário próprio, que é relativamente recente e formado, em sua maior parte, por escritores homens.

Paulina Chiziane foi a primeira mulher negra a publicar um romance em Moçambique. Isso logo revela que a voz feminina enfrentou, e ainda enfrenta, dificuldades de se firmar no país. Assim como em outros países que foram colônia de Portugal, as mulheres sempre tiveram dificuldade de serem reconhecidas, em diversas áreas, inclusive, por suas escritas. A autora foi protagonista nesta missão, mas não só publicou várias obras, mas também deu voz ao universo feminino, que é próprio das mulheres, como ela mesmo afirma. Apesar de não se considerar feminista, Chiziane contribui grandemente com a causa, visto que, ao permitir que seus leitores adentrem o mundo das mulheres, sob a ótica de uma mulher, ela oportuniza que a sociedade se aproxime, enxergue e combata os problemas socioculturais presentes em seu país.

Dessa forma, para que esta investigação estivesse mais completa e possibilitasse o entendimento e compreensão da análise proposta, dividiu-se a pesquisa em algumas partes. A primeira delas, a introdução, apresentou um panorama geral sobre a tese proposta, guiando o leitor pelos caminhos que iria percorrer ao ler este trabalho. Nessa parte, demonstrou-se a originalidade do tema proposto, ao mostrar buscas feitas em sites renomados, como o banco de teses e dissertações da CAPES e a Biblioteca Nacional, entre outros, com o intuito de encontrar temas semelhantes à pesquisa aqui proposta. Todavia, não retornou nenhum resultado que provasse a inautenticidade desta tese.

A parte teórica foi dividida em dois capítulos, dois e três, com subcapítulos, que abordaram os conceitos de fenomenologia da paisagem, pensamento-paisagem, espaço e lugar, *topofilia*, sujeito encarnado e nostalgia. Conceitos essenciais para que se chegasse ao resultado desta investigação.

O quarto capítulo foi necessário para explicar uma abordagem geral sobre a literatura africana, dos países que têm o português como língua oficial. Nesse capítulo, abordou-se o processo de construção da identidade desses países, em meio ao colonialismo e às guerras pela independência, o que interferiu diretamente na formação do cânone literário tardiamente constituído. Os países africanos de expressão portuguesa tiveram sua independência somente na década de 1970, portanto, os reflexos da opressão e imposição cultural ainda são sentidos até os dias atuais. Moçambique, especificamente, teve sua independência em 1974, um fato muito recente na história das sociedades e das guerras. Um país que é um mosaico de culturas, sofre até hoje com o patriarcado, que permite, direta e indiretamente, o regime de casamento poligâmico e oprime as mulheres, mesmo nas regiões em que um suposto matriarcado existe.



Em um país predominantemente patriarcal, a dominação masculina e o machismo imperam, resultando em calar a voz das mulheres de modo geral, incluindo na literatura. É possível contar nos dedos das mãos a quantidade de escritoras mulheres que compõem o quadro de literatura moçambicana. Paulina Chiziane é uma delas. Apesar de ser a primeira mulher a publicar um romance em Moçambique, não se intitula romancista, prefere ser chamada de contadora de histórias. Também não se considera feminista, apesar de falar do feminino em seus livros. A autora aborda de maneira aprofundada e sensível o universo feminino. Diferente, também, por ser sob a ótica de uma mulher que vive aquela cultura e sabe, afirma, que as mulheres têm um universo só delas.

Isso se reflete no enredo de suas histórias e na vida de seus personagens, pelas quais Chiziane aborda, através do olhar feminino, temas perturbadores da sociedade moçambicana, tais como a violência, de todos os tipos, abuso infantil, agressões, racismo, submissão, sempre permeados pelo amor, em alguma de suas inúmeras versões.

O último capítulo, de análise dos *corpora*, iniciou-se apresentando a vida e a obra de Paulina Chiziane, descrevendo as etapas da sua vida, que foi testemunha do colonialismo e das lutas pela independência do país. A autora iniciou sua carreira literária publicando contos nos periódicos locais de Moçambique, ainda no período colonial. Participou da FRELIMO e vivenciou os movimentos de resgate à identidade moçambicana, como o Movimento Negritude e Africanidade. A guerra é também um tema recorrente nos seus livros, com enredos regados pela miséria, que serve como validação da opressão e da humilhação feminina em seus romances, justificados pela tradição que impera na sociedade, até os dias atuais. Os valores e as crenças locais inserem a mulher em um espaço social desprivilegiado, forçando-a a gritar por socorro a partir de meios marginalizados, como a loucura, a prostituição e o casamento poligâmico.

E, se o patriarcado mantém a mulher dependente do homem, por assim achar conveniente na manutenção do seu poder, o feminino, visto de dentro, pela perspectiva da mulher, cria um universo místico, misterioso, sagrado em torno do feminino e isso se reflete em toda a sociedade. Se o homem impõe seu poder sobre a mulher de fora para dentro da malha social, oprimindo-a, as mulheres detêm, sim, um poder velado sobre o homem, em relações de dentro para fora, a partir do núcleo familiar, no interior das relações sociais, dentro de seus lares, que é onde elas reinam de maneira obscura. As duas tensões de poder, entre homem e mulher, pendem cada uma para um lado. A mulher, pela própria violência simbólica que sofre, acaba por perder a disputa, na maioria das vezes.

Mas elas não querem guerra, querem amor, querem sobreviver, querem existir, querem ser-no-mundo.

Assim ocorre com as personagens dos dois romances analisados nesta tese. As paisagens formadas e percebidas nos romances evidenciam de maneira clara essas inter-relações entre o sujeito e seu meio ambiente, como Delfina e Maria das Dores, em *O alegre canto da perdiz*, que representam bem o sujeito encarnado em seu espaço, visto que elas sentem o meio ambiente como carne de si mesmas, sofrendo todas as consequências das guerras. Pela perspectiva dos personagens e do próprio narrador, as paisagens configuradas nas cenas do romance revelam seres nostálgicos, que sofrem a dor de estar longe de um tempo e um lugar, ora próximos, ora remotos, visto que algumas paisagens remontam parte da própria biografia dos personagens e noutras remetem o leitor a perceber uma nostalgia mais remota, de lugares e tempos longínquos, muitas vezes, escatológicos, relacionados ao mito do eterno retorno e do recomeço, o retorno ao útero da mãe terra, tema recorrente na literatura africana, de modo geral, pelas crenças culturais relacionadas à espiritualidade e religiosidade próprias da região. Moçambique vive a religiosidade em seu cotidiano, ligando seus antepassados e elementos da natureza, como árvore, casa, rio, a divindades do mundo espiritual. Essa relação é nítida na análise realizada neste romance, que mostra personagens que lamentam a dor da perda, de algum *status*, de algum lugar ou de algum tempo.

Em *Niketche – uma história de poligamia*, o ambiente e os elementos que o constituem são ricos em significados e interferem diretamente nas relações sociais dos personagens. Niketche é uma dança praticada no centro e norte de Moçambique, uma dança muito sensual e erótica, que faz parte da tradição como um ritual de iniciação entre moças e rapazes. Assim é o romance analisado, como uma dança sensual, realizada pelos personagens que compõem o enredo dessa narrativa. Nesta pesquisa, buscou-se demonstrar como a nostalgia está presente no romance *Niketche: uma história de poligamia*, por meio do sujeito encarnado, principalmente pelo ponto de vista de Rami, narradora-personagem, para analisar a constituição das paisagens. Desta forma, nos trechos analisados, foi possível evidenciar que Rami é nostálgica, e grande parte das cenas do romance analisado contribui para comprovarem essa hipótese, pois há a união do espaço objetivo com a subjetividade da personagem, o que caracteriza o espaço encarnado pelo sujeito. Fica clara, nos fragmentos estudados a intersubjetividade que ocorre na imbricação da personagem ao seu ambiente, em uma relação recíproca, que a faz se projetar ao fora, objetivando-se nas coisas do mundo e, ao mesmo tempo, interiorizar o

mundo, tornando-o subjetivo. Há uma riqueza de detalhes nas descrições de situações e sentimentos feitas por Rami, que vão além de um espaço físico. São percepções que a personagem tem e experiencia, que a transcendem nas paisagens constituídas ao longo da narrativa.

Com essa investigação, foi possível demonstrar que, em muitas cenas do romance, a nostalgia é representada pelo canto, o qual, para a personagem, é uma fuga da realidade, uma estratégia garantidora do retorno pretendido, de libertação, fonte de reparação e equilíbrio, uma vez que o nostálgico sente a melancolia de não poder retornar a um tempo e a um lugar do passado, porque estes são irretornáveis. Essa busca do retorno, por Rami, estende-se por todo o romance, visto que a sequência narrativa, apresentada pelas cenas que constituem as paisagens nessa obra, de acordo com a análise feita, expressam as estratégias adotadas pela personagem, em busca de ter de volta a posição de única esposa de seu marido e, conseqüentemente, o seu amor reparado.

Por meio dos excertos analisados, foi possível evidenciar o sujeito nostálgico, encarnado em seu ambiente. As paisagens constituídas no romance estudado demonstram a relação de intersubjetividade recíproca entre a personagem e seu espaço físico, por meio da sua perspectiva de horizonte. Por isso, conclui-se que Rami é um sujeito encarnado, que pensa-paisagem, portanto, é um sujeito nostálgico, pois se projeta para o fora, por meio da sua percepção, buscando retornar ao passado, no tempo em que foi o único amor de Tony, o que é impossível.

Tanto a teoria da fenomenologia da paisagem, quanto a da nostalgia são estudos recentes no Brasil. Este trabalho, portanto, abre um precedente para que novas investigações envolvendo essas duas teorias sejam iniciadas. Além disso, a literatura africana, de extração portuguesa tem uma importante representante, Paulina Chiziane, que dá voz ao feminino e fala do universo das mulheres, sob a perspectiva de uma escritora mulher, o que vem a ser um marco nas culturas predominantemente patriarcais, como é o caso de Moçambique. Suas diversas obras, riquíssimas em questionamentos e representações do universo da mulher, que podem ser analisadas sob diversos aspectos, favorecendo, assim, a participação feminina no cânone literário moçambicano, o que, por si só, já merece maior atenção por parte das pesquisas acadêmicas.

Conclui-se, portanto, que esta tese atingiu os objetivos propostos, pois investigou a relação do espaço físico e cultural relacionado com a nostalgia, analisando a constituição do sujeito nostálgico por meio da configuração das paisagens, que são elementos essenciais para determinar o sujeito encarnado em seu ambiente. Nos dois

romances, os personagens analisados são carne do mundo em que habitam, sentem seu espaço como um prolongamento deles mesmos, o que deixa claro a constituição do personagem nostálgico, por meio da fenomenologia da paisagem. Foi possível, portanto, a partir da análise dos dois romances, articular as paisagens com o sujeito encarnado nostálgico, representado pelos personagens, ao identificar as paisagens constituídas pelo ponto de vista dos personagens. Caracterizou-se, assim, o sujeito encarnado nos dois romances, definindo-se, então, o sujeito nostálgico.

Por fim, ao analisar os romances e investigar a vida e a obra de Paulina Chiziane, pude perceber que ela mesma é um ser nostálgico, inserido em seu ambiente, ao expressar seu lugar preferido, onde fica sempre:

É verdade. É uma mania de infância. Venho do campo e nós cozinhávamos com a lenha. Nós ficávamos preparando a refeição. Hoje, já sou mais crescadinha e estou a regressar ao tempo de infância: claro que tenho o carvão disponível, fogão a gás, mas, agora, apetece-me comer com lenha, com aquele fumo. A fogueira acesa tem uma magia que me atrai. Mesmo que faça calor de 40 graus, não fico sem a minha fogueira (PAULINA, 2021, n.p).

## REFERÊNCIAS

- ALVES, Ida; FEITOSA, Marcia Manir Miguel (orgs.). *Literatura e paisagem: perspectivas e diálogos*. Niterói: Ed. da UFF, 2010. p. 81-98.
- ALVES, Ida. Paisagem, viagens, literatura. In: ALVES, Ida. LEMOS, Masé. NEGREIROS, Carmem. (Orgs.). *Estudos de paisagem: literatura, viagens e turismo cultural*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2014
- AMORIM, Claudia [et al]. *Literaturas Africanas I. v. 2* – Rio de Janeiro: Fundação CECIERJ, 2018.
- ANDERSSON, Jimmy. Defining Nostalgia and its Functions: A Review. University of Skövde as a final year project towards the degree of B.Sc. in the School of Humanities and Informatics. The project has been supervised by Judith Annett, 2010.
- BAHULE, C. (2018). «*Não basta ser mulher para ser justa*»: resistência à marginalização de Paulina Chiziane fora do registo ficcional. *Cadernos CERU*, série 2, vol. 29, n. 1, USP, julho de 2018, p. 101-112. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ceru/article/view/148856/146192>>. Acesso em: 01 dez. 2021.
- BATCHO, K. I. (2007). Nostalgia and the emotional tone and content of song lyrics. *American Journal of Psychology*, 120, 361-81.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand, 2012.
- BOYM, S. Mal-estar na nostalgia. *História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography*, Ouro Preto, v. 10, n. 23, 2017. Disponível em: <<https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/1236>>. Acesso em: 23 de abril de 2019.
- CANDIDO, Antonio. *O direito à literatura*. Vários escritos. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- CHABAL, Patrick. *Vozes Moçambicanas*. Literatura e Nacionalidade. Porto: Veja, 1994.
- CHAVES, Rita de Cássia Natal. O sal da rebeldia sob ventos do oriente na poesia moçambicana. In: *Sepúlveda*, Maria do Carmo; SALGADO, Teresa (Org.). *África & Brasil: letras em laços*. 2. ed. São Paulo: Yendis, 2006. p. 119-142.
- CHINWEIZU, Onwuchekwa Jemie. MADUBUIKE, Ihechukwu. *Toward the Decolonization of African Literature*. Vol. I, African Fiction and Poetry and Their Critics. Washington, D.C.: Howard University Press, 1983.
- CHIZIANE, Paulina. Entrevista. In: CHABAL, Patrick. *Vozes Moçambicanas*. Literatura e Nacionalidade. Lisboa; Veja, 1994, p. 292-301.

CHIZIANE, Paulina. *Nikette: uma história de poligamia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CHIZIANE, Paulina. *O alegre canto da perdiz*. Alfragide - Portugal: Editora Caminho, 2008.

CHIZIANE, Paulina. Eu, mulher... por uma nova visão do mundo. Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF, Vol. 5, nº 10, Abril de 2013.

CHIZIANE, Paulina. Paulina Chiziane: 'Sou uma contadora de histórias'. [Entrevista concedida à] Márcia Maria Cruz. *Jornal Estado de Minas – Caderno Pensar*, abr. 2021. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=fVtl37TvF18&ab\\_channel=PortalUai](https://www.youtube.com/watch?v=fVtl37TvF18&ab_channel=PortalUai). Acesso em: 25/10/2021.

CHIZIANE, Paulina. 'Literatura campesina de pés descalços de Paulina Chiziane ganha Prêmio Camões'. [Entrevista concedida ao] *Diário do Poder*, 26 de out. 2021. Disponível em: <https://diariodopoder.com.br/brasil-e-regioes/literatura-campesina-de-pes-descalcos-de-paulina-chiziane-e-honrada-com-premio-camoes>. Acesso em: 22 de nov. 2021.

COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. *Terceira Margem*. Poesia e seus entornos. Trad. Alberto Pucheu. Revista do programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da UFRJ, ano IX, n. 11, p. 165-180, 2004. [www.ciencialit.letras.ufrj.br/terceiramargemonline/.../NUM11\\_2004](http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/terceiramargemonline/.../NUM11_2004).

\_\_\_\_\_. *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*. Paris: José Corti, 2005.

\_\_\_\_\_. *La pensée-paysage: philosophie, arts, littérature*. Paris: Actes SUD/ENSP, 2011.

\_\_\_\_\_. De l'horizon du paysage à l'horizon des poètes (Do horizonte da paisagem ao horizonte dos poetas). In: ALVES, Ida; FEITOSA, Marcia Manir Miguel (orgs.). *Literatura e paisagem: perspectivas e diálogos*. Niterói: Ed. da UFF, 2010. p. 191-217.

\_\_\_\_\_. *Poética e filosofia da paisagem*. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.

\_\_\_\_\_. Tendances actuelles de la géographie littéraire. In: ALVES, I. LEMOS, M. NEGREIROS, C. (orgs.). *Estudos de paisagem: literatura, viagens e turismo cultural*. Brasil, França, Portugal. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2014. p. 19-41.

COUTO, Mia. *Pensatemos: textos de opinião*. Lisboa - PT: Editorial Caminho, 2005.

\_\_\_\_\_. *E se Obama fosse africano? E outras interinvenções*. Lisboa, PT: Caminho, 2009.

DAVID, Débora Leite. CHIZIANE, Paulina. *O alegre canto da perdiz*. Lisboa: Editorial Caminho, 2008. Navegações. v. 2, n. 2, p. 178-179, jul./dez. 2009

DAVIS, F. *Yearning for yesterday: A sociology of nostalgia*. New York, NY: Free Press, 1979.

- DAVIES, Caroline Boyce. FIDO, Elaine Savory. African Women Writers: Toward a Literary History. In: OWOMOYELA, Oyekan. *A history of twentieth century african literatures*. Nebraska: University of Nebraska Press, 1993.
- DIAS, João. *Godido e outros contos*. Lisboa : África Nova, 1952.
- ENDERS, Armelle. *História da África lusófona*. Tradução de Mário Matos e Lemos. Lisboa: Editorial Inquérito, 1997.
- FERREIRA, Manuel. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. São Paulo: Ática, 1987.
- FISCHGOLD, Christian. *Representações pós-coloniais em Ruy Duarte de Carvalho: uma leitura de Os papéis do inglês*. 2014. 90 p. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa)–Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: 2014.
- FODOR, N. Varieties of nostalgia. *Psychoanalytic Review*, 37, 25–38, 1950.
- FONSECA, M. N. S., & MOREIRA, T. T. (2017). Panorama das literaturas africanas de língua portuguesa. *Cadernos CESPUC De Pesquisa - Série Ensaio*, (16), 13-72. Recuperado de <http://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoscespuc/article/view/14767>
- FREITAS, Sávio Roberto Fonseca de (Org.). *MOÇAMBIQUE NO FEMININO: a narrativa de Paulina Chiziane*. João Pessoa: Editora UFBP, 2021.
- HAMILTON, Russell. Class, Race, and Authorship in Angola. In: *Marxism and African Literature*, edited by Georg M. Gugelberger, 136-49. London: James Currey, 1985.
- HIRSCH, A. R. *Nostalgia: A neuropsychiatric understanding*. *Advances in Consumer Research*, 19, 390-395, 1992.
- HOFER, J. *Medical dissertation on nostalgia*. (C. K. Anspach, Trans.). *Bulletin of the History of Medicine*, 2, 376-391. (Original work published 1688), 1934.
- HOMERO. *A Odisseia*. (F. Caulfield, Trans.). London: G. Bell and Sons, 1921.
- HUSSERL, Edmund. *Idéias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica*. São Paulo: Idéias & Letras, 2006.
- HUSSERL, Edmund. *A ideia da fenomenologia*. Rio de Janeiro-RJ: Edições 70, 1989.
- JANKÉLEVITCH, Vladimir. *L'irréversible et la nostalgie*. Paris: Flammarion: 1974.
- JOVCHELOVITCH, Sandra. Representações sociais e esfera pública: a construção simbólica dos espaços públicos no Brasil. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000. (232 p.).
- KAPLAN, H. A. The psychopathology of nostalgia. *Psychoanalytic Review*, 74, 465–486, 1987.



KUTER, Cíntia Acosta. Memória e Experiência: uma leitura do romance o alegre canto da perdiz. In. FREITAS, Sávio Roberto Fonseca de (Org.). MOÇAMBIQUE NO FEMININO: a narrativa de Paulina Chiziane. João Pessoa: Editora UFBP, 2021.

LARANJEIRA, Pires. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

LEITE, Ana Mafalda. “Canto, recitação...” *Jornal de Angola*. Ano 26, nº 8368. Suplemento Vida Cultural. Luanda, 15 de outubro de 2000. p. IV e V.

LEWIS, Desiree, “African Feminisms”, in *Agenda*, no. 50, African Feminisms One, Agenda Feminist Media, 2001, pp. 4-10, disponível em “<http://www.jstor.org/discover/10.2307/4066401?uid=37914&uid=3738880&uid=368665151&uid=2&uid=3&uid=67&uid=37912&uid=62&sid=21104493746647>”, acesso em 24 de novembro de 2021.

LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da saudade: seguido de Portugal como destino*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

MADRUGA, Elisalva. Ressonâncias drummondianas na poética africana. In: LEÃO, Ângela. *Contatos e ressonâncias nas literaturas africanas de língua portuguesa*. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2003. p. 15 – 26.

MATA, Inocência; PADILHA, Laura Cavalcante. *A Mulher em África*. Vozes de uma margem sempre presente, Lisboa: Edições Colibri, 2007.

McCANN, W. H. Nostalgia: A review of the literature. *Psychological Bulletin*: 1941, 38, 165–182.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

\_\_\_\_\_. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MOORE, Gerald. "Polemics: The Dead End of African Literature." *Transition* 3, no. II (1963).

MOSER, Gerald M. *African Literature in Portuguese: The First Written, the Last Discovered*. *African Forum* 2, no. 4 (Spring): 78-96, 1967.

MOSER, Gerald M. *Almanach de lembranças (1854–1932)*. Linda-a-Velha: ALAC, 1993.

MUNANGA, Kabengele. *Negritude: usos e sentidos*. São Paulo, Ática, 1986.

NASCIMENTO, Carolina Machado do. A literatura africana de expressão portuguesa e a construção da identidade afro-brasileira. *Revista Eletrônica do ISAT*. v.11 / ed. 1 / dez. 2018. Disponível em: <[https://www.revistadoisat.com.br/numero11/1%20Carolina\\_Literatura\\_Africana.pdf](https://www.revistadoisat.com.br/numero11/1%20Carolina_Literatura_Africana.pdf)>. Acesso em: 26 de out. 2021.

NEGREIROS, Carmem; ALVES, Ida; LEMOS, Masé (orgs.). *Literatura e paisagem em diálogo*. [S.l.]: Edições Macunaíma, 2012. p. 169-192. Disponível em: <<http://edicoesmakunaima.com/catalogo/2-critica-literaria/12-literatura-e-paisagem-em-dialogo>>. Acesso em: 4 set. 2013.

NEGREIROS, C. Paisagem, geografia, literatura: rastros. In: ALVES, I.; LEMOS, M. NEGREIROS, C. (orgs.). *Estudos de paisagem: literatura, viagens e turismo cultural*. Brasil, França, Portugal. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2014. p. 303-307.

OLIVEIRA, Ana Ximenes Gomes de. A centralidade mística e a fertilidade feminina em Ventos do apocalipse, de Paulina Chiziane. In: FREITAS, Sávio Roberto Fonseca de (org.). *Moçambique no feminino: a narrativa de Paulina Chiziane*. João Pessoa: Editora UFBP, 2021.

OLIVEIRA, Jurema. *As literaturas africanas e o jornalismo no período colonial*. O marrare, Rio de Janeiro, n. 8, p. 42-50, 2008. Disponível em: <<http://www.omarrare.uerj.br/numero8/jurema.htm>>. Acesso em: 28 nov. 2021.

OYEWÙMÍ, Oyèrónké. Visualizing the Body. Western Theories and African Subjects, in OYEWÙMÍ, Oyèrónké (org.), *African Gender Studies. A Reader*. New York: Palgrave, 2005, p. 137-151.

OWOMOYELA, Oyekan. *African Literatures: An Introduction*. Waltham, Mass.: Crossroads Press, 1979.

PANTALEÃO, Débora Gil. Tragicidade e loucura: uma análise sobre a trajetória da personagem emelina no romance “ventos do apocalipse” de Paulina Chiziane. In: FREITAS, Sávio Roberto Fonseca de (Org.). *Moçambique no feminino: a narrativa de Paulina Chiziane*. João Pessoa: Editora UFBP, 2021.

PAULINA Chiziane diz não saber a obra que mereceu a atribuição do Prémio Camões 2021. [Entrevista concedida à] *TVM*. nov. 2021. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=y1EnIhO4eJw&t=55s&ab\\_channel=Televis%C3%A3odeMo%C3%A7ambiqueTVM](https://www.youtube.com/watch?v=y1EnIhO4eJw&t=55s&ab_channel=Televis%C3%A3odeMo%C3%A7ambiqueTVM)>. Acesso em: 20 dez. 2021.

PICKERING, M., KEIGHTLEY, E. The modalities of nostalgia. *Current sociobiology*, 54, 919-940, 2006.

PINTO, Sandra Fonseca. *A paisagem como construção da figura do pai profano e do pai sagrado em Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, de Mia Couto. 2016. 123 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Estudos Literários) - Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, 2016.

PORTO, Gustavo de Azevedo. ALVES, Adeir Ferreira. *Babalaze das hienas e a memória coletiva moçambicana: a oralidade, a ancestralidade e a escrita poética como narrativa da guerra civil*. Revista de Ciências Sociais — Fortaleza, v. 52, n. 1, mar./jun., 2021, p. 27–46.

ROSEN, G. Nostalgia: A —forgotten psychological disorder. *Psychological Medicine*, 5, 340–354, 1975.

SANTILLI, Maria Aparecida. *Africanidade*. São Paulo: Ática, 1985.

SCHMIDT, Rita Terezinha. "Refutações ao feminismo: (des)compassos da cultural letrada brasileira". *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 14, n. 3, 2006.

SCHMIDT, Simone Pereira. Corpo e terra em O alegre canto da perdiz. In: MIRANDA, Maria Geralda de e SECCO, Carmen Lucia Tindó. (Orgs). *Paulina Chiziane. Vozes e rostos femininos de Moçambique*. Curitiba: Appris, 2013, pp. 229-247.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro. *A magia das letras africanas: ensaios escolhidos sobre literaturas de Angola, Moçambique e alguns outros diálogos*. Rio de Janeiro: ABE Graph, 2003.

SEDIKIDES, C., WILDSCHUT, T., & BADEN, D. Nostalgia: Conceptual issues and existential functions. In J. Greenberg, S. Koole, & T. Pyszczynski (Eds.), *Handbook of experimental existential psychology*. New York: Guilford Press, 2004, p. 200–214.

SILVA, Fábio Mário (Org.). *O Feminino nas Literaturas Africanas em Língua Portuguesa*. Lisboa: CLEPUL, 2014.

STAROBINSKI, J., Le concept de nostalgie, in Diogène, aprile-giugno 1965; trad. it. *Il concetto di nostalgia* (1966), in AA. VV. *Nostalgia*, a cura di A. Prete, Raffaello Cortina, Milano 1992.

STAROBINSKI, J. *Le Concept de Nostalgie*. Diogène, 1966.

TEDESCO, Maria do Carmo Ferraz. *Narrativas da moçambicanidade: os romances de Paulina Chiziane e Mia Couto e a reconfiguração da identidade nacional*. Tese (Doutorado) – Universidade de Brasília, Distrito Federal, 2008.

TEIXEIRA, Izabel Cristina dos Santos. As mulheres e as guerras em moçambique na obra de Paulina Chiziane. In: FREITAS, Sávio Roberto Fonseca de (Org.). *Moçambique no feminino: a narrativa de Paulina Chiziane*. João Pessoa: Editora UFBP, 2021.

TENREIRO, Francisco José. "Nota Final". In: *Poesia Negra de Expressão Portuguesa*. Lisboa, 1953, p.32.

TRAORÉ, Djénéba. *African Literature From the Oral Tradition to Current Trends*. VDM Verlag Germany, 2010. Disponível em: <[https://www.researchgate.net/publication/262260968\\_African\\_Literature\\_From\\_the\\_Oral\\_Tradition\\_to\\_Current\\_Trends](https://www.researchgate.net/publication/262260968_African_Literature_From_the_Oral_Tradition_to_Current_Trends)>. Acesso em: 15 de nov. 2021.

TRAORÉ, Djénéba. *African Literature – from the oral traditional to current trends*. Faculté des Lettres, Langues, Arts et Sciences Humaines (FLASH). University of Bamako – MALI, 2010.

TRINDADE JUNIOR, João Olinto. No coração da tempestade: irrupções insólitas em vinte e zinco, de Mia Couto. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2013.

NEUMANN, Erich. O medo do feminino. São Paulo: Paulus, 2000.

TUAN, Yi-fu. *Topofilia: Um Estudo da Percepção, Atitudes e Valores do Meio Ambiente*. São Paulo: DIFEL, 1980.

\_\_\_\_\_. *Espaço e Lugar: a perspectiva da experiência*. São Paulo: DIFEL, 1983.

WERMAN, D. S. (1977). *Normal and pathological nostalgia*. Journal of the American Psychoanalytic Association, 25, 387-398.