

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

LEONARDO MENDES GONÇALVES

**RESISTÊNCIA, INTERTEXTUALIDADE E MEMÓRIA EM
“NÓS MATAMOS O CÃO TINHOSO” DE LUÍS BERNARDO
HONWANA E “NÓS CHORAMOS PELO CÃO TINHOSO”
DE ONDJAKI**

Juiz de Fora
2018

LEONARDO MENDES GONÇALVES

**RESISTÊNCIA, INTERTEXTUALIDADE E MEMÓRIA EM
“NÓS MATAMOS O CÃO TINHOSO” DE LUÍS BERNARDO
HONWANA E “NÓS CHORAMOS PELO CÃO TINHOSO”
DE ONDJAKI**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito para a conclusão do curso de Mestrado e obtenção do título de Mestre. Área de concentração: Teoria da Literatura e Representações Culturais. Linha de Pesquisa: Literatura, Identidade e Outras Manifestações Culturais.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Vinícius Ferreira de Oliveira

Juiz de Fora
2018

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Gonçalves, Leonardo Mendes.

Resistência, intertextualidade e memória em "Nós matamos o Cão Tinhoso" de Luís Bernardo Honwana e "Nós choramos pelo Cão Tinhoso" de Ondjaki. / Leonardo Mendes Gonçalves. -- 2018.

131 f.

Orientador: Marcos Vinícius Ferreira de Oliveira

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2018.

1. Conto. 2. Literatura africana. 3. Intertextualidade. 4. Mímica. 5. Memória. I. Oliveira, Marcos Vinícius Ferreira de, orient. II. Título.

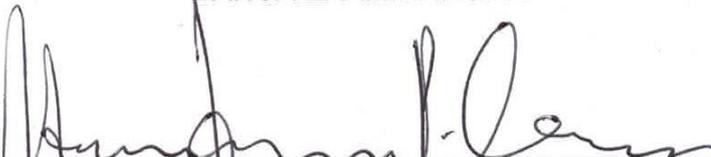
Leonardo Mendes Gonçalves

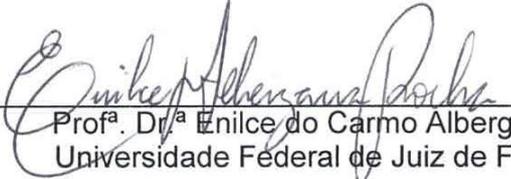
**Resistência, intertextualidade e memória em *Nós matamos o Cão*
Tinhoso de Luís Bernardo Honwana e *Nós choramos pelo Cão Tinhoso*
de Ondjaki.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Literatura, identidade e outras manifestações culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Aprovada em 31 de agosto de 2018.

BANCA EXAMINADORA


Prof. Dr. Marcos Vinícius Ferreira de Oliveira (Orientador)
Universidade Federal de Juiz de Fora


Prof.ª Dr.ª Enilce do Carmo Albergaria Rocha
Universidade Federal de Juiz de Fora


Prof. Dr. Edimo de Almeida Pereira
Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora

Aos meus pais, por tudo.

AGRADECIMENTOS

A Deus, acima de tudo.

Aos meus pais, João e Tânia, que sempre me ensinaram a lutar pelos meus objetivos.

Ao meu orientador, Marcos Vinícius Ferreira de Oliveira, por direcionar-me de maneira sábia pelo caminho da escrita deste trabalho e pelas constantes orientações ao longo da caminhada, sempre atento às minhas solicitações. Obrigado pela confiança depositada nesta pesquisa.

À professora Enilce que participou da qualificação de mestrado e que proporcionou apontamentos e críticas que iluminaram este trabalho. Merci!

Aos professores Édimo, Bárbara e Jorge Valentim que aceitaram participar da banca de defesa.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFJF, pelos ensinamentos durante essa caminhada.

À CAPES pelo investimento financeiro.

Agradeço aos amigos que me ajudaram de todas as maneiras e que torceram por mim ao longo de toda a trajetória, especialmente a Helenice e a Lilian.

Enfim, meu sincero obrigado a todos.

“Há espaços que são sempre nossos. E quem os habita, habita também em nós. Falamos da nossa rua, desse lugar que nos acompanha pela vida. A rua como espaço de descoberta, alegria, tristeza e amizade. Os da Minha Rua tem nas suas páginas tudo isso.”

Ondjaki

RESUMO

A presente dissertação pretende analisar o projeto de resistência contido em *Nós matamos o Cão Tinhoso* (1964), do escritor moçambicano Luís Bernardo Honwana, por meio da perspectiva literária. O autor, ao escrever as sete narrativas contidas nessa antologia, estrutura sua crítica ao colonialismo na década de 1960, presente no território moçambicano. Em razão da publicação dessa obra moçambicana, o escritor Ondjaki resgatou a textualidade de Honwana e produziu o conto: *Nós choramos pelo Cão Tinhoso* (2007), fazendo uma menção ao conto moçambicano. Dessa forma, conceitos tais como o de resistência, de mímica, de camuflagem, de memória e de intertextualidade serão apontados neste trabalho, a fim de nortear a análise literária das narrativas envolvidas nesta pesquisa. Assim sendo, como suporte teórico, tomaremos por base Alfredo Bosi, Frantz Fanon, Homi K. Bhabha, Maurice Halbwachs, Mikhail Bakhtin e Julia Kristeva, entre outros. Procuraremos, sem esgotar os textos, demonstrar como essas textualidades apresentam uma inscrição dialógica, cujo objetivo é criticar a sistemática colonial e as sequelas por ela desencadeadas.

Palavras-chave: conto; resistência; mímica; memória; intertextualidade.

ABSTRACT

The present dissertation intends to analyze the resistance project contained in *Nós mtamos o Cão Tinhoso* (1964), by the Mozambican writer Luís Bernardo Honwana, through the literary perspective. The author, in writing the seven narratives contained in this anthology, structures his criticism of colonialism in the 1960s, present in Mozambican territory. Due to the publication of this Mozambican work, the writer Ondjaki rescued the textuality of Honwana and produced the tale *Nós choramos pelo Cão Tinhoso* (2007), making a mention of the Mozambican tale. Thus, concepts such as resistance, mimicry, camouflage, memory and intertextuality will be pointed out in this work, in order to guide the literary analysis of the narratives involved in this research. Thus, as theoretical support, we will take as basis Alfredo Bosi, Frantz Fanon, Homi K. Bhabha, Maurice Halbwachs, Mikhail Bakhtin and Julia Kristeva, among others. We will try, without exhausting the texts, to demonstrate how these textualities present a dialogical inscription, whose objective is to criticize the colonial systematics and the sequels it unleashed.

Keywords: short story; resistance; mimicry; memory; intertextuality

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. ESCRITA E RESISTÊNCIA	15
1.1. O CONTO EM ÁFRICA: UM RECORTE SÓCIO-HISTÓRICO	16
1.2. PANORAMA DO CONTO EM MOÇAMBIQUE E ANGOLA NO SÉCULO XX	24
2. DA MÍMICA E DO HOMEM: O TECER LITERÁRIO NA NARRATIVA MOÇAMBICANA “NÓS MATAMOS O CÃO TINHOSO”	38
2.1. A ALEGORIA COMO AMBIVALÊNCIA EM <i>NÓS MATAMOS O CÃO TINHOSO</i>	46
2.2. NARRATIVAS DE RESISTÊNCIA E DE DENÚNCIA CONTRA O DISCURSO OPRESSOR COLONIAL	54
3. INTERTEXTUALIDADE: DIÁLOGO DE ESCRITURAS	82
3.1. A INTERTEXTUALIDADE E A NARRATIVA PÓS-COLONIAL DE ONDJAKI	85
3.2. <i>NÓS CHORAMOS PELO CÃO TINHOSO</i> : UMA NARRATIVA INTERTEXTUAL	95
3.3. MEMÓRIAS EM <i>NÓS CHORAMOS PELO CÃO TINHOSO</i> : UM PROCESSO INTERTEXTUAL	107
CONSIDERAÇÕES FINAIS	121
REFERÊNCIAS	125
ANEXO	125

INTRODUÇÃO

De algum modo, podemos dizer que a literatura africana evidencia universos, que demarcam especificamente o homem africano, vivendo em um período marcado pelas ordens imperiais. Nesse processo, as produções literárias revelam o homem a vivenciar as atrocidades engendradas pelo colonialismo em África no século XX, não deixando de enfatizar as sequelas causadas por tais expedientes. Devedora desse processo, a produção literária de Luís Bernardo Honwana propõe um projeto de resistência contra esse agenciamento violento existente no território africano.

Por meio do processo narrativo, a palavra surge como mecanismo que permite ativar um discurso oposto àquele dito e acionado pelo colonizador. Nesse sentido, não se trata exclusivamente de um projeto literário, mas também de uma proposta ideológica de refutação a essa sistemática, vivenciada em Moçambique por volta da década de 1960 por Luís Bernardo Honwana e também por todos os seus compatriotas. Dessa maneira, visto que a perspectiva do escritor é salientar os processos de opressão impostos pelo imperialismo em um intervalo temporal que aniquila a liberdade dos moçambicanos, nota-se que o texto literário se torna arma de combate.

Vemos que a experiência é fulcral e está relacionada à vivência do escritor diante desse processo histórico, opondo-se aos mecanismos de um projeto político que anula os direitos dos sujeitos africanos. É perceptível que, por volta da década de 1960 em diante, surja um elenco de escritores que também se posicionem contrário à sistemática imperialista naquele país.

Certo é que, perpassando um plano simbólico de resistência, a ficcionalidade intenta caracterizar o peso dessa sistemática de violência, cometida ao longo de tantos anos contra os africanos. A projeção dos contos de Luís Bernardo Honwana ampliou os horizontes em outros territórios do continente africano devido ao fato de sua proposta estar em consonância com a realidade vivida por muitos outros países da região.

Logo, o texto de Honwana chegou a outros espaços geográficos em África, possibilitando que outros nomes ligados à literatura pudessem visualizá-lo como um projeto potencial que refletisse esse processo. Tal aproximação do texto *Nós matamos o Cão Tinhoso* ocorre devido à substancial relevância que adquire nos diferentes espaços sociais, tal como sucedeu em Angola.

Importante é ressaltar que essa aproximação do texto do escritor moçambicano se dá nos espaços escolares, e essa evidência verifica-se no conto *Nós choramos pelo Cão Tinhoso*, do escritor angolano Ondjaki, ao escriturar sua narrativa numa espécie de rasura da narrativa moçambicana.

Observadas tais considerações, salientamos que esta pesquisa aborda, de certo modo, um fragmento consistente da literatura moçambicana e angolana por meio de narrativas literárias que apresentam entre si relações dialógicas que estabelecem conexões de sentido entre elas, ao perfazerem um recorte intertextual dessa aproximação histórica por meio dos mecanismos da resistência e da memória. Quando pensamos nesse dialogismo, observamos as textualidades de Luís Bernardo Honwana que, ao fim, geraram uma nova narrativa – a do conto ondjakiano que resume a condição pós-colonial a partir do olhar que as crianças tendem a ter em vista da textualidade colonial.

Observamos que os demais contos de Honwana igualmente tratam das ocorrências do contexto colonial. Assim, as narrativas evidenciam o racismo e a inferiorização que o colonizado sofre em virtude de um discurso de superioridade mantido pelo colonizador. Além de evidenciar essas questões, o autor projeta suas críticas a todo processo colonial por meio da construção alegórica da figura do cão. Dessa forma, a obra surge como uma literatura de resistência, de protesto.

Como se percebe, Moçambique e Angola compartilham experiências comuns, retomadas pelos escritores, que, em geral, tratam da presença e dos rastros da dominação e da exploração colonial nesses países. Em virtude disso, a expressão literária de ambos os países, especificamente figurada pelos escritores Luís Bernardo Honwana e Ondjaki, dialoga de alguma forma graças a questões político-sociais presentes na manifestação literária.

Portanto, lembrar e reviver essas imagens trazidas pela carga semântica da palavra nos ajuda a compreender a existência e a condição da literatura nascida em países como Moçambique e Angola no século XIX. Não apenas sob a égide de dois momentos excentricamente relevantes na constituição não somente da construção literária, mas também referente ao processo histórico pelo qual passava esses países.

Nesse sentido, a princípio, buscamos analisar duas narrativas literárias, *Nós matamos o Cão Tinhoso* e *Nós choramos pelo Cão Tinhoso*, com o intuito de observar a complexa relação desses escritores com seus textos. Deste modo, aplicando conceitos como o da mímica proposto por Homi K Bhabha, e também a memória e a

intertextualidade, partindo das considerações de Maurice Halbwachs, Mikhail Bakhtin e Julia Kristeva, pretendemos relacioná-los em uma perspectiva comparada, a fim de sondar como se processam tais conceitos partindo de uma leitura atenta dos contos. Contudo, não deixaremos de apresentar outras narrativas contidas no livro *Nós matamos o Cão Tinhoso* de Honwana que também retratam a sistemática colonial em Moçambique.

Em vista do exposto, pretendemos abordar no primeiro capítulo desta dissertação uma discussão acerca de como a literatura colonial insere essas manifestações literárias como processos que surgem da resistência e da recusa dessas práticas desumanas, observando que o conto se torna o gênero literário privilegiado nesse período devido às caracterizações que dinamizam essa resistência.

No segundo capítulo, lançaremos mão da teoria de mímica utilizada pelo teórico Homi K. Bhabha, a fim de compreender como o conto de Honwana se estrutura enquanto narrativa que viabiliza essa crítica a essas transformações por uma consciência revolucionária a partir do ponto de vista do oprimido. Portanto, construir essa imagem inexata do colonizador, pelo colonizado, gera uma imagem distorcida do homem europeu, em virtude de o colonizado não aceitar efetivamente a cultura dita superior do homem branco europeu ocidental. Nesse sentido, a mímica se torna uma estratégia que promove a resistência ao colonizado, enquanto este, por sua vez, não se submete totalmente à imagem do colonizador.

No terceiro capítulo, analisaremos o processo intertextual existente na construção da narrativa ondjakiana, que se utiliza das temáticas presentes em *Nós matamos o Cão Tinhoso*. A narrativa ondjakiana rememora a execução daquele animal, que nada mais é, por via do processo alegórico, que a representação do sistema colonial. Como referências teóricas, basearemos essa discussão em teóricos como Mikhail Bakhtin e Julia Kristeva

Ainda no terceiro capítulo, abordaremos o processo memorialístico, que também é esse olhar para o passado que possibilita cruzar a narrativa de Honwana com a de Ondjaki, possibilitando uma leitura dialógica dessa realidade agenciada pelo colonialismo. Desse modo, torna-se relevante discutir o processo de memória coletiva desenvolvido pelo teórico francês Maurice Halbwachs, que entende que as memórias adquirem um caráter coletivo, já que um grupo de pessoas compartilha uma memória validada por essas lembranças individuais.

Assim, ressaltamos que este trabalho pretende assinalar uma possibilidade de entendimento e de reflexão em torno dessas narrativas, portanto, não tendo como objetivo esgotar tal assunto, já que outros olhares construirão diferentes leituras acerca das temáticas propostas nessas narrativas.

1. ESCRITA E RESISTÊNCIA

*No protesto calado
de cada homem ultrajado
em cada insulto
em cada folha caída
em cada boca faminta
hei-de escrever o teu nome.
(CARDOSO, 1963, p. 22)*

A partir dos anos de 1960, escritores africanos produziram textos literários de engajamento ao contexto político vivenciado em seus respectivos países. Dessa maneira, rejeitavam a proposta colonial que incutia no homem africano a subalternidade e o despojamento de sua cultura e de sua identidade, gerando um reducionismo cruel de que os indígenas¹ dispunham.

O crítico literário Alfredo Bosi (2001) observa que a resistência molda o sujeito inserido em certa sistemática existencial e histórica numa posição dialética, levando-o a não se conformar com o que o teórico brasileiro chama de “laços apertados”, na tentativa de se modelar conforme determinada sistemática controladora. Ele se comporta como um sujeito que desata as amarras de um discurso interno e fixante, abolindo a mera reprodução de certo condicionamento relegado a esse esquema de interação. Portanto, cabe ao homem desatar esse nó que o prende a esse tempo, a esse sistema político e a esse momento de inferioridade ao qual o colonizador sentencia o colonizado.

Nesse sentido, pretendemos evidenciar que existe um projeto de protesto na obra *Nós matamos o Cão Tinhoso* (1964), publicação pertencente à literatura colonial, que se configura como instrumento de luta no processo de resistência ao colonialismo em Moçambique.

Abordaremos também a narrativa *Nós choramos pelo Cão Tinhoso* (2007), produzido no processo pós-colonial pelo angolano Ondjaki, refletindo algumas

¹ Este termo caracteriza aqueles que viviam numa área geográfica antes da sua colonização por outro povo ou que, após a colonização, não se identificam com o povo que os coloniza. Disponível em: <<https://www.google.com.br/search?q=%C3%ADndigena&oq=%C3%ADndigena&aqs=chrome..69i57j0l5.1608j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8>>. Acesso em 12 dez. 2017.

estratégias de reestabelecimento de uma crítica às consequências deixadas em Angola pelo processo colonial. Além disso, tenciona-se refletir como o conto, enquanto gênero literário específico nesse período, possibilita um olhar dinâmico para aqueles eventos que cercaram o homem africano a partir de 1950, tanto em Moçambique como em Angola.

1.1. O CONTO EM ÁFRICA: UM RECORTE SÓCIO-HISTÓRICO

Acerca do aspecto característico do conto, Nádya Gotlib (2004) observa a dificuldade em demarcar o momento do surgimento de contar histórias na história humana. Contudo, menciona que esse ato sempre esteve presente nas sociedades antigas e se prolongou como forma de manutenção de textos cujas características eram orais. A própria natureza oral das narrativas resistiu ao tempo e à escrita, permitindo que elas fossem levadas a outros territórios.

Assim, Ondjaki reitera a dimensão que as narrativas orais exercem sobre o povo angolano e, inclusive, apresenta as razões pelas quais ele mesmo surge como escritor influenciado por tal experiência e alicerçado pela tradição de seu país.

Sempre gostei de ouvir histórias e contar também. Acho que a partir dessa oralidade da história que cheguei à escrita, comecei a escrever contos. Luanda é uma cidade cheia de histórias. Acho que Luanda é de facto uma cidade de histórias, uma cidade onde normalmente a própria realidade escreve melhor que os escritores.²

A escrita na vida de Ondjaki presentifica-se atenta às reflexões que faz em torno de uma localidade e de uma oralidade que aspiram os efeitos de um país repleto de histórias. Ele se reconhece como sujeito participante dessa arte de contar histórias e, assim, potencializa o efeito que têm essas histórias em seu país.

Sendo assim, Ondjaki se posiciona como um admirador das histórias que existem em seu país e, sobretudo, em Luanda. Sabe perceber o caráter envolvente

² Disponível em <<https://blog.saraiva.com.br/ondjaki-e-a-oralidade-africana/>>. Acesso em 18 jan. 2018.

que há nas narrativas orais e, partindo dessa proposição, começa a escrever seus contos.

Acho que Luanda é de facto uma cidade de histórias, uma cidade onde normalmente a própria realidade escreve melhor que os escritores. E são os escritores que seguem a realidade tentando entender um pouco de como poderão trazer essa realidade às histórias. Uma cidade de ficção, uma cidade de fantasia. O povo angolano sofreu muito por várias razões – a guerra e outras privações -, mas nunca perdeu essa capacidade de sonhar. Isso que é interessante num povo: sempre capaz de sorrir no meio da desgraça, sempre capaz de sobrepor o riso aos aspectos menos positivos. Isso é incrível, influencia aos escritores.³

De certo modo, o depoimento de Ondjaki ratifica o aspecto intrínseco que caracteriza essas narrativas orais em Angola e adequa essa identificação da história narrada com o leitor por meio de elementos presentes no enredo.

Se formos resgatar o conceito estrito do gênero conto, o autor norte-americano Edgar Allan Poe apresenta considerações em torno do caráter de concisão presente nessa narrativa, ao dizer que a “brevidade do conto deve estar na razão direta da intensidade do efeito pretendido, e isto com uma condição, a de que certo grau de duração é exigido, absolutamente para a produção de qualquer efeito” (POE, 1997, p. 913).

Como sabemos, as narrativas de Honwana e de Ondjaki, por apresentarem essa brevidade, logo causam o efeito pretendido em função de sua crítica social. Ao apresentar alguns elementos da narrativa, Cândida Villares Gancho (1995) declara que o conto é composto por conflito, tempo, espaço e um número reduzido de personagens que promovem a construção narrativa, logo evidenciando as questões político-sociais, como presumem os escritores africanos.

Há, tanto na elaboração da narrativa de Luís Bernardo Honwana quanto na de Ondjaki,⁴ uma espécie de proposição que Gotlib afirma, ao expor que “não importa

³ O texto integral desta entrevista pode ser encontrado disponível em:< <https://blog.saraiva.com.br/ondjaki-e-a-oralidade-africana/>. Acesso em 20 dez. 2017.

⁴ Estamos referenciando os contos *Nós matamos o Cão Tinhoso*, de Luís Bernardo Honwana, e *Nós choramos pelo Cão Tinhoso*, de Ondjaki.

averiguar se há verdade ou falsidade: o que existe é já a ficção, a arte de inventar um modo de se representar algo. Há, naturalmente, graus de proximidade ou afastamento do real.” (GOTLIB, 2004, p. 13). Embasado nessa proposição de Gotlib, os autores das narrativas em pauta pretendem construir uma imagem político-social do período colonial e pós-colonial com o auxílio do texto literário.

É evidente que a presença do aspecto ficcional, como manifestação de uma realidade que se afasta do real, enfatiza as intenções dos contistas no objetivo de construir sua crítica em função do olhar que se aproxima e, ao mesmo tempo, se distancia desse processo representacional.

Segundo Maria Fernanda Afonso (2004), estudiosa do conto em Moçambique, em África a escrita conseguiu atingir um patamar relevante, já que era um veículo que acusava o sistema político dominador exercido por Portugal. Nesse ponto, a autora retoma a ideia de que o texto se torna um produto de resistência contra a sistemática imperialista. A escrita dessas narrativas torna-se uma espécie de testemunha dos inúmeros conflitos, traumas, paradoxos e mentiras fomentados pela sistemática colonial.

Assim declara Afonso:

Os escritores iniciaram uma literatura narrativa escrita, construída no limite do escrever e do falar, mas sempre criação total do seu autor. Um tipo de discurso híbrido, diretamente concebido na escrita, seduzido pelo enraizamento na memória das tradições e profundamente aberto à inscrição dos abalos da História. (AFONSO, 2004, p. 98)

Tanto em Moçambique quanto em Angola, em princípio, a poesia, antes mesmo dos romances e dos contos, era escrita com um tom de engajamento contra a movimentação política de aniquilação de direitos dos africanos no período. Portanto, os poetas apresentavam uma posição de engajamento e de crítica social ao colonialismo, quando denunciavam as atrocidades desencadeadas pelos europeus naquelas terras. No manejo com a escrita, cada autor apresentava seu estatuto particular, testemunhando contra o colonialismo e suas consequências para os povos e as culturas africanas.

Não se pode deixar de mencionar, portanto, nomes de escritores como os de Ruy Guerra, Craveirinha e Noêmia de Sousa, por exemplo, que iniciaram um

movimento de luta anticolonialista em Moçambique, ao propor em seus textos a construção da ideia de nação, consequentemente negando os valores fixados pelos europeus.

O psiquiatra martinicano Frantz Fanon aborda a postura de seus compatriotas ao escreverem a respeito do colonialismo, quando reagem veemente contra as artimanhas da violência colonial:

[...] o colonizado, depois de tentar perder-se no povo, com o povo, vai, ao contrário, sacudir o povo. Ao invés de privilegiar a letargia do povo, ele se transforma em despertador do povo. Literatura de combate, literatura revolucionária, literatura nacional. Durante essa fase, um grande número de homens e mulheres que, antes nunca teriam pensado em fazer uma obra literária [...] sentem a necessidade de dizer a sua nação, de compor a frase que expressa o povo, de tornar-se porta-voz de uma realidade em atos. (FANON, 2010, p. 256)

Como vemos, esse tipo de produção evidenciada por Fanon preocupa-se com a conscientização política dos antilhanos, fortalecendo o povo pela busca da libertação, e resultando nos processos de descolonização.

O conto surge como gênero literário que, assim como a poesia, engaja-se na luta contra o colonialismo. Deste modo em tais textos, figuram elementos relevantes na condução de uma crítica contundente ao colonialismo, sobretudo os sujeitos do texto, o espaço e o tempo.

Ao trazer novamente a discussão da concepção de conto, Maria Fernanda Afonso o classifica como:

[...] um texto curto, organizado em volta de um acontecimento-chave que tem a particularidade de ser único, um número reduzido de personagens, uma lição de moral ou pelo menos, o desejo de reencontrar uma certa ordem das coisas. Pela sua concepção fragmentada do real, o conto implica uma dimensão histórica enraizada na memória coletiva dos povos. (AFONSO, 2004, p. 57)

Como podemos observar, a narrativa africana, em especial a moçambicana e a angolana, anuncia histórias a partir de um contexto histórico nacional. No caso de *Nós matamos o Cão Tinhoso*, a postura encaminhada por Honwana visa descrever esse animal, que acreditamos ser a imagem do colonialismo em Moçambique: enfraquecido pelo processo de descolonização, figura como um animal velho e

repugnante. Logo, a preocupação do escritor é forjar uma narrativa entrelaçada a um aspecto histórico. Atentos a essa reflexão, concordamos com o posicionamento de Marcelo José Caetano, ao afirmar que:

O texto literário não é autônomo em relação ao ambiente histórico e cultural em que é produzido. Ele é um modo de projeção das questões e pontos de vista que configuram esse ambiente, sintoniza-se, em alguma medida, com a percepção própria do seu tempo. Noutros termos, a experiência literária não é exclusivamente estética, mas diz respeito a um certo modo de percepção que é histórico-cultural, implica uma escolha discursivo-ideológica daquele que escreve⁵.

Assim, as produções de Honwana e Ondjaki se inserem nessa perspectiva de exhibir o encaminhamento tomado por essa instituição arbitrária, que foi o colonialismo, bem como suas sequelas nos países africanos. Embora a experiência e a maneira de inserir tais situações político-sociais vindas dessa confluência histórica façam com que os dois escritores em pauta formulem suas textualidades de algum modo distantes no tempo, ambos se valem de unidades que se aproximam, como o gênero textual utilizado e os processos dialógicos claramente envolvidos.

O teórico moçambicano Francisco Noa atenta para o fato de que o conto africano presume um recorte da realidade vivenciada pelos africanos.

Isto é, no conto literário africano, onde ainda se observa a ressonância de elementos estruturantes de convivência social, de marcas profundas de oralidade, de práticas de partilha de espaços e de bens, e de consciência de pertença a um destino comum, o sentido comunitário da existência impõe-se de forma mais ou menos marcada. (NOA, 2015, p. 59)

Por conseguinte, esse gênero literário é a ampliação do universo daqueles sujeitos. Nesse ínterim, com o objetivo de justificar esse recorte, Noa recorre ao argentino Julio Cortázar, que menciona que o recorte é uma característica inerente ao

⁵ CAETANO, Marcelo José. *Itinerários africanos: do colonial ao pós-colonial nas literaturas africanas de língua portuguesa*. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF11/Dossie.artigo.6_Marcelo.Jose.Caetano.pdf>. Acesso em 29 dez. 2017.

conto, demarcando seu espaço, sua territorialidade e suas fronteiras. O autor argentino compara a função do contista à do fotógrafo.

Numa fotografia ou num conto de grande qualidade [...] o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam significativos, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de abertura, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto (CORTÁZAR, 1993, p. 151-2)

Assim, o tempo e o espaço da narrativa devem ter esse recorte limitado, entre outras razões, pelas características basilares do gênero. Cortázar afirma que o conto deve ser esse tipo de textualidade que se ocupe por “recortar um fragmento da realidade, fixando-lhe determinados limites, mas de tal modo que esse recorte atue como uma explosão que abre [...] para uma realidade mais ampla.” (CORTÁZAR, 1993, p. 151). Portanto, vemos, entre as temáticas apresentadas tanto por Luís Bernardo Honwana quanto por Ondjaki, questões que influenciaram seus textos nos períodos colonial e pós-independência. Tais fatores são transportados para o universo ficcional, tornando-se uma espécie de pano de fundo, a fim de situar o contexto histórico-político vivenciado pelos personagens, que são crianças.

Podemos observar que as narrativas em questão projetam os pontos de vistas dos narradores-personagens e refletem o olhar coletivo, já que as demais personagens estão participando secundariamente dos acontecimentos políticos e sociais. Estrategicamente, a presença dessas crianças afronta o sistema político, já que elas se tornam personagens que participam ativamente da refutação dessa sistemática empreendida pelo sistema colonial.

Francisco Noa apresenta o conto como esse gênero textual de certa brevidade estrutural; logo, o particulariza como um texto que explora a lógica de dois universos. É, pois, nesse âmbito que “o conto aparece como fragmento que representa uma possibilidade de totalidade em que os destinos individuais se impõem de modo

marcante”⁶. O mesmo autor defende a ideia de que o conto literário africano recria e pensa modos de existir de sujeitos inseridos num espaço vital. O conto reinventa a própria tradição de narrar, ao trazer à luz dos textos literários questões de ordem política, social e cultural, resultando numa transformação que decorre da condição humana.

Se, de fato, o conto é essa estrutura breve em que os conflitos são lançados, Noa conclui que, devido à estruturação do gênero, é necessário que o escritor projete com a máxima intensidade os efeitos que pretende criar. Diante do princípio norteador do conto moçambicano que arrolamos ao conto de Ondjaki, vemos que a intensidade de sua narrativa evidencia uma condição humana. Por consequência, Francisco Noa afirma que “o conto significa tensão, contenção, concentração e condensação não apenas na linguagem, mas também dos próprios acontecimentos”.⁷

Esses acontecimentos têm a ver com a postura do novo integrante da sociedade africana no século XX, do escritor que se torna um crítico ao avaliar as complexas mudanças emolduradas no colonialismo e deixadas por ele, que são refletidas no plano ficcional.

Laura Cavalcante Padilha, ao olhar para a produção literária em Angola, afirma que:

A segunda metade do século XX, vê acirrar-se em Angola um movimento de problematização e resistência cultural pela qual se procura reafirmar a diferença da angolidade por tanto tempo marginalizada pelos aparatos ideológicos do colonizador e, naquele momento histórico, pensada como um absoluto. Nesse movimento mais amplo, cabe às produções literárias o papel fundamental de difundir e sedimentar essa busca de alteridade na cena simbólica angolana. Articula-se, então, uma fala literária que tenta superar a fragmentação do dilacerado corpo nacional, restabelecendo-se, assim, não uma unidade perdida, já que esta nunca existiu, mas uma espécie de unificação em torno de ideais comuns que movessem a engrenagem da história em outro sentido. (PADILHA, 2007, p. 49)

⁶ Idem, p. 54.

⁷ Op. Cit. p. 59.

Não podemos deixar de apontar que a ditadura de Salazar representou o cerceamento da liberdade dos intelectuais também nas colônias, como no caso de Angola e de Moçambique. Diante dessa eventualidade, a contínua repressão comandada pela PIDE⁸ possibilitou, por outro ângulo, o fortalecimento dessa resistência, cada vez comum nas produções literárias, entendidas como espaço propício para discutir essas questões de ordem social.

Sabe-se que, nos anos seguintes a 1960, diversos movimentos surgiram com o propósito de questionar aquela política coercitiva, abrindo espaço para a luta armada. Contudo, Salazar enviou tropas com o intento de combater esse tipo de revolta nas colônias. Com o declínio do regime ditatorial nas colônias, em 1975, a queda de Salazar foi resultado dessas intensas insubordinações por conta das constantes guerrilhas.

Manoel de Souza Silva ressalta o comportamento do colonizado perante o discurso imputado por aquele que o domina. A resistência, nesse processo, surge como alternativa ao enfraquecimento e como recusa a essa aceitação de uma imposição europeia.

A resistência à agressão do colonizador foi permanente nesse processo de dominação. Muitas foram as formas e os movimentos de resistência frente ao colonizador. Esses eventos são de extrema importância, já que enfatizá-los é dar luz a importantes indivíduos históricos que fizeram da luta de libertação parte de suas vidas. A partir dessa dialética dominação/resistência, uma nova relação entre subjugador/subjugado se impõe e dita o futuro das sociedades africanas. A luta contra o colonialismo constituiu-se em negação da submissão secularizada e introjetada no espírito do colonizado. Assume, em virtude disso, o caráter de luta contra todos os valores de que o colonizador é portador e defensor. Por outras palavras, o

⁸ Este órgão de representatividade portuguesa foi formado ainda no Estado Novo, por volta dos anos de 1945, cujo objetivo era anular qualquer manifestação contrária à ditadura instalada durante o período salazarista. Assim esses agentes pertencentes a esta organização tinham autoridade e autonomia para prender, perseguir e interrogar todo suspeito de ir contra a ditadura de Salazar. Dessa maneira, como forma de combater ações contrárias a essa forma de governo, utilizava-se de meios violentos, como a tortura, a fim de repelir os possíveis ataques contra a política vigente. Tal relevância tinha essa instituição que sua ação tinha legitimidade de execução de suas funções ao longo de todo o território nacional. Posto isso, a PIDE, por quase 30 anos, manteve uma posição de assegurar os valores expandidos pelo Estado Novo. Logo, atos como a tortura, a morte de pessoas e a censura constituíram um tripé de coerção aos opositores. No que se refere à produção artística nesse período, como a literatura, dependendo do teor ideológico veiculado nessas produções, eram proibidas de circular livremente.

combate configura a necessidade da busca de valores que afirmem o colonizado e neguem o colonizador. A ruptura pressupõe a recuperação da própria história. (SILVA, 1996, p. 69).

Percebemos uma intrínseca relação entre a literatura africana e uma possível textualidade de resistência, forjadas pelo comprometimento social em intervir contra a sistemática colonial. Logo, resistir contra esse projeto torna-se um caminho possível de libertação contra a ação colonizadora.

1.2. PANORAMA DO CONTO EM MOÇAMBIQUE E ANGOLA NO SÉCULO XX

Ao longo do século XX, em países como Moçambique e Angola, as narrativas breves – os contos – tiveram espaço privilegiado entre escritores que apresentavam uma narrativa voltada para a crítica social em um período demarcado por constantes lutas contra a dominação portuguesa. Sendo um gênero literário específico, por sua organização e sua brevidade, possibilitou uma proposta de resistência contra o imperialismo e seus efeitos, impostos contra a liberdade do povo africano.

Diante disso, é possível catalogar escritores que se debruçaram sobre a escrita de contos e que abordaram os processos colonial e pós-colonial. Nesse rol de literatos moçambicanos e angolanos, encontramos produções literárias de José Eduardo Agualusa, Noémia de Sousa, Mia Couto, Suleiman Cassamo, Ungulani Ba Ka Khosa, Luís Bernardo Honwana e Ondjaki, a título de ilustração, que se utilizaram do conto para abordar as mazelas sociais de seus respectivos países. Muitas dessas narrativas surgem com a intenção de fabular o universo de seus países, permeado por paradigmas fixados por uma ordem colonial, suas relações e suas consequências.

Posto isso, ao analisar o papel do conto em Moçambique, Maria Fernanda Afonso (2004) afirma que os escritores, tanto os de Moçambique quanto os de Angola, em geral, escolheram o conto como gênero privilegiado, pois avistavam nessa proposta um espaço reservado e oportuno, inserido em uma forma hibridizante.

Em outras palavras, caberia nessas textualidades uma mescla de elementos autóctones como, por exemplo, a tradição oral, a inserção de elementos culturais locais – como as próprias línguas locais –, além da incorporação de elementos ligados aos mitos africanos. Os escritores africanos perceberam que, indo à contracorrente,

rejeitavam as formas preestabelecidas pela matriz literária europeia. Tal não aceitação demonstra a ruptura que autores como Honwana propõem, recusando o padrão literário do colonizador. Portanto, escrever em português e inserir termos e expressões de outras línguas e regiões, como o ronga, equivale a representar o mais diversamente possível o contexto sociocultural de Moçambique. Assim, a hibridização do texto literário com a presença de outras línguas demonstra resistência e valorização do povo africano.

Como expressam as professoras Maria Nazareth Soares Fonseca e Terezinha Taborda Moreira,

[...] o escritor africano vivia, até a data da independência, no meio de duas realidades às quais não podia ficar alheio [...] Ao produzir literatura, os escritores forçosamente transitavam pelos dois espaços, pois assumiam 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, 2007, p. 15).

Dessa maneira, sendo um gênero literário introduzido em África pelos europeus, o conto seria adaptável às necessidades locais desses escritores. Concomitante a esse processo, a inserção de elementos locais torna o conto um suporte textual apropriado através do qual a experiência dos conflitos existenciais, vivenciados pelas sociedades africanas em um tempo de opressão, fosse apresentada.

Nessa possível dependência, ao adotar uma postura crítica que viabilizou falar das complexas questões políticas e sociais, o texto literário urge como espaço fulcral nas relações de resistência. Por conseguinte, esse ato é entendido como resistência e como refutação às artimanhas da sistemática europeia no continente negro.

Há um processo dialético no processo colonial que insere o sujeito africano numa relação de inferioridade, devido à dominação imputada pelo discurso colonial. Todavia, esse sujeito é resistente a essa ideologia de inferiorização, tornando-se igualmente relutante ao discurso que o subjuga e que o aprisiona.

A ideologia desse projeto literário atinge o entendimento de fruição que passa não somente pelo plano estético do texto literário, mas expõe razões de ordem política

e social, logo, expressando a posição do sujeito perante seu mundo, localizado nesse período caótico e turbulento em que impera certa doutrinação e especulação. Sendo assim, reagindo contra essa dialética, as narrativas literárias engajadas se levantam como formas de resistência, em vez de servirem tão somente como suas resultantes estéticas.

A função social expressa no texto literário vale-se do combate às amarras mantidas pelas relações de poder que, por sua vez, são sustentadas por uma sistemática dominadora imposta e percebida nos expedientes do pós-colonialismo. Os textos mostram aquilo que está por detrás do sistema: empreendimentos que visam à exploração dos recursos naturais do continente africano de forma desenfreada, trazendo miséria a seu povo por conta do uso de muitos sujeitos como escravos e alimentando diversos conflitos políticos internos.

Se, de fato, entendemos que a literatura postula uma experiência social no sentido de pensar e construir uma consciência política em discordância com as práticas limitadoras do colonialismo, concordamos com a proposta de Ana Mafalda Leite que garante que

Se a escrita é uma prática social, com uma função social, bem precisa, em África, herança que subjaz, parcialmente, da oratura, sugere a possibilidade de que, também, o sentido seja uma construção social, caracterizada pela participação do escritor e do leitor no acontecimento do discurso. (LEITE, 2003, p. 37)

Por essas razões, a literatura de um escritor como Luís Bernardo Honwana, por exemplo, é tão incisiva que se propõe a retratar, por meio da linguagem conotativa, a realidade vivida pelos moçambicanos. Logo, umas das intenções de Honwana, em seu conto *Nós matamos o Cão Tinhoso*, é trazer ao leitor uma imagem metafórica de uma ilustração de rejeição imposta pelo sistema colonial.

Ao representar esse protesto e essa forma de resistência, Honwana é meticuloso quando elabora essa coletânea de contos. Em tempos de um sistema opressor mantido pela PIDE, o modelo de construção textual deveria ser levado a cabo de uma forma mais comedida, mas sem abandonar o projeto de fabular significativamente a respeito do sistema político vivenciado pelos moçambicanos na década de 1960.

Consequentemente, construir uma narrativa alegórica, fazendo alusão a esse sistema em desaprovação, rejeitado por suas particularidades, torna-se a razão para a projeção de sua textualidade, laureada em premiações e versões para além dos países africanos. Logo, *Nós matamos o Cão Tinhoso* foi a primeira coletânea de contos a integrar a *African Writers Series*⁹ em 1962. É, portanto, nessa proposta que Honwana adquire o título de patriarca do conto em Moçambique, de acordo com Maria Fernanda Afonso (2004, p. 226).

Em especial, o conto homônimo causa no leitor uma compreensão ambivalente, pois o conto sugere duas possíveis realidades envolvidas nesse processo: na primeira, o cão figura o sistema colonial; na segunda, o cão encarna o sujeito rejeitado e lançado à margem de uma sociedade opressora como a moçambicana no período colonial.

Decerto acreditamos que, para seu tempo, Honwana utilizou a alegoria do cão para se referir ao colonialismo português pungente em Moçambique. Dessa forma, o autor moçambicano busca mostrar as manifestações de violência extremas impostas pelo colonialismo. Em *Nós matamos o Cão Tinhoso*, torna-se, portanto, visível a pretensa intenção do autor em demarcar, pela via da ficcionalidade, o cenário violento do período colonial. As narrativas do escritor abordam as diversas formas de violência engendradas naquele contexto histórico.

Ao mencionar o legado do colonialismo em África, a teórica portuguesa Isabel Castro Henriques (2014) destaca alguns pontos que caracterizaram o colonialismo:

[...] os processos de colonização apresentam duas características comuns evidentes: a desigualdade da relação entre o país colonizador (que domina/submete) e o país colonizado (dominado/submetido), e a descontinuidade territorial e cultural entre os dois grupos em presença. Para o indígena ou o colonizado, o colonizador é um estranho, um estrangeiro, um usurpador, um dominador, mesmo se essa generalização teórica não reflete as múltiplas variáveis históricas, a diversidade dos agentes envolvidos, as estratégias de “cumplicidade” dos povos colonizados. (SANSONE; FURTADO, 2014, p. 47-8)

⁹ AWS, sigla para African Writers Series, trata-se de uma série de livros publicados pela editora Heinemann desde 1962, pertencentes aos maiores escritores africanos dos últimos anos.

É axiomático percebermos que a posição do escritor, expressa em seus textos, desconstrói os discursos causadores de alienação e de inferiorização dos sujeitos inseridos no ambiente hostil do colonialismo em Moçambique. Imbuído de uma consciência crítica, Honwana rejeita e combate a seu modo as desigualdades jazentes na ideologia colonial.

Em seu estudo *Narrativa e resistência*, o crítico literário Alfredo Bosi (2001) afirma que a resistência não se faz, preliminarmente, pela via estética, mas por um caminho que se faz pela ética, isto é, pensando princípios que motivam ou distorcem o comportamento humano em qualquer realidade social. Sendo assim, entre as concepções para a resistência, o autor sugere que esse termo viabilize um entendimento que oponha a força própria à força alheia.

A resistência é um movimento interno ao foco narrativo, uma luz que ilumina o nó inextricável que ata o sujeito ao seu contexto existencial e histórico. Momento negativo de um processo dialético no qual o sujeito, em vez de reproduzir mecanicamente o esquema das interações onde se insere, dá um salto para uma posição de distância e, deste ângulo se vê a si mesmo e reconhece e põe em crise os laços apertados que o prendem à teia das instituições. (BOSI, 2001, p. 134)

Consideramos que a proposta antológica de Luís Bernardo Honwana se opõe à sistemática colonial e, por outro lado, se porta como um modelo de renovação literária. Assim, podemos observar de que maneira a ficção de Honwana ilustra com clareza os momentos de um processo político e social a que o povo moçambicano foi subjugado, além de registrar tais liames de modo significativo como projeto estético. Mais uma vez, o autor não apenas utiliza sua obra literária para denunciar o modelo imperial português, mas, como mencionado, tratar questões como o racismo e a inferiorização, além de explorar temas devedores do discurso eurocêntrico, centrais na vida colonial e presentes em sua ficção.

O conto *As mãos dos pretos*, pertencente ao mesmo volume, ilustra a relação entre colonizador e colonizado. O fragmento abaixo ilustra o discurso de inferiorização proposto pelos colonizadores aos moçambicanos.

Já não sei a que propósito é que isto vinha, mas o senhor Professor disse um dia que as palmas das mãos dos pretos são mais claras do que o resto do corpo porque ainda há poucos séculos os avós deles andavam com elas apoiadas ao chão, como os bichos do mato, sem

as exporem ao sol, que lhes ia escurecendo o resto do corpo. Lembrei-me disso quando o Senhor padre, depois de dizer na catequese que nós não prestávamos mesmo para nada e que até os pretos eram melhores que nós, voltou a falar nisso de as mãos serem mais claras, dizendo que isso era assim porque eles andavam sempre de mãos postas, a rezar. (HONWANA, 2017, p. 107)

Como efeito de ilustração dessas relações de poder, o filósofo francês Michel Foucault, ao elucidar como se processa a potencialidade da resistência, evidencia oposição à autoridade ou ao poder dominante. Em entrevista, Foucault expõe o caso das crianças que desobedecem aos pais, evidenciando essa relação de resistência.

Quero dizer que as relações de poder suscitam necessariamente, apelam a cada instante, abrem a possibilidade a uma resistência, e é porque há possibilidade de resistência real que o poder daquele que domina tenta se manter com tanto mais força, tanto mais astúcia quanto maior for a resistência. De modo que é mais a luta perpétua e multiforme que procuro fazer aparecer do que a dominação morna e estável de um aparelho uniformizante. Em toda parte se está em luta – há, a cada instante, a revolta da criança que põe seu dedo no nariz à mesa, para aborrecer seus pais, o que é uma rebelião, se quiserem –, e, a cada instante, se vai da rebelião à dominação, da dominação à rebelião; e é toda esta agitação perpétua que gostaria de tentar fazer aparecer (FOUCAULT, 2010, p. 232).

Nesse caminho conceitual, Alfredo Bosi ainda considera que a resistência mostra dois caminhos possíveis pelos quais o escritor pode enveredar sua escrituração como tema e como processo inerente à escrita. (BOSI, 2001, p. 13). Para o teórico, o aspecto significativo da expressão de resistência é pensado em consonância com o momento histórico, entre as décadas de 1930 a 1950, quando se presenciou um fluxo de intelectuais que se engajaram no enfrentamento ao fascismo e ao nazismo.

É possível verificar que a proposta da resistência consiste de fato numa rejeição às formas de exercício de forte controle autocrático. Diante disso, Bosi, ao refletir sobre a configuração do sentido da resistência, concebe essa expressão relacionando-a aos eventos históricos ocorridos entre 1930 e 1950 na Europa. Por esse ângulo, considera que:

O termo Resistência e suas aproximações com os termos "cultura", "arte", "narrativa" foram pensados e formulados no período que corre, aproximadamente, entre 1930 e 1950, quando numerosos intelectuais se engajaram no combate ao fascismo, ao nazismo e às suas formas aparentadas, o franquismo e o salazarismo. O que os italianos chamavam de *partigiani* e os franceses logo traduziram como *partisans*, significava participação, partido, luta de uma facção que se rebelou contra as milícias nazifascistas que ameaçaram apossar-se da Europa no fim dos anos 30 e só foram derrotadas em 1945. (BOSI, 2001, p. 18)

De maneira similar ao exposto por Alfredo Bosi, Honwana se engaja, ao combater as formas ideológicas a que uma nação é submetida, de forma total ou parcial, seja nos setores econômico, político e cultural.

Assim, ao tomar contato com a obra, o leitor fica ciente dos movimentos projetados no texto literário, já que pode verificar que a escrita de Honwana se constrói na medida em que a imagem metafórica de um cão asqueroso, rejeitado por aqueles à sua volta, revelaria o próprio sistema político em Moçambique na década de 1960.

Oferecidas tais estratégias simbólicas, Honwana acaba por mostrar essa situação, condenando o colonialismo em decorrência da execução de tal animal. As crianças do conto representam esses agentes responsáveis pela anulação de tal sistemática. Nesse expediente de resistência e de postura crítica ao colonialismo, observa-se que a narrativa se eleva enquanto textualidade nacional, servindo posteriormente como exemplo de discurso que ultrapassa as fronteiras territoriais, não apenas circulando por Moçambique, mas alcançando outros países no continente africano onde o processo colonial estava imbricado nessas sujeições.

Assim sendo, em Angola, o texto *Nós matamos o Cão Tinhoso* figura como uma textualidade que observa as adversidades advindas de um colonialismo recentemente extinto, que gerou profundas marcas e sequelas no povo moçambicano. Tamanha a repercussão que tal conto adquire em Angola que o escritor Ondjaki estabelece diálogo com a escrita de Honwana, salientando a presença de elementos cruciais na narrativa de Honwana.

Deste modo, o escritor angolano constrói uma relação dialógica em sua narrativa, trazendo em sua textualidade aproximações com a narrativa do escritor moçambicano. Todavia, Ondjaki não apenas traz questões que configuram essa intertextualidade no que tange aos elementos de linguagem, mas, sobretudo, força a releitura do processo político-histórico também vivenciado em Angola.

De acordo com Vima Lia de Rossi Martin (2017), a presença do texto de Luís Bernardo Honwana em Angola ocorre nesse processo de formatação e de amadurecimento de um projeto literário para o país. Dessa maneira, a teórica expõe que:

O contato com a história da morte do cachorro, levada a cabo por um grupo de crianças moçambicanas que, de certo modo, haviam introjetado toda a brutalidade do sistema colonial, deixa o grupo de estudantes angolanos perplexo e emocionado, atestando simultaneamente o potencial humanizador da literatura e um diálogo solidário entre as gentes e as literaturas de Moçambique e Angola. (HONWANA, 2017, p. 136)

Conforme a autora, é possível perceber o caráter de aproximação existente na narrativa, em razão de haver uma proximidade temática e histórica por conta das sujeições impostas pelo colonizador em ambos os países. Além disso, há também o fato de ser uma narrativa que retrata um universo paralelo no qual muitos países, de modo semelhante, vivenciaram a problemática social evidenciada por Honwana.

Em sua pesquisa de doutoramento, Maria Fernanda Afonso considera que as crianças são elementos estruturantes do processo que figura a passagem do colonialismo ao pós-colonialismo, visto que elas estão envolvidas nesse mundo e, por meio de sua ótica infantil, anunciam o processo cruel pelo qual os africanos passaram, ao mesmo tempo em que se tornam figuras redentoras. Todavia, o sistema colonial não as exclui dessa realidade cruel a que são submetidas, obrigando-as a sair de um estado pueril e adentrar em um cenário no qual se tornam mais maduras, na medida em que passam a se envolver naquela dinâmica colonial.

Sendo assim, Maria Fernanda Afonso considera que:

Entre as personagens que povoam os textos, a criança é muitas vezes utilizada como um porta-voz privilegiado de um mal de viver que não poupa ninguém, atingindo igualmente os mais pequenos, que parecem perdidos num mundo sem fé nem lei. (AFONSO, 2004, p. 74)

Nesse sentido, existe uma preocupação, tanto de Luís Bernardo Honwana quanto de Ondjaki, de escriturar uma narrativa na qual os personagens planejam a execução do cão e rememoram esta ação. Trata-se de uma visão alternada, na qual

se pretende visualizar a inserção das personagens infantis em um mundo que enfrenta essa tensão.

É oportuno não deixar de observar que o conto angolano também está associado à presença colonial portuguesa, já que rechaça esse mecanismo de arbitrariedade e de coerção. Observa-se que a busca contínua por uma nação livre, mesmo Angola já independente em *Nós choramos pelo Cão Tinhoso*, configura-se também em ato de resistência em tempos de colonialismo consumado e, ainda que Ondjaki não deixe claro esse viés, é nas entrelinhas que isso se percebe.

Inicia-se um fluxo contínuo de elaboração de uma extensa literatura na qual, por meio das personagens, encontramos proposições que negociam as estratégias moldadas como subversão, como no caso do conto de Ondjaki, demonstrando, assim, sentimentos de esperança, de anticolonialismo e de libertação gerados a partir dos caminhos tomados após as inúmeras lutas por emancipação.

Partindo de uma abordagem comparativa, percebemos que as diferenças estruturais que compõem a maneira de tecer as narrativas em questão percorrem logicamente um processo idiossincrático que envolve a experiência artística e pessoal de ambos os escritores. Todavia, se buscarmos por similaridades, os dois contos buscam apresentar uma atmosfera de oposição a qualquer modelo de ordem política que queira diminuir e rebaixar a importância desses países.

Verificamos que a perspectiva do texto pós-colonial conjectura os impactos do colonialismo e dos desdobramentos dos processos acidentais e das medidas repressivas sobre o colonizado, reagindo a uma postura que evidencia um novo olhar sobre os africanos e não mais sobre o colonizador.

Parece-nos adequado entender que a prerrogativa do texto ondjakiano dialoga com o entendimento do teórico Stuart Hall, ao mencionar que “a ideologia está relacionada ainda aos processos pelos quais as novas formas de consciência e as novas concepções de mundo emergem, capazes de conduzir as massas em uma ação contra o sistema dominante” (HALL, 2003, p. 267), ou ainda, como afirma Bonnici:

A resistência discursiva é a maneira encontrada para tentar reverter a situação causada pela colonização. É através da resistência que os sujeitos colonizados buscam quebrar a perpetuação de um pensamento que se baseia no binarismo para construir a realidade social, cultural e política dos países dominados. Através do revide, o

sujeito colonizado busca recuperar sua voz e revelar a não-conformação às imposições do colonialismo. (BONNICI, 2009, p. 222)

A partir dessa lógica, o texto pós-colonial apresenta e questiona os legados deixados pelo imperialismo e por suas múltiplas sistemáticas. O conhecimento desse legado possibilita que um povo já descolonizado se reinvente após longos anos de imposição de formas de pensar e de se identificar a partir de paradigmas alterados pelo controle do explorador.

É oportuno concordar com Padilha, que afirma que “a língua portuguesa, ao dobrar-se às necessidades de seus novos utentes se faz ela própria um instrumento que se volta contra o processo de dominação, abrindo-se para o dialogismo cultural que passa a veicular” (PADILHA, 2002, p. 51).

Em suas narrativas, Ondjaki propõe temáticas inseridas em “um conjunto de práticas e discursos que desconstroem a narrativa colonial escrita pelo colonizador e procuram substituí-la por narrativas escritas do ponto de vista do colonizado”, como apresenta Boaventura de Souza Santos em seu ensaio *Entre Próspero e Caliban. Colonialismo, Pós-colonialismo e inter-identidade*.¹⁰

Partindo da ocorrência de um texto literário aderente à proposta de ampliação daquele horizonte sob a égide do pensamento pós-colonial, a construção da narrativa ondjakiana, de modo geral, pode ser considerada como um tipo de pensamento que trata do processo social que abalou Angola durante anos, em especial a partir de um microcosmo que é a identificação com sua cidade natal, Luanda. Assim, essas narrativas evidenciam um olhar diferenciado para os reflexos deixados pelas guerras em Luanda, partindo de uma perspectiva de personagens infantis e/ou adolescentes. Sua escrita deixa clara a busca por uma reconstrução histórica e social fundamentada no resgate de uma nova textualidade que aborde a construção de uma Angola pelo olhar infantil, mesmo que essa construção parta de um fragmento, que é Luanda.

Dessa maneira, esses textos tendem a superar as artimanhas coloniais e a tomar novos rumos. Nesse sentido, Laura Cavalcante Padilha considera que

¹⁰ SANTOS, Boaventura de Sousa. *Entre Próspero e Caliban. Colonialismo, Pós-colonialismo e inter-identidade*. Disponível em: <https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/130554/Books_2010_2019_027-2014-1_33.pdf?sequence=1>. Acesso em: 25 maio de 2018.

Ideologicamente os textos ficcionais procuram tecer a manhã da libertação nacional e, [...] vão pouco a pouco construindo um espaço imaginário onde Angola emerge não como uma terra idílica à qual metaforicamente o sujeito poético deseja retornar [...], mas como um espaço dilacerado, à espera de uma reconstrução. Para que se viabilize tal processo reconstrutor, o primeiro passo é a revitalização de práticas culturais autóctones, sempre marginalizadas, quando não esmagadas, pelo colonizador. (PADILHA, 2007, p. 169)

A via de reconstrução dessa libertação nacional e de construção de uma nova Angola emerge como o recomeço de uma nova Luanda, que é projetada a partir das lembranças da infância do escritor e igualmente traz as lembranças do texto moçambicano.

Entretanto, o livro *Os da minha rua* (2007) não se trata apenas de narrativas que trazem em seu bojo os consequentes traumas da guerra, pois Ondjaki trata a memória dessas personagens como um espaço propício para elencar os aspectos significativos do olhar infantil sobre seu país, inclusive, quando menciona os fatos ocorridos em Moçambique. O autor angolano, portanto, age como um escritor que busca um novo olhar para esses processos históricos. Dessa forma, essa literatura constrói uma consciência que contribui para a estruturação de um pensamento de resistência daqueles que sofreram durante anos com a colonização.

O teórico argentino Ricardo Piglia (2004) afirma que o conto tradicionalmente apresenta um carácter duplo; ou seja, uma narrativa comporta duas histórias. Implica dizer que cada um dos dois contos em questão, tanto *Nós matamos o Cão Tinhoso* quanto *Nós choramos pelo Cão Tinhoso*, são construídos e narrados de maneira diferente, logo, trabalha-se com dois sistemas de causalidade, mas os pontos que se cruzam nessas narrativas são a base da construção intertextual.

Nesse sentido, observamos que Honwana propõe uma narrativa que avança para um enredo que aborda a história de um cão desprezado e conduzido à morte por crianças. Quatro décadas mais tarde, o conto será retomado intertextualmente por Ondjaki, que resgata, como um símile, aquele processo político.

Ainda a fim de falar de características concernentes ao conto, o teórico argentino admite que “faz parte da história do contista saber cifrar a história 2 (dois) nos interstícios da história 1(um)” (PIGLIA, 2007, p. 89). Essa proposta entrelaça a

narrativa ondjakiana sobre o cão, motivando uma leitura paralela de duas situações que se complementam em consequência de duas histórias – de dois pontos de vista.

A narrativa de *Nós choramos pelo Cão Tinhoso* narra a história do grupo de meninos que se recordam de uma história já conhecida, uma vez que já haviam lido o conto moçambicano aquela na 6ª classe.

O narrador na narrativa ondjakiana por conhecer o conto moçambicano relata sua experiência de reencontro com a narrativa moçambicana. Desta maneira, agora na 8ª classe, o narrador relata como ele e seus amigos se portavam diante da lembrança do Cão Tinhoso.

Eu lembrava-me de tudo: do Ginho, da pressão de ar, da Isaura e das feridas penduradas do Cão Tinhoso. Nunca me esqueci disso: um cão com feridas penduradas. Os olhos do cão. Os olhos da Isaura. E agora de repente me aparecia tudo ali de novo. (ONDJAKI, 2015, p. 132)

As ações encontradas em *Nós matamos o Cão Tinhoso* ao serem relidas pelo narrador da narrativa angolana, perpassam por pontos de confluência, uma vez que as narrativas visam perspectivas que acabam se complementando. Como aponta Ricardo Piglia, tais pontos de interseção são o fundamento da construção. (PIGLIA, 2004, p. 90)

Ao reiterar essas interseções, é permitido que Ondjaki retome o texto de Luís Bernardo Honwana devido à construção do encontro das tramas que se cruzam e permitem fundamentar tais histórias. Assim, por excelência o conto é esse tipo de textualidade que abarca o contexto africano e apresenta as facetas às quais esses países estão submetidos em decorrência daquele pensamento dominador. Existem pontos de interseção que marcam esse processo libertador no texto literário. Não obstante, a proposta do conto em Angola também se porta como uma textualidade que reivindica e refuta o modelo colonial.

Dessa maneira, a tradição de escritores de resistência ao sistema colonial perpassa o escritor Castro Soromenho, em seus livros de contos *Lendas Negras* (1936) e *Nhári: o drama da gente negra* (1939). Seus textos são provocações ao movimento fascista, e também apresentam sua oposição ao colonialismo português. Devido a essa postura, Soromenho é perseguido pela PIDE e, por conseguinte, exila-se na França e, alguns anos depois, no Brasil. Mais tarde, torna-se um escritor-referência na prática do combate à política colonial, servindo como base para outros

escritores angolanos entre as décadas de 1950 e 1960, que também voltaram seus contos para um engajamento político-literário como forma de chegar até aos leitores, promovendo, assim, uma mentalidade de luta anticolonialista.

De acordo com o entendimento de Padilha (2007), Soromenho “cria um espaço de denúncia e de desejo de revolta, um dos sêmens fecundantes da nova ficção angolana pós 1950, que se fará, sem dúvida, o braço literário das lutas de libertação” (PADILHA, 2007, p. 122).

Assim, essa sistemática funciona no texto literário como mola propulsora do paradigma que perpassa a resistência e o encorajamento. Diante disso, Pires Laranjeira afirma que

o colonialismo serve-lhe [à literatura africana] de propulsor da consciência, a qual se rebela contra ele. No poder de confronto dessa rebelião literária (linguística e ideológica), no alcance da sua ruptura, na novidade da sua inovação, é que reside o estatuto de liberdade, da sua libertação do jugo de outras literaturas (LARANJEIRA, 1985, p. 10).

O conto africano, em especial o angolano e o moçambicano, se enriqueceu devido às possibilidades encontradas na sua flexibilidade enquanto gênero literário. Seus escritores, ao buscarem uma maneira de falar e uma linguagem adequada à população, inseriram uma transformação no plano linguístico em vista da proximidade com a oralidade, resgatando, assim, as tradições.

A cultura local é o ponto chave nesse processo de aproximação da literatura angolana da oralidade. Tais fatores enriqueceram a consciência de uma sociedade que busca a práxis pela liberdade, começando pelo plano estético e alcançando o social.

A expressão contra o movimento colonizador exige tanto uma postura quanto uma concepção estética nova no que toca à forma de se construir novos contos. Acerca desse aspecto, José Lopes declara que

A literatura moçambicana de língua portuguesa trouxe modernidade às literaturas africanas, fazendo coexistir na maleabilidade da língua, o novo com o antigo, a escrita com a oralidade, numa harmonia híbrida, mais ou menos imparável, que os textos literários nos deixam fruir [...] Portanto, um número significativo de escritores escolheu “moçambicanizar” tanto os temas como o estilo da língua literária

européia com que escrevem. Tentam apropriar-se da língua e remodelá-la na sintaxe, gramática e vocabulário, de modo a refletir a cultura oral moçambicana. Deste modo, contribuíram para legitimar o que é, indubitavelmente, uma das mais coerentes experiências de fusão da cultura oral e escrita. (LOPES, 2006, p. 430).

A aspiração pela liberdade acontece no plano literário, como declara Pires Laranjeiras:

[...] a busca da autonomia passa, portanto, e em suma, pela identificação dos locutores entre si e com um projeto de independência literária face aos modelos coloniais da cultura. Reivindicação anticolonial, afirmação nacional, assunção étnica e folclórica, uso do bilinguismo textual ou de línguas não europeias (crioulo, forro, línguas bantas), exposição africanista, exaltação rática, exultação independentista, todos os meios são aceitáveis pela comunidade de consciência não portuguesa, desde que possam inserir o texto no processo de instauração de uma comunidade africana (LARANJEIRA, 2000, p. 24)

A partir da década de 1980, os escritores angolanos, como é o caso de Ondjaki, e também os moçambicanos, passam a publicar livremente suas produções literárias sem nenhum tipo de coerção. Em pouco tempo, Ondjaki remonta a história de seu país de modo distinto daquele anunciado por Honwana, devido ao fato das configurações políticas e pragmáticas serem distintas.

Esse *boom* provocado por essa acessibilidade e essa liberdade de expressão possibilita o resgate de obras já esquecidas e pouco divulgadas. Nessa tentativa, Ondjaki busca o texto moçambicano de Honwana, que reflete um olhar espaçado pelo tempo, mas que traz ainda pensamentos de uma temporalidade marcada por consequências históricas.

Mesmo que Ondjaki viva em um país recém-independente, ele produz textos que abarcam o processo das guerras civis de Angola e, de modo expressivo, as lutas civis em Luanda. A atualidade da narrativa ondjakiana, portanto, mostra uma percepção favorável à história de Angola quando se compromete recordar fatos que constroem de algum modo, o olhar de sujeitos que vivenciaram e vivenciam aqueles traumas.

2. DA MÍMICA E DO HOMEM: O TECER LITERÁRIO NA NARRATIVA MOÇAMBICANA “NÓS MATAMOS O CÃO TINHOSO”

“O efeito da mímica é a camuflagem... Não se trata de se harmonizar com o fundo, mas contra um fundo mosqueado, ser também mosqueado – exatamente como técnica de camuflagem praticada na guerra dos homens.”
Jacques Lacan (BHABHA, 1998, p. 129)

Neste capítulo, pretendemos entender como o conceito de mímica do teórico indo-britânico Homi K. Bhabha pode auxiliar na análise literária do conto *Nós matamos o Cão Tinho*, de Luís Bernardo Honwana. A análise se processará com base na construção do discurso de poder, forjador da dominação e da superioridade de um povo sobre outro.

Pensando na intrínseca relação entre colonizador e colonizado, analisaremos a condição dos personagens infantis no conto moçambicano que, mesmo submetidos às idiossincrasias e aos desejos da metrópole, rompem com aquela relação bipartida, trazendo a recusa da hegemonia do colonizador. Nessa perspectiva, a execução do cão inverte a lógica colonial e desestabiliza os estereótipos do colonizado, visto em geral como um sujeito inerte.

Assim, a perspectiva de Honwana é desconstruir esses estereótipos de inércia e de inocência diante do contexto colonial. O autor evidencia que os moçambicanos são sujeitos que não se submetem às ordens dos colonizadores, gerando ao longo da história movimentos de resistência contra o opressor. No plano literário, a “malta” é a imagem, a representatividade de um grupo de sujeitos que recusam o discurso estabilizado pelo colonizador, logo, a narrativa propõe uma mudança no rumo da história de Moçambique, negando o modelo hegemônico.

No capítulo intitulado “Da mímica e do homem – a ambivalência do discurso colonial”, Bhabha tece considerações a respeito da categoria de mímica. Ao longo do ensaio, o autor expõe seu parecer em relação às noções de poder existentes entre colonizador e colonizado, a partir de relações binárias inseridas em um contexto sócio-histórico.

Nesse processo, de acordo com Bhabha (1998), o discurso colonial é construído e firmado em uma visão panóptica sincrônica da dominação. Em outras palavras, permite avistar todo o interior da conjuntura política, destacando os

principais atores do discurso colonial. Assim sendo, possibilita-se observar como se processa a construção do Outro, inserindo-o no discurso de inferiorizado, em virtude de existir uma prática colonial que visa à inferiorização do sujeito renegado pela opressão sistêmica. As implicações resultantes desse procedimento geram reações de medo no Outro, que perde seu lugar, seu espaço e seu poder. No processo, a mímica constrói essa imagem a fim de respaldar sua hegemonia em relação ao Outro pela via da inserção da cultura desse Outro. O colonizado busca se inserir nos valores culturais e sociais da cultura dominante, o que o faz imitador. Contudo, essa imagem torna-se imperfeita.

O teórico brasileiro Lynn Mário Trindade Menezes de Souza, em seu ensaio *Hibridismo e Tradução Cultural em Bhabha* (2004), considera que a mímica faz parte do processo de hibridismo, pois a considera uma estratégia que se apropria da relação dialética com o Outro. Nessa perspectiva, o autor recupera a ilustração que o teórico indo-britânico traz em seu livro, ao mencionar o processo de colonização na Índia pelos colonizadores britânicos no século 18.

Dominada pelos ingleses, estes últimos, perante a constante ameaça da revolta dos nativos, sentiram a necessidade premente de construir uma imagem de si mesmos como possuidores de uma cultura superior; a imagem-máscara produzida pelos ingleses para si mesmos nesse processo é lembrada na história na forma da parafernália de pompa e circunstância do Raj imperial e culminou na decretação da rainha Vitória da Inglaterra como Imperatriz da Índia; considerando que ao mesmo tempo em que isso acontecia na Índia, na Europa a Inglaterra se vangloriava de ser uma nação e uma cultura moderna, berço do liberalismo democrático europeu e seguidora dos ideais das filosofias iluministas e humanistas do século 18. (SANTOS, 2004, p. 122)

Homi K. Bhabha destaca que os ingleses precisaram produzir uma imagem-máscara para combater a ameaça que pudesse surgir da revolta dos nativos. Assim, reitera que os ingleses tiveram a necessidade de impor seu poderio sobre os colonizados. Logo, o caminho tomado pelo colonizador britânico foi o de construir uma estratégia que projetasse uma cultura superior à dos colonizados.

Nesse espaço relacional, marcado pela alteridade e pela duplicidade entre o colonizado e o colonizador, existe uma busca de ambos pelo poder. Portanto, esses atores não abrem mão de ocupar o seu lugar. No caso do colonizado, por exemplo, é

“gerado um sentimento de vingança contra o colonizador, que surge a partir do desejo de se ver como um colonizado ocupando agora o lugar de seu antigo carrasco, o colonizador” (SOUZA, 2004, p. 122).

Lynn Mario Trindade Menezes de Souza (2004) entende que “a mímica procura apresentar uma imagem convincente do sujeito” (SOUZA, 2004, p. 122). Portanto, as crianças da narrativa em pauta afirmam essa imagem convincente, agindo contra o processo de colonização em Moçambique e mostrando serem superiores àqueles que mantinham a ideologia opressora do sistema colonial. Em vista disso, Honwana trabalha essa imagem de superioridade quando afirma que essa “malta” traria novos rumos para o seu país.

No entanto, Bonnici (2005) destaca que a mímica não reproduz exatamente as características do colonizador. Nessa visão dupla, a mímica aponta para a ambivalência do discurso ao desestabilizar sua autoridade. Homi K. Bhabha considera a ambivalência um mecanismo que consiste na simultaneidade e na intensidade de ideias que se opõem, ressaltando o caráter da dessemelhança e, de tal maneira, produzindo a diferença.

Dessa forma, quando observamos que o colonizado é o ser ambivalente que sofre as ações impostas pelo processo da mímica, verificamos que Honwana constrói, em *Nós matamos o Cão Tinhoso*, personagens que se sublevam contra o discurso colonial, mesmo apresentados como seres eventualmente fragilizados pelas diversas violências sofridas.

A ideia de ambivalência propõe certa dualidade, ao partir da perspectiva de oposição e recriar um universo que apresenta uma relação de divisão identitária entre colonizado e colonizador. Essa relação permite aos seres que transitam nesse mesmo universo se tornarem, de algum modo, sujeitos híbridos, permeados pelas diversas dimensões que se opõem, incluída aí uma identidade caracterizada pela cena traumática da diferença colonial.

No conto, as crianças sofrem com o processo de assimilação, ao se tornarem os executores do cão. Executar aquele animal foi uma função atribuída aos meninos pelos mais velhos. Assim, durante a narrativa, a proposição da ambivalência é construída numa espécie de viés paradoxal em torno das atitudes daqueles meninos, em que sentimentos paradoxais são evidenciados em consonância com as reações da situação da figura do cão. Aqui percebe-se um aspecto de repulsa pelo animal e, ao mesmo tempo, um sentimento de piedade:

Desculpa-me, Cão-Tinhoso, mas não vou atirar a matar... Eu disse aquilo muito baixinho, e só o Cão-Tinhoso é que ouvia. Eu só havia de dar o primeiro tiro porque a malta queria que fosse eu, mas não havia de matar o Cão-Tinhoso! E que eu tenho medo, eu tenho medo, Cão-Tinhoso, mas eu vou atirar para a malta não dizer que eu tenho cagufa¹¹. (HONWANA, 2017, p. 39)

Igualmente observamos o sentimento de piedade pelo animal no fragmento abaixo, em que se constata certo universo paralelo entre ser criança e passar a ser adulto diante da tarefa anunciada a eles.

Depois vi que afinal não estava a puxar o gatilho, porque tinha o dedo no guarda-mato. Comecei a puxar o gatilho devagar para ter tempo de dizer tudo ao Cão-Tinhoso: Eu não tenho outro remédio, Cão-Tinhoso, eu tenho de atirar... Eu estou cheio de medo, desculpa, Cão-Tinhoso... Deixa-me atirar e não me olhes dessa maneira... Eu estou é com medo, estás a ouvir?... Estou com medo!... Se pudesse, fugia e levava-te comigo. E depois tratava-te e nunca mais aparecias pela vila com essas feridas que é um nojo, mas o Quim... (HONWANA, 2017, p. 39-40)

O Senhor Administrador, o Doutor da Veterinária e o Senhor chefe dos Correios são as personagens responsáveis por anunciar esse novo mundo às crianças, uma vez que os personagens adultos não tinham vontade de matar o cão.

Tais estereótipos, em especial o de Ginho, o menino que se torna o narrador-personagem, surgem na medida em que ele, em determinado momento da narrativa, se encontra em uma posição dúbia e emotiva pela execução do animal. Isso resulta em um entrelaçamento construído sob a perspectiva estilística intencional do escritor, cuja finalidade é trazer à tona aquela questão binária, já que pensamos que essa textualidade abarca tanto o universo do colonizador quanto o do colonizado.

A narrativa nos mostra, todavia, que os meninos, ao contrário dos adultos que participam da narrativa, apresentam sentimentos paradoxais, pois, ao mesmo tempo em que em geral são corajosos, ficam temerosos diante de tal situação. Em

¹¹ Cagufa – Medo muito enorme.

consequência disso, esses personagens figuram como uma representatividade latente ao modelo político dessa sociedade.

Diante desse formato, em que se observa um projeto de crítica e de resistência ao modelo político colonial, a narrativa de Honwana projeta uma ideia que revela um espírito de oposição ao colonialismo em Moçambique, construída sob essa mímica visível em seu projeto que, além de literário, é também político.

As crianças, ao serem designadas para matarem o cão, agem contra o sistema colonial, diferentemente dos adultos, que apenas sugerem às crianças o plano para liquidarem o animal indesejado. No conto, observa-se que as crianças são as responsáveis pela condução da liberdade de Moçambique, já que se tornam participantes fulcrais no estabelecimento de uma nova ordem política.

Logo, essa recusa ocorre na ambivalência da mímica, explicado por Homi K. Bhabha:

[...] o excesso ou deslizamento produzido pela ambivalência da mímica (quase o mesmo, mas não exatamente) não apenas "rompe" o discurso, mas se transforma em uma incerteza que fixa o sujeito colonial como uma presença "parcial". Por "parcial" entendo tanto "incompleto" como "virtual". É como se a própria emergência do "colonial" dependesse para sua representação de alguma limitação ou proibição estratégica dentro do próprio discurso autorizado. (BHABHA, 1998, p. 130)

Bhabha refere-se acima ao processo categórico da colonização inglesa pelo mundo. Sua teorização diz respeito aos súditos recriados nessa lógica do discurso colonial, idealizados por esse nexos colonial. A mímica, entre outras possibilidades, desestabiliza o discurso de poder do pensamento colonial.

A ameaça da mímica e sua visão dupla que, ao revelar a ambivalência do discurso colonial, também desestabiliza sua autoridade. E é uma visão dupla que é o resultado do que descrevi como representação/reconhecimento parcial do objeto colonial. (BHABHA, 1998, p. 133)

A presença parcial citada por Bhabha equivale a uma natureza de submissão, isto é, de sujeitos submetidos à vontade de outrem, articulados segundo uma visão mímica que traz esse deslizamento do ser colonizado.

Trazendo para a análise do texto, os meninos são os súditos camuflados do sistema que encenam uma luta contrária ao princípio colonial. A princípio, estão subordinados aos senhores adultos que lhes incumbem a tarefa de matar o animal que despertava repugnância. Mas, na verdade, a principal razão da luta que Honwana empenha na narrativa é o desmantelamento do projeto colonial.

Doutor da Veterinária ainda se estava a rir por lhe ter dado a limpa-quatro-bolas e ele acabou com aquilo de uma vez:

- Ouve lá, o que é que este cão está a fazer ainda vivo? Está tão podre que é um nojo, caramba! Bolas para isto! Ai que eu tenho de me meter em todos os lados para pôr muita coisa em ordem...

O Senhor Chefe dos Correios, que era o parceiro do Senhor Administrador, já estava a dar as cartas nessa altura, e por isso ficaram todos a ver quantos trunfos é que lhes haviam de sair. Eu fiquei um momento a olhar para aquilo tudo até compreender o que o Senhor Administrador queria dizer:

- O Cão-Tinhoso vai morrer! (HOWANA, 2017, p. 19-20)

É importante dizer, contudo, que esses meninos não são colonizadores, ou, em outras palavras, repressores. Não representam as duras regras fixadas por um sistema caótico que traz apavoramento e opressão, mas são personagens que trazem a esperança de liberdade para uma nação que vive sob o jugo da opressão.

Portanto, os responsáveis pela execução do cão são representados por essa diferença sugerida pela mímica: a diferença está na intenção do escritor ao não assemelhar a execução do cão pelos meninos à prática do colonizador, que era a de ceifar as questões autóctones.

De fato, *Nós matamos o Cão Tinhoso* falseia a narrativa que, à primeira vista, retrata um cão asqueroso e rejeitado pela sociedade devido ao seu aspecto repulsivo. Contudo, é nessa intencionalidade que Honwana se estabelece como um renovador na criação de sua textualidade, pois constrói uma narrativa que ultrapassa essa intencionalidade, ao denunciar e resistir contra o colonialismo representado de forma simbólica pelo cão. Assim, todo o processo existe na perspectiva de resistência e de crítica ao modelo de política trazido pelos portugueses e mantido por aqueles favoráveis a essa política.

Do ponto de vista do psicanalista francês Jacques Lacan, “a mímica é uma espécie de camuflagem”. Para explicar o conceito, ele se refere à antiga artimanha utilizada por soldados na guerra a fim de não serem surpreendidos pelos inimigos. A camuflagem é vista como uma técnica que possibilita que certo elemento seja

mesclado ao ambiente que o cerca. Portanto, sobreviver em um ambiente de guerra seria fulcral na manutenção de um pensamento contrário à movimentação acirrada pelas relações de poder. Graças à camuflagem, a mímica se estabelece paralelamente a um discurso que disfarça a relação imposta pelo colonizador, a fim de que sua presença seja confundida com outros elementos ao redor. No entanto, Lacan afirma que camuflar-se não é, necessariamente, “se harmonizar com o fundo”, mas ser mosqueado com ele.

Nesse sentido, percebemos que o processo criativo de Luís Bernardo Honwana se constitui como uma camuflagem quando estabelece um discurso contrário ao sistema colonial. Nesse caso, a camuflagem se opera em um período marcado por tensões de poder existentes entre colonizador e colonizado durante o imperialismo português.

Em torno dessa técnica utilizada pelos soldados de guerra, a função social do escritor é tornar-se um soldado com as palavras, na proposta de engendrar um discurso impactante e contrário ao teor do contexto colonial. Sem sombra de dúvida, a postura do escritor moçambicano é a de uma escrita engajada.

Nesse sentido, o filósofo Jean Paul Sartre comenta o caráter funcional que a literatura vem apresentando ao longo dos anos. Segundo ele, o escritor se torna uma peça primordial na construção do engajamento político e social contra qualquer sistema excludente. Dessa maneira, Sartre afirma que:

O escritor engajado sabe que a palavra é ação: sabe que desvendar é mudar e que não se pode desvendar senão tencionando mudar. [...] Do mesmo modo, a função do escritor é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele. E uma vez engajado no universo da linguagem, não pode nunca mais fingir que não sabe falar: quem entra no universo dos significados, não consegue mais sair. (SARTRE, 2006, p. 20-22)

Assim sendo, Sartre valida o caráter acional do escritor moçambicano contido na proposta de encenar uma complexa carga semântica desse universo, que é desvendado e tencionado pelo constrangimento causado pelo poder colonial. O escritor, nessa perspectiva, é alguém que objetiva mudar a realidade, não ignorando o mundo à sua volta, mas fabulando-o por meio da textualidade literária.

Homi K. Bhabha apresenta as singularidades promovidas pelo colonialismo pungente na história dos países afetados pelas forças europeias. É relevante dizer

que “a mímica se torna um acordo irônico” (BHABHA, 1998, p. 130). Quando pensamos que a relação de ironia subsiste nessa sistemática, verificamos que a manifestação literária está em consonância com o princípio da ironia, já que a construção ficcional figura, por meio de seu discurso, um raciocínio contrário àquele que quer se entender.

Bhabha reconhece o potencial da ironia, como um recurso relevante para o entendimento do texto literário.

Nesse desvio cômico dos altos ideais da imaginação colonial em direção a seus baixos efeitos literárias miméticos, a mímica emerge como uma das estratégias mais arditas e eficazes do poder e do saber coloniais. (BHABHA, 1998, p. 130)

Aqui tratamos de uma literatura que se desenvolve em um período de dominação e também no ápice da luta e da resistência contra o agenciamento colonial português. Ressaltamos marcas de “um determinado imaginário e de todo um discurso que acaba por traduzir, no essencial, a forma como o Ocidente (West) tem processado a sua relação cultural e civilizacional com o Outro (Rest), neste caso o Africano” (NOA, 2015, p. 20). Isso remete à noção de como os textos literários refletem um contexto de dominação, impressão que consolida uma reflexão do olhar do europeu (West) sobre o africano (Rest), que, por sua vez, se torna o sujeito periférico da engrenagem civilizacional hegemônica.

A mímica, como um conceito que exprime o ser reformado, consiste na representação irônica e reformada da refração do outro; este entendido como sujeito de uma diferença que é “quase a mesma, mas não exatamente” (BHABHA, 1998, p. 130). Sendo assim, a partir do entendimento lacaniano de camuflagem, a escrita de Honwana serve como um meio de luta contra o sistema vigente. Logo, a camuflagem existe devido à ambivalência. Em outras palavras, significa um contínuo confronto com a diferença.

2.1. A ALEGORIA COMO AMBIVALÊNCIA EM *NÓS MATAMOS O CÃO TINHOSO*

O conto *Nós matamos o Cão Tinhoso* configura-se como uma articulação dupla e complexa na implementação da reforma da visão do Outro, sendo excêntrico o resultado deixado por essa ambivalência ameaçadora à sistemática colonial.

Por uma perspectiva alegórica, a literatura permite utilizar-se da representação e da simbologia para discutir elementos pertencentes ao universo tangível da realidade, no caso, do escritor moçambicano. Assim, o processo de construção literária reflete o contexto histórico em que uma determinada sociedade vive. Em *O demônio da teoria*, Compagnon assim considera a alegoria:

Entre os gregos, a alegoria tinha por nome *hyponoia*, considerada como o sentido oculto ou subterrâneo, percebido em Homero, a partir do século VI, para dar uma significação aceitável àquilo que se tornara estranho e para desculpar o comportamento dos deuses, que parecia doravante escandaloso (COMPAGNON, 2010, p. 56).

João Adolfo Hansen (2006) declara que a alegoria dos poetas é “pensada como dispositivo retórico para a expressão, ela faz parte de um conjunto de preceitos técnicos que regulamentam as ocasiões em que o discurso pode ser ornamentado” (HANSEN, 2006, p. 9). O autor continua: a alegoria trabalha o aspecto semântico da palavra, ao enfatizar a transposição por meio da semelhança existente entre os signos presente e ausente. Assim, o cão tihoso representa essa alegoria das relações coloniais, ao figurar o processo de construção da ideologia colonial, tanto do colonizador quanto do colonizado.

Na obra *Dicionário de Termos de Teoria e Crítica Literária*, o português Carlos Ceia sugere a definição de alegoria como “aquilo que representa uma coisa para dar a ideia de outra através de uma relação moral”¹². Já Massaud Moisés conceitua alegoria como “um discurso acerca de uma coisa para se compreender outra”. (MOISÉS, 2004, p. 14). Conforme a definição de Moisés, o conceito reporta a um discurso que, como revela a etimologia do vocábulo “dizer o outro”, faz entender outro

¹² Disponível em: < <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/alegoria/>>. Acesso em 12 jun. 2018.

discurso expresso ou interpretado de forma figurada. Essa figura de linguagem emprega imagens, pessoas e animais, ao dizer algo de forma indireta, não no sentido literal. A alegoria opera como mecanismo literário que representa um discurso que, para pintar uma ideia, projeta outra por meio de outro discurso.

Originando-se do grego e, mais tarde, sofrendo variações no latim, o termo *alegoria* define-se como método de interpretação ou de expressão que consiste em representar pensamentos, ideias e qualidades sob formas figuradas. Dessa forma, seu significado é ampliado ou alterado no contexto em que é empregado, sugerindo ideias que vão além de seu sentido mais usual.

Nesse sentido, o conto de Luís Bernardo Honwana privilegia a imagem do cão como ampliação alegórica que representa o colonizador inserido no contexto colonial. O cão representa o ser que provoca repugnância. Tal repugnância, como observamos, diz respeito às práticas coercitivas impostas pelos colonizadores. No texto de Honwana, observa-se a resistência dos personagens infantis do conto, incomodados com a presença do cão asqueroso. Ao usar essa imagem, Honwana fez referência ao processo de descolonização. Portanto, torna-se evidente que seu retorno à História, por meio da tematização da opressão colonial, constitui-se como um projeto que constrói um novo país a partir do movimento de resistência contra a opressão.

Como afirma Rita Chaves (2009), tal emergência gera uma intervenção que “nasce sob o signo da reivindicação, trazendo para si a função de participar no esforço de construir um espaço de discussão sobre a condição colonial” (CHAVES, 2005, p. 8).

A obra *Dicionário de los símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, afirma que a imagem do cão esteve presente em quase todas as sociedades na história da humanidade. Por isso, “nenhuma deixou de ter uma simbologia para o cão, desta maneira Anúbis, Rien-K'uan, Cérbero, Xolotl, Garm, etc., sempre foram figuras associadas a esse animal” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 816). No mesmo sentido, Costa declara que o símbolo existe “desde Cérbero, o cão de duas cabeças da mitologia grega, passando pelo cão vadio que acompanhou o sofrimento final de Cristo” (COSTA, 2007, p. 14).

Comumente, vê-se em muitas mitologias desenvolvidas em grandes sociedades como a grega, a figura do cão. Em *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri, havia um ser sobrenatural que cuidava da entrada do mundo inferior, o reino subterrâneo dos mortos. Deixava as almas entrarem, mas jamais saírem, e

despedaçava os mortais que por lá se aventurassem a entrar, sendo um animal impuro e diabólico.

A figura de Cérbero, o cão negro com três cabeças da mitologia grega, trazia a imagem do paganismo à literatura. Com o passar do tempo, a figura do cão ocupou um espaço na representação simbólica em diversas sociedades humanas. Trazia em seu bojo simbologias relacionadas à proteção, mas também figurava como guardião ou ser nocivo e também demoníaco. Michael Ferber (2007) indica que “em alegorias medievais o diabo, às vezes, é comparado a um cachorro, geralmente negro”¹³ (FERBER, 2007, p. 60, tradução nossa).

Segundo Cirlot, em sua obra *A dictionary of symbols*, o simbolismo do cão remete a um acordo com o simbolismo religioso cristão. Logo, esse animal representa um ser irracional, cuja incumbência de guiar os rebanhos alça-o à figura de uma liderança (CIRLOT, 2001, p. 140). Cirlot ainda argumenta que também existe uma aproximação com o abutre, considerado o amigo da morte.

Dessa maneira, existe uma ambivalência simbólica na imagem do cão postulado por Honwana, uma vez que suas características denunciam o declínio de um sistema político vivenciado durante longas décadas em países africanos, como foi o caso de Moçambique. Em contraponto a essa imagem, o cão representa o ser que não habita, aquele ou aquilo que está à margem de uma sociedade.

Nas considerações finais do verbete, Jean Chevalier argumenta que existem diversas simbologias que vêm de culturas distintas, podendo atribuir os seguintes sentidos:

[...] herói civilizador, antepassado mítico, símbolo da potência sexual e, por conseguinte da perenidade, sedutor, incontinente, transbordante de vitalidade como a natureza na primavera, o fruto de uma união proibida fazem parecer ao cão como parte de uma simbologia. (CHEVALIER, 1986, p. 819)

Falando ainda de simbologia, o cão recebe também caracterização de tinoso. Esse verbete pode significar uma atribuição para aqueles que não desistem facilmente

¹³ In medieval allegories the devil is sometimes likened to a dog, usually black. (Tradução nossa).

de seus propósitos, aquilo que provoca nojo, que causa repugnância e/ou que sofre ou apresenta doença de pele causada por fungos. Todas essas definições podem se referir ao cão. Ele é um autêntico ser que carrega todos esses estereótipos. O termo “tinhoso” também é uma designação atribuída ao diabo. Na concepção cristã, a palavra “tinhoso” torna-se uma expressão pela qual as pessoas preferem usar ao não pronunciar Lúcifer.

Refletir sobre a violência promovida pela execução do cão sugere um percurso que passa pelos estudos do filósofo francês Jacques Derrida. Em sua aula proferida durante o Colóquio de Cerisy, ocorrido na França, em 1997, abordou temas como a crueldade em seu texto *O animal que logo sou*. De tal maneira, Derrida explanou sobre a complexa relação entre o homem e o animal, tratando de questões ligadas ao poder que o homem pensa ter sobre o animal, e também das diferenças entre o homem e o animal.

Assim, Derrida apresenta a nudez como primeira reflexão nesse colóquio. Logo, enfatiza-se o olhar do animal. Esse olhar que também é perceptível tanto na narrativa moçambicana quanto na angolana. No decorrer de sua narrativa, Honwana enfatiza o olhar do cão para as outras pessoas. Um olhar que transmitia poder. Os olhos de Isaura também emitiam uma petição, porém os olhos dela não eram como os do Cão Tinhoso. Portanto, entendemos que o autor diferencia essas personagens entre o colonizador e o colonizado. Para justificar a força emitida pelo olhar do cão, Honwana salienta suas características.

O Cão-Tinhoso tinha uns olhos azuis que não tinham brilho nenhum, mas eram enormes e estavam sempre cheios de lágrimas, que lhe escorriam pelo focinho. Metiam medo aqueles olhos, assim tão grandes, a olhar como uma pessoa a pedir qualquer coisa sem querer dizer. (HONWANA, 2017, p. 11)

A personagem Isaura não é a imagem do reflexo do colonizador europeu. Essa menina surge como o sujeito que não crer na possibilidade da mudança trazida e almejada através da execução daquele animal. O apego de Isaura pelo cão indica um sentimento de benevolência por aquele animal, logo era contra os planos de extermínio do cão pelos meninos. No decorrer da narrativa, a menina Isaura é vista como demente por sua aprovação da presença do cão naquela sociedade. Ela

considerava que todos os meninos eram ruins para o cão, evidenciando assim a violência da “malta” contra o animal.

Se observarmos o cão sob tal prisma ambivalente, é possível pensarmos que a imagem do colonizador é associada à repulsa, como a do cão, animal não racional que comete diversas atrocidades. A mesma não racionalidade do imperialismo, que desumanizou os habitantes de diversos territórios africanos, condenando-os à violência.

A imagem que o colonizador tem do animal é de um ser sem razão. Partindo de uma análise que passa pelo colonialismo, a centralidade branca europeia ocidental impera nessa perspectiva, uma vez que o colonizador assume o estereótipo de ser humano dotado de racionalidade, distintamente do seu subalterno, que se torna em um ser degenerado, irreflexivo de seus atos. Para Bonnici, o sujeito subalterno “refere-se às pessoas na sociedade que são o objeto da hegemonia das classes dominantes [...] colonizados, trabalhadores rurais, operários e outros grupos aos quais o acesso ao poder é vedado” (BONNICI, 2005, p. 230).

Porém, essa assertiva torna-se inconstante na construção do discurso hegemônico ao longo do processo histórico humano, principalmente quando os movimentos de resistência africanos rechaçam veemente a sistematização política europeia em África.

A inferiorização promovida por preconceito incutido de diversas formas gera essa irreflexão humana, que propõe a superioridade de alguns. A partir dessa perspectiva, Derrida destaca:

Uma das grandes figuras do racismo, do sexismo e do antissemitismo sempre foi a inferiorização daquele que se quer excluir do humano e sua estigmatização em virtude de características psíquicas que o remeteriam ao mundo da animalidade. (DERRIDA; ROUDINESCO, 2004, p. 89).

Desse modo, a violência justifica a posse do colonizador sobre o povo colonizado. O branco se concebe como único agenciador da razão, da racionalidade e da supremacia sobre a humanidade. Para tanto, desenvolve-se o domínio e as suas consequências, como foi a violência sobre os humanos. Os ocidentais desde cedo imputaram a si mesmos a condição de indivíduos racionais, detentores da linguagem.

Essa hierarquia que surge a partir da razão fundamenta a inferiorização dos seres humanos diante de um sistema de poder.

Nessa relação entre o humano e o animal, os sentimentos e as emoções destes últimos os aproximariam de autômatos como expressa Derrida, já que apenas obedeceriam a um conjunto de referências pré-estabelecidas.

Nessa mesma conferência de 1997, Derrida se questiona: “Há muito tempo, pode-se dizer que o animal nos olha? Que animal? O outro” (DERRIDA, 2002, p. 15). Essas questões apontadas pelo filósofo surgem do olhar do seu gato, que o vê nu. Derrida, a princípio, estabelece a relação de um animal que não se utiliza de vestuário como o homem. Nessa perspectiva do olhar, o pensador franco-magrebino enfatiza a relação do humano com o não humano e vice-versa.

Tanto na narrativa de Honwana quanto na de Ondjaki, visualizamos esse olhar que parte do humano para o animal e do não humano para o humano. Um olhar que se mostra intimidador, causando temor àquele que olha, mas também piedade. Esses sentimentos são encontrados na passagem abaixo.

O Cão-Tinhoso olhava-me com força. Os seus olhos azuis não tinham brilho nenhum, mas eram enormes e estavam cheios de lágrimas que lhe escorriam pelo focinho. Metiam medo aqueles olhos, assim tão grandes, a olhar como uma pessoa a pedir qualquer coisa sem querer dizer. Quando eu olhava agora para dentro deles, sentia um peso muito maior do que quando tinha a corda a tremer de tão esticada, com os ossos a querer fugir da minha mão e com os latidos que saíam a chiar, afogados na boca fechada. (HONWANA, 2017, p. 36)

Observa-se que o narrador-personagem identifica a ausência de brilho no olhar do cão, logo esse brilho que traz sua afirmação e credibilidade de sua presença. O olhar não era como o olhar de um cão do início, nem mesmo seu pelo como anteriormente os meninos reconheciam e tinham essa percepção do cão. Isto quer dizer que a força trazida pelo colonialismo já não era mais como do início desta sistemática impositiva em países que lançaram projeto de resistência.

Retornando a perspectiva de Derrida e indo mais à frente, o filósofo recupera o assujeitamento como uma violência que está frequentemente associada à negação do outro. Derrida afirma que:

Este: o próprio do homem, sua superioridade assujeitante sobre o animal, seu tornar-se sujeito mesmo, sua historicidade, sua saída da natureza, sua sociabilidade, seu acesso ao saber e à técnica, tudo isto, e tudo o que constitui o próprio do homem, consistiria neste defeito originário, em verdade neste defeito de propriedade. (DERRIDA, 2002, p. 83).

Honwana desperta esse olhar de compaixão por seu povo. Quando o vê nessa condição, sobreleva seu protesto e responsabiliza o colonizador pelos erros cometidos contra os negros. No conto, é possível pensar que a condição do cão sobressai sobre a construção do Outro, isto é, que a animalidade que surge na obra de Honwana opera como alegoria que devasta os valores do colonizado, como também, por outro lado, o bestializa.

Honwana utiliza-se da figura desse animal para mascarar sua crítica, para apresentar obliquamente sua posição política enquanto africano e como escritor. Antes de ser um projeto meramente literário, o conjunto de suas narrativas se torna um projeto de resistência e de libertação de seu povo. A imagem utilizada pelo escritor animaliza a agressão e a violência do colonizador, destituído de sua humanidade e de sua racionalidade, na perspectiva teórica apresentada por Jacques Derrida.

Consideramos ainda que o animal expressa a agressão do discurso erguido pelo colonizador, que escraviza e inferioriza o Outro. Portanto, ao evidenciar essa imagem, o autor mostra que o europeu se torna esse ser animal destituído de razão.

Derrida declara que “o animal nos olha, e estamos nus diante dele” (DERRIDA, 2002, p. 57). Essa assertiva relaciona-se à visão de Ginho, quando se pensa que o olhar daquele animal que o confronta, que o olha, se assemelha a um olhar de uma pessoa que silenciosamente pede algo a quem o olha. O olhar do cão, portanto, é enigmático e sem resposta, e coloca aquela criança num estado de tensão e de sentimentos complexos frente ao animal. Sentimentos de piedade e de crueldade surgem na execução do cão.

Honwana efetiva sua crítica segundo a perspectiva de Derrida, que considera:

Ninguém mais pode negar seriamente e por muito tempo que os homens fazem tudo o que podem para dissimular ou para se dissimular essa crueldade, para organizarem escala mundial o esquecimento ou o desconhecimento dessa violência que alguns poderiam comparar aos piores genocídios. (DERRIDA, 2002, p. 52)

Ao considerar que “ninguém pode negar o sofrimento, o medo ou o pânico, o terror ou o pavor que podem se apossar de certos animais e que nós, os homens, podemos testemunhar” (DERRIDA, 2002, p. 56), Derrida torna visível o sofrimento de todo colonizado. Igualmente representa a fragilidade por meio da nudez, imagem resgatada do animal que olha. A nudez equivale a um estado de destituição da cultura e da liberdade do Outro.

O escritor, ao descrever o cão da narrativa, representa a fragilidade do sistema colonial. Ocorre, portanto, uma relação inversa de supremacia, uma vez que a resistência imposta pelo colonizado efetiva o assujeitamento do cão, isto é; do sistema político. Como destaca Jacques Derrida, a presa geralmente é o animal – logo, o cão é executado pelos meninos.

Thomas Bonnici afirma que “o colonizador [...] se impõe como poderoso, civilizado, culto, forte, versado na ciência e na literatura [...] O colonizado é descrito constantemente como sem roupa, sem religião, sem lar, sem tecnologia, ou seja, em nível bestial” (BONNICI, 2005, p. 230).

Albert Memmi ainda destaca que “o colonialismo recusa os direitos do homem a homens que submeteu pela violência, que mantém pela força na miséria de subumanidade” (MEMMI, 2007, p. 28). Ao perfazer o retrato do colonizado, Albert Memmi indica que ele absorve para si a desumanização do colonizador quando internaliza o aparelho colonial. Dessa maneira, a exploração e o terror acabam por desumanizá-lo. Além dessa questão, Memmi destaca que o colonialismo possibilita o olhar para uma busca de nacionalismo.

2.2. NARRATIVAS DE RESISTÊNCIA E DE DENÚNCIA CONTRA O DISCURSO OPRESSOR COLONIAL

De acordo com o pensamento do palestino Edward Said (2011), a invocação do passado como um elemento estratégico no entendimento do presente conduz a uma consciência de sua realidade:

O sentido histórico, que é um sentido tanto do intemporal quanto do temporal, e do intemporal e do temporal juntos, é o que torna um escritor tradicional. E é, ao mesmo tempo, o que torna um escritor profundamente consciente de seu lugar no tempo, de sua própria contemporaneidade. (SAID, 2011, p. 24)

Said afirma que a projeção do imperialismo no mundo foi tão impactante, que grande parte dos nativos das diferentes culturas foram afetados por ele. Um desses impactos do imperialismo se refere à necessidade de adquirir novos territórios. O imperialismo representou ações pensadas sob a forma de colonizar e ou controlar terras distantes, possuídas e habitadas por outros. Esse pensamento sugere um controle absoluto sobre as terras conquistadas e, sobretudo, o controle do modo de pensar dos indivíduos que ali residem.

O continente africano é um espaço em que as forças imperialistas atuaram de maneira intensa. Por esse motivo, o expansionismo, que não apenas esteve ligado ao domínio das terras e à busca de matéria-prima e riquezas, exerceu-se também sobre a mentalidade dos indivíduos, buscando controlar o jeito de pensar e compelindo os nativos a se subordinarem às forças imperialistas.

Dessa maneira, Edward Said indica a exploração de terras como um mecanismo mantenedor do processo imperialista em África.

Tudo na história humana tem suas raízes na terra, o que significa que devemos pensar sobre a habitação, mas significa também que as pessoas pensaram em ter mais territórios, e, portanto, precisaram fazer algo em relação aos habitantes nativos. Num nível muito básico, o imperialismo significa pensar, colonizar, controlar terras que não são nossas, que estão distantes, que são possuídas e habitadas por outros. (SAID, 2011, p. 27)

A consequência da conquista de territórios foi a acumulação de riquezas e de súditos. Nessa proporção de forças, a logística empreendida por essas relações de poder se refere, basicamente, ao nível da conquista do lucro, devido às riquezas e aos recursos que as novas terras ofereciam.

Além disso, a exploração excessiva gerou uma depressão e uma degradação no nível cultural desses territórios. Said apresenta alguns dos principais elementos explorados pelos imperialistas que enriqueciam nessas colônias:

Na expansão dos grandes impérios ocidentais, o lucro e a perspectiva de mais lucro foram, evidentemente, de enorme importância, como provam amplamente os atrativos das especiarias, açúcar, escravos, borracha, algodão, ópio, estanho, ouro e prata ao longo dos séculos. (SAID, 2011, p. 31)

Nota-se que o desenvolvimento econômico da maioria dos países europeus foi resultado dos processos imperialistas em territórios americanos e africanos. Como resultado dessas análises e reflexões sobre o processo imperialista, Edward Said percebe que a literatura esteve inegavelmente associada a esse projeto, ecoando as conexões advindas dessa prática. Deste modo, Said considera que “as obras literárias são autônomas, ao passo que, [...] a própria literatura faz referências constantes a si mesma como partícipe, de alguma forma, da expansão europeia no ultramar.” (SAID, 2011, p. 35)

O poder gerenciado por forças colonizadoras europeias manifestou distintas mudanças paradigmáticas na sociedade humana. Sendo assim, tais relações de poder foram lançadas sobre as colônias. Na contramão dos frutos do imperialismo e da sistêmica do colonialismo, surge então a necessidade de discutir e de apontar uma literatura e uma teoria de resistência e de reação ao imperialismo.

Dessa maneira, Said diz que

Muitos dos escritores pós-coloniais mais interessantes carregam dentro de si seu passado – como cicatrizes de feridas humilhantes, como estímulo para práticas diferentes, como visões potencialmente revistas do passado tendendo a um novo futuro, como experiências a ser urgentemente reinterpretadas e rerepresentadas, em que o nativo, outrora calado, fala e age em territórios recuperados ao império. (SAID, 2011, p. 53)

Esse sentimento não concerne exclusivamente aos escritores ditos pós-coloniais, mas também àqueles que vivenciaram as dolorosas marcas e consequências do sistema opressor, como é o caso de Luís Bernardo Honwana. Portanto, falar deste escritor moçambicano significa conhecer uma breve produção literária que ocorre paralelamente aos acontecimentos políticos vivenciados pela sociedade moçambicana no período que vai de 1959 a 1975. Seu livro de contos *Nós matamos o Cão-Tinhoso* é, sem dúvida, uma produção estimulante que espelha essas cicatrizes e feridas de seu tempo – de um passado tão próximo da realidade.

Após o colonialismo ter tomado espaço nas terras moçambicanas, a ação dos intelectuais voltou-se para manifestações culturais com o propósito de libertar o pensamento moçambicano do domínio português. Nesse sentido, a construção ficcional de Honwana reflete alegoricamente as marcas mais sensíveis que se poderia sentir em um país que se movimentava e que girava em torno de uma única lógica: viver subjugado por conta dos princípios norteadores do colonialismo.

Contudo, o que marcou a trajetória de vida do escritor moçambicano foi o ano de 1964, quando esteve preso por três anos devido à sua militância na Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO) e quando o seu *Nós matamos o Cão Tinhoso* foi publicado. Assim, o objetivo maior de sua militância foi lutar pela libertação de Moçambique e denunciar as tensões de um país regido por políticas autoritárias.

Nós matamos o Cão Tinhoso contém sete narrativas que expressam aspectos da opressão e da exploração do ser humano; pontos característicos do colonialismo português. No Brasil, a primeira edição desse cânone da literatura moçambicana foi publicada pela editora Ática, em 1980, e depois relançado, no ano de 2017, pela editora Kapulana. O resgate dessa obra, conforme afirma Vima Lia de Rossi Martin, possibilita mostrar “especial relevo no contexto de crise em que vivemos, no qual se faz necessário reinventar formas de luta pela garantia dos direitos humanos” (MARTIN, 2017, p. 137).

O conto que dá nome ao livro é a narrativa mais abrangente sobre o colonialismo, embora os demais contos do volume não deixem de tratar temas mais específicos das práticas coloniais. Pela ordem dos contos, esse livro compõe-se de “Nós matamos o Cão-Tinhoso”, “Inventário de imóveis e jacentes”, “Dina”, “A velhota”, “Papa, cobra e eu”, “As mãos dos pretos” e “Nhinguitimo”. As sete narrativas abordam aspectos negativos da política colonial, tais como a desigualdade, o preconceito e a violência contra os negros colonizados.

Os contos demonstram a determinação de Honwana em opor-se aos europeus e defender a soberania de seu povo. Diante desse posicionamento, a recepção inicial de seus textos em Moçambique não foi positiva, sendo reprovados seus textos por aqueles interessados na manutenção das ações coercitivas do discurso colonial. De acordo com o moçambicano José Luís Cabaço, o posicionamento de resistência nos textos literários em Moçambique surge em decorrência das:

Desigualdades sociais, a violência, os abusos, a iniquidade na distribuição de renda e benefícios e a exploração do sistema colonial que, criando um sentimento de revolta e uma sede de justiça, constituíram os fatores decisivos na opção dos guerrilheiros. A prática da luta armada implicava um profundo envolvimento com os camponeses, uma íntima relação do pensamento nacionalista com a vida do povo, a consciência da sua miséria, mas também da sua criatividade e das suas capacidades de sobrevivência perante situações tão difíceis. (CABAÇO, 2009, p. 314)

Ana Cláudia da Silva (2010) destaca que Rodrigues Junior foi um dos críticos ferrenhos às narrativas de Honwana na época, considerando a textualidade do escritor moçambicano “fruto da inexperiência de quem não é ainda nem homem, nem escritor” (SILVA, 2010, p. 20). Assim Rodrigues se posiciona em relação à obra de Honwana.

O que ‘Cão Tinhoso’ conta são histórias - histórias só. Mas nem mesmo como histórias se podem aceitar. Não são verdadeiras. [...] O mundo que Luís Bernardo nos quer mostrar, não é um mundo verdadeiro. [...] *Nós matamos o Cão Tinhoso* é um livro mau. E é um livro mau, porque conduz o leitor à presença de um mundo inventado. E o leva a conclusões que não de ser razões de um julgamento injusto. [...] Luís Bernardo há de crescer mais, em idade, em pensamento e em boa razão de espírito, para ser primeiro do que tudo um Homem e um Escritor com responsabilidades, para o acreditarem, então, de outra maneira. (RODRIGUES JUNIOR, 1966, p. 155-61)

Para o crítico, Honwana age como um farsante diante do contexto histórico. De acordo com Rodrigues Junior, as denúncias manifestas nas narrativas não passam de inverdades criadas em um mundo inventado, em decorrência de sua imaturidade como homem e também como escritor. Portanto, o leitor não poderia dar credibilidade às conclusões presentes em seus contos, já que elas não fariam parte de um mundo verdadeiro. Ainda conforme Silva, essa crítica parte de intelectuais que consideravam

as produções literárias engajadas como obras consideradas condenáveis, pois segundo esses críticos elas mostravam uma África não verdadeira, visto que as narrativas denunciavam os abusos do colonialismo em terras africanas, ou por não ser reconhecida como voz representativa de seu país (SILVA, 2010, p. 21).

A respeito da narrativa *Nós matamos o Cão Tinhoso*, Maria Lúcia Lepecki (1987) compreende o tinhoso como um ser escorraçado, incompreendido e injustiçado. O ponto de vista de Lepecki difere daquele apresentado por Inocência Mata (1987), que sugere que o cão alegoriza o sistema colonial.

Todavia, partindo dessas duas análises, é possível entender que a denúncia do escritor moçambicano passa por essa bipartição, uma vez que Honwana menciona essa alegoria como um sistema não aceito pelo colonizado, que o repudia veemente.

Dessa maneira, Lepecki entende esse animal como o sujeito colonizado:

O Tinhoso escorraçado e débil, repulsivo para muitos metaforiza o negro, e descendo aos infernos da História, metaforiza toda a África no drama da sua colonização. Por alargamentos sugeridos dentro da própria narrativa de Ginho, o Tinhoso é a metáfora de qualquer oprimido em qualquer lugar do mundo. (LEPECKI, 1987, p. 50)

Maria Lúcia Lepecki questiona o leitor de *Nós matamos o Cão Tinhoso*, pensando na possibilidade de que o autor moçambicano tenha camuflado, em simplicidade e ingenuidade, uma série de informações complexas e dramáticas cheia de implicações e alusões ao contexto colonial. A narrativa apresentada pelo narrador-personagem é um retrato cotidiano do cão, sendo que sua execução surge apenas como lembrança evocada por Ginho. Lepecki indica que “Ginho é espectador da própria lembrança, vê cada cena acontecendo de novo, como se um filme tivesse sido rebobinado para tornar a passar” (LEPECKI, 1987, p. 52).

Inocência Mata (1987) considerar que os textos de *Nós matamos o Cão Tinhoso* questionam e retratam a condição do sujeito colonizado perante a situação da discriminação sofrida em decorrência da situação colonial. Os demais contos do volume abordam questões específicas de violência e de crueldade contra os africanos.

A palavra se torna estratégia de combate à violência colonial; ela reconstrói o passado e faz projeção do futuro; constitui-se como uma das saídas para o descontentamento do autor submetido a esse contexto histórico. A resistência e a

revolta tornam-se possíveis para um colonizado frente a uma situação de opressão absoluta.

Ainda na década de 1960, em entrevista a um jornal moçambicano chamado *Tribuna*, Honwana fala de suas narrativas:

Não sei se realmente sou escritor, acho que apenas escrevo sobre coisas que acontecendo à minha volta a se relacionar intimamente comigo, ou traduzem posições que me parecem decentes. Este livro de histórias é testemunho em que tento retratar uma série de situações e procedimentos que talvez interesse conhecer.¹⁴

Honwana ressalta que sua escrita se compromete em retratar determinado momento de sua vida. Não obstante, nesse período entre os anos de 1950 e 1960, Honwana, sendo militante da FRELIMO, participa diretamente do movimento político contra as formas de coerção colonial.

Fátima Mendonça¹⁵ declara que

A narrativa de Honwana toma o aspecto de um arquitexto onde muitas estruturas confluem e outras pairam ao nível da possibilidade de leitura. Em sua linha maior, ela é também um intertexto que insere o discurso global, o discurso do dominador, o discurso do dominado, o discurso da autoridade colonial, o discurso do trabalhador rural, o discurso do jovem estudante e outros recursos.

Nota-se uma confluência dos textos de Honwana para um viés da teoria colonial. Neles, é abordado o período de domínio da metrópole sobre as colônias africanas. Isso revela o caráter pungente das outras produções literárias da época como marcos da possível discussão que envolvia duas frentes: o dominador e o dominado. Aquelas produções visitavam, como indica Mendonça, o universo do

¹⁴ A entrevista de Luís Bernardo Honwana pode ser conferida na página do jornal "O Tribuna" do dia 12 de dezembro de 1964. Disponível em: <http://www.mozambiquehistory.net/lang_lit/literature/luis_bernardo/19861100_date_uncertain_luis_bernardo_honwana.pdf>. Acesso em 20 março 2017.

¹⁵ Disponível em: <http://www.mozambiquehistory.net/lang_lit/literature/luis_bernardo/19861100_date_uncertain_luis_bernardo_honwana.pdf>. Acesso em 20 março 2017.

momento imperialista. Tais marcas são visíveis nas temáticas literárias propostas nos contos, incidindo nessas discussões.

Nas palavras do estudioso da Universidade de Nottingham, Mark Sabine, o conto de Honwana é um clássico da literatura de protesto anticolonial, figura entre as referências que criticam o colonialismo português em Moçambique. Portanto, considera que se trata de uma

Tentativa falhada de matar um cão vadio, inofensivo, que despoleta a iniciação mais dolorosa do jovem narrador numa ordem social adulta, quando este procura lidar com o facto de ser ridicularizado e injuriado, pelos outros rapazes membros da sua malta, que afirmam que “ele não é macho de verdade”. (SABINE, 2010, p. 188)

A narrativa de Honwana expressa uma situação de subordinação, uma vez que sua textualidade revela os processos hegemônicos da autoridade colonial. A respeito da condição das personagens que transitam nesse universo ficcional, Sabine assinala que a objetificação bestial e infantil serve para marginalizar um moçambicano não-branco, mesmo que ele se afaste de atitudes ou de identidades de dissensão.

Sabine ainda pontua que:

Os rapazes e os jovens são traumatizados pela denegrição, na medida em que se identificam como não-brancos; mas são igualmente traumatizados, pelo facto da sua aspiração à masculinidade “branca” implicar a aceitação dos valores de agressão e violência, que são apanágio da sociedade colonial. (SABINE, 2010, p. 192)

De acordo com Inocência Mata (1992), o livro de Honwana apresenta um leque de injustiças e sugere as vias de emergência de uma nova consciência pan-africana e insubmissa. Também sugere entender que a narrativa de Luís Bernardo Honwana desliza para um viés crítico, ao se utilizar de elemento alegórico para simbolizar o sistema colonial decadente. Isso prenuncia mudanças na conjuntura política em Moçambique, já que a estruturação da narrativa supõe um painel da situação vivenciada.

O caminho para a execução sustenta essa análise teórica. Os armamentos carregados pelas crianças mostram, entre outras questões, a guerra vivenciada naquele país.

A abertura de *Nós matamos o Cão-Tinhoso* traz ao leitor a descrição do cão, que é a figura central da narrativa. É marcada por uma profunda e complexa alegoria, já que se trata de uma representação emblemática, pois a carga alegórica que esse animal representa na trama aponta para a conjuntura político-social moçambicana da década de 1960.

Em meio a toda problemática da dinâmica moçambicana, os movimentos contra a dominação colonial portuguesa reagiram de maneira sintomática como meios de avaliar os retrocessos estimulados pelo colonialismo. Nessa lógica, espocaram movimentos nacionalistas em finais da década de 1950 e início de 1960, a exemplo de organizações cujo objetivo foi combater as forças coloniais.

Desde a chegada do colonizador português em Moçambique, em 1548, a inserção do domínio colonial se espalhou ao longo do território moçambicano com o intuito de organizar e defender as terras colonizadas. No entanto, somente a partir da década de 1920 é que a administração colonial portuguesa passa, de fato, a assumir de maneira tangível o controle sobre o território.

O regime colonial português em Moçambique se desenvolve em etapas bem específicas e delimitadas, intensificando, dessa maneira, o posicionamento do domínio português na região. Nos primeiros trinta anos, a monocultura foi o carro chefe da economia e, logicamente, explorada pelo poderio português. Daí, então, produtos exportáveis como o açúcar estiveram presentes nas grandes plantações.

A sistemática manobrava um sistema de barateamento da mão de obra. As regiões moçambicanas que receberam esse tipo de monocultura foram as do Norte e do Sul. Todo o movimento de trabalho produziu capital financeiro que contribuiu para o empoderamento do domínio português. Em meados da década 1920, há uma forte adesão à intensificação do trabalho forçado, a fim de alavancar a economia moçambicana. Aliada às forças coloniais portuguesas, a África do Sul controlou o regime de trabalho.

A última etapa do colonialismo em Moçambique se processou a partir da década de 1960, quando foi possível observar as constantes reformas políticas encabeçadas pela crise do regime de António de Oliveira Salazar. Entre as reformas, estabeleceu-se a abolição do trabalho forçado.

Nessa linha do tempo, a representatividade do cão se transforma em uma engenhosidade capaz de refletir a repulsa por um cão que está com diversos ferimentos que causam repugnância e abominação. Tal representatividade

transmitida pelo animal equivale a uma alegoria da conjuntura que está em desaprovação.

Os olhos azuis são marcas da presença do colonizador europeu que se estabeleceu em terras africanas e em países que ficaram sob o controle de Portugal. Além desse fator, a descrição no conto realça a ausência de brilho nos olhos, mostrando ao leitor aspectos que transmitem incredibilidade e insegurança.

Como reação da situação em que se encontrava o cão, as lágrimas são geradas como consequência de prostração. Essa alegoria não representa a unidade, haja vista que esse ser alegórico potencializa a parte pelo todo. Seguindo a linha de raciocínio de Inocência Mata, percebe-se que a narrativa propõe construir um painel que revela a decadência do sistema colonial, mas que se utiliza desse mote para anunciar a história de um cão que estava isolado de outros animais por eles não lhe darem confiança.

O Cão-Tinhoso era extremamente diferente dos outros animais. Há uma indiferença que representa a recusa do sistema político no país. Portanto, o sentimento de rejeição é constante na narrativa, mostrando que o sistema é veemente rejeitado:

Os outros cães às vezes deixavam de brincar e ficavam a olhar para o Cão-Tinhoso. Depois zangavam-se e punham-se a ladrar, mas como ele não dissesse nada e só ficasse para ali a olhar, viravam-lhe as costas e voltavam a cheirar debaixo do rabo uns aos outros e a correr. [...] Os outros cães ficaram um bocado a pensar no que haviam de fazer por ele estar a olhar para eles daquela maneira. E que o Cão-Tinhoso queria ir meter-se com eles. Depois o cão do Senhor Sousa, o Bobí, disse qualquer coisa aos outros e avançou devagar até onde estava o Cão-Tinhoso. O Cão-Tinhoso fingiu não ver e nem se mexeu quando o Bobí lhe foi cheirar o rabo: olhava sempre em frente. O Bobí, depois de ficar uma data de tempo a andar em volta do Cão-Tinhoso, foi a correr e disse qualquer coisa aos outros — o Leão, o Lobo, o Mike, o Simbi, a Mimosa e o Luiu — e puseram-se todos a ladrar muito zangados para o Cão-Tinhoso. O Cão-Tinhoso não respondia, sempre muito direito, mas eles zangaram-se e avançaram para ele a ladrar cada vez mais de alto. Foi então que ele recuou com medo, e voltando-lhes as costas, veio para a Escola, com o rabo todo enfiado.¹⁶

¹⁶ HONWANA, 1980, p. 5-6.

A falta de companheirismo causa-lhe profundo sentimento de rejeição, pois não há outros animais que brinquem com ele.

Em outro momento do conto, assim o cão ainda é descrito:

O Cão-Tinhoso tinha a pele velha, cheia de pelos brancos, cicatrizes e muitas feridas. Ninguém gostava dele porque era um cão feio. Tinha sempre muitas moscas a comer-lhe as crostas das feridas e quando andava, as moscas iam com ele a voar em volta e a pousar nas crostas das feridas. Ninguém gostava de lhe passar a mão pelas costas como aos outros cães. Bem, a Isaura era a única que fazia isso.¹⁷

Na passagem acima, nota-se que a imagem alegórica faz alusão ao sistema colonial. Essas caracterizações descrevem um sistema político que está ultrapassado, portanto não há aceitação dos indivíduos inseridos nesse contexto. Por sua vez, a personagem Isaura torna-se uma das pessoas que ainda apoiam o sistema vigente, por ser a única a aceitar o animal. Isaura é a personagem que mostra afeto pelo cão.

A professora já dizia que ela não estava bem da cabeça por defender o Cão-Tinhoso, o que a fazia ser tida como parva. Desta forma, a professora sempre a repreendia por estar à procura daquele animal:

A Isaura era a única que gostava do Cão-Tinhoso e passava o tempo todo com ele, a dar-lhe o lanche dela para ele comer e a fazer-lhe festinhas, mas a Isaura era maluquinha, todos sabiam disso.¹⁸

O texto apresenta uma oposição entre a professora e o Cão-Tinhoso – uma animosidade que se estabeleceu entre essas personagens:

Foi aí que a Senhora Professora disse para o Cão-Tinhoso:

— Suca!¹⁹

O Cão-Tinhoso ainda ficou um bocado a olhar para a Senhora Professora, com os olhos grandes a olhar como uma pessoa a pedir qualquer coisa sem querer dizer. Eu vi-lhe lágrimas a brilhar em riscos

¹⁷ HONWANA, 1980, p. 6.

¹⁸ HONWANA, 1980, p. 8.

¹⁹ Suca – Sai!

no focinho. A Senhora Professora deu um grito para o Cão-Tinhoso ouvir bem:

— Suca daqui!

O Cão-Tinhoso voltou-lhes as costas e desapareceu portão fora, sem dizer nada, com o seu andar de carroça velha e com a cabeça a fazer balanço como os bois.²⁰

Isaura considerava a professora uma pessoa má por ter mandado o cão embora. A personagem constata que todos eram ruins para o cão tihoso. Já na segunda parte da narrativa, o cão tinha por costume ir ao clube para ver a malta jogar futebol. Nessa altura da história, entra o senhor Administrador jogando sueca com o Senhor Veterinário. Enquanto conversam, avistam o Cão-Tinhoso e Ginho. O Doutor da Veterinária diz:

— Ouve lá, o que é que este cão está a fazer ainda vivo? Está tão podre que é um nojo, caramba! Bolas para isto! Ai que eu tenho de meter em todos os lados para pôr muita coisa em ordem...²¹

A sorte estava lançada naquele jogo. Os senhores jogadores já começavam a planejar a execução daquele animal. A malta fora avisada sobre a situação do cão, cuja execução causava chateação.

A questão da execução do animal se torna uma preocupação entre os meninos da narrativa. Esse discurso começa a incomodar a professora quando ela afirma que aqueles assuntos se tratavam de “negócios sigilosos de Estado” (HONWANA, 1980, p. 15). A professora desejava que os alunos não comentassem nem discutissem o assunto, ordenando que os alunos ficassem quietos e continuassem a fazer suas atividades escolares.

Isaura tenta defender aquele animal, que corre risco de vida. Acaba dizendo que o que estavam a falar dele era mentira.

— Não lrigues a isso tudo porque é pêta²² do Quim, o Doutor da Veterinária não te quer matar nem nada, isso é pêta. Nós ainda vamos

²⁰ HONWANA, 1980, p. 10.

²¹ HONWANA, 1980, p. 12.

²² Mentira.

falar das nossas coisas, e eu hei-de dar-te de comer todos os dias. Também posso vir à tarde depois da hora do lanche e trazer-te de comer, a minha mãe não diz nada, Cão-Tinhoso! Não sejas malcriado! O que é que estás a querer ver debaixo das minhas saias? — E puxa a saia para tapar os joelhos. — Oh! Desculpa-me, Cão-Tinhoso! Estás a ver a barra da minha saia nova! Desculpa-me, eu devia saber que não és como esses meninos malcriados que andam por aí. Não tinhas visto ainda a minha saia nova? Tem muita roda, queres ver? — Levantou-se e esticou a saia pelos lados. Estava a fazer uma voltinha quando me viu mesmo atrás dela. Ficou de boca aberta a olhar-me depois, virou-se para mim com a boca muito fechada e de mãos nas ancas: — O que é que você quer daqui? ²³

Na mesma cena, o foco da narrativa centra-se no momento em que o Senhor Duarte da Veterinária chama os garotos com um discurso aparentemente pueril, mas com tom ponderado. Havia convocado a malta com a justificativa de que era para contar anedotas e histórias, mas o assunto a ser tratado era mais sério que isso. Tratava-se de contratar os meninos para serem os algozes do animal:

— Ouçam, ó rapazes, tenho uma coisa para vocês — repetiu — depois de se sentar ao alto do muro, com a malta em volta.

— É mesmo uma coisa para a malta.

Calou-se por um bocado e olhou para as nossas caras. «É uma coisa de malta, mesmo de malta (agora só olhava para as unhas com os olhos quase fechados por causa do fumo do cigarro). É coisa que eu com a vossa idade não deixaria de fazer, se me pedissem para fazer. Bem, vocês sabem, o Doutor mandou-me dar cabo de um cão, aquele, vocês conhecem-no, aquele que anda aí todo podre que é um nojo, vocês não o conhecem?... Ora bem, o Doutor mandou-me dar cabo dele. Bem, eu já o devia ter liquidado há mais tempo, mas o Doutor só me disse esta manhã. Bem, acontece que eu tenho visitas em casa e é bera estar agora a pegar em armas e zuca-zuca atrás de um cão, vocês compreendem, não é rapazes?... Mas eu nem me afligi porque pensei cá para comigo — que diabo, os rapazes estão sem fazer pêva e é para as ocasiões que a gente conta com os amigos — e pensei logo em vocês, porque já se vê, vocês até devem gostar de mandar uns tiritos, hem? Bem, calem-se não digam mais, eu já sabia que vocês são malta fixe. Olhem rapazes, vocês pegam aí numa corda qualquer, procuram lá o cão e levam-no para o mato sem grandes

²³ HONWANA, 1980, p. 16.

alaridos e aí ferram-lhe uns tiritos nos cornos, que tal?... Está bem, está bem, calma, deixem-me acabar de falar...²⁴

O sigilo de Estado é novamente requisitado, dessa vez pelo Senhor Duarte. A razão pela qual ele não executou o animal era porque, segundo a personagem, ela estava muito ocupada com visitas em casa. O texto amplia a informação relatando que o Senhor Duarte se preocupava com sua imagem. A malta executaria o animal.

O cumprimento da ordem deveria ser fora da visão de indivíduos que não soubessem do acertado. A equipe levaria o animal até a mata atrás do matadouro que havia sido escolhido para a consumação do ato.

Na terceira seção, a narrativa encena o caminho do calvário do Cão. Ali estavam a caminho 12 meninos que seguiam com suas armas apontadas, arrastando com eles o animal. Encontram outro grupo de meninos, que pensam que os executores estavam indo caçar com o Cão. Disseram que o Cão não prestava devido à sua aparência. Quim, de forma enérgica, disse para os meninos saírem daquele lugar, apontando a espingarda para eles.

Quando chegaram ao lugar indicado, discutiram quem executaria o Cão. Alguns pensavam em desistir; outros já queriam a consumação do ato, inclusive o narrador manteve uma atitude de piedade em relação ao animal, oferecendo a Quim uma sugestão, a fim de encerrar aquela situação:

Eu é que tinha uma danada vontade de chorar mas não podia fazer isso com aqueles todos a olhar para mim.

— Quim, a gente pode não matar o cão, eu fico com ele, trato-o das feridas e escondo-o para não andar mais pela vila com estas feridas que é um nojo...

O Quim olhou para mim como se nunca me tivesse visto em nenhum lado, mas respondeu aos outros:

— Vocês que se lixem, eu atiro com o cartucho que quero e pronto!²⁵

Nessa discussão, nota-se a presença de outras etnias em Moçambique. Quando Quim diz para Gulamo “Ouve lá, queres ter alguma coisa comigo, monhé de

²⁴ HONWANA, 1980, p. 16.

²⁵ HONWANA, 1980, p. 22.

um raio?”²⁶, a expressão utilizada por Quim, monhé²⁷, expressa uma denominação pejorativa atribuída ao indivíduo de aparência ou proveniência árabe, paquistanesa ou indiana. Nessa discussão, a outra personagem é como maguerre²⁸, que expressa uma denominação pejorativa para colono. Francisco Noa aponta que:

Outro elemento humano do iridescente mosaico cultural, étnico e linguístico representado no romance colonial é o indiano, depreciativamente apelidado de “monhé”. Colocando-se como um dos concorrentes mais destacados à hegemonia do homem branco, quer em termos religiosos (o islamismo), quer em termos econômicos (o comércio), a figura do indiano aparece-os marcada pelo ressentimento, pelo preconceito e por um indisfarçável sentimento de intolerância. (NOA, 2016, p. 289)

Já entrava a noite. A discussão entre o grupo de meninos seguia, e o Cão-Tinhoso ficava cada vez mais apreensivo em decorrência das discussões. O animal já tinha graves feridas. Os conflitos entre as personagens geraram desentendimentos e ameaças. Quim não queria dar o primeiro tiro. Caso não o fizesse, Gulamo disse que contaria para toda a escola que ele tivera medo:

— Se continuas assim a gente depois conta lá na escola que tu tiveste medo de matar o cão, que começaste com cagufas... A gente vai dizer que te borraste todo... A gente vai contar isso, palavra que vai contar...
— Quim, eu não tenho cagufa nem nada, não tenho medo de matar o cão... É só porque o meu pai está à espera lá em casa... Não atires a matar, estás a ouvir? Mas se quiseres, podes atirar... Sabes, é só porque tu estavas todos cheio de cagufa e era preciso mostrar à malta que não és maricas.²⁹

O caso da América é mencionado quando Quim conta que no novo continente os cães eram executados com antibióticos. O medo constantemente está com Quim, que desafia o outro a dar o primeiro tiro. O alívio seria que não iria sofrer com a bala.

²⁶ HONWANA, 1980, p. 23.

²⁷ Monhé – mestiço de indiano com preto; comerciante indiano (sentido pejorativo).

²⁸ Maguerre – colono (pejorativo).

²⁹ HONWANA, 1980, p. 26.

Na quarta e última sessão da narrativa, após ter ocorrido o estouro, o narrador-personagem comenta ter visto Isaura no chão. Ela estava a gemer. Os meninos ficaram surpresos por só ouvir Isaura gritando. A princípio acharam que eram os meninos do Costa. Eles alegavam que não era culpa deles:

—A nós não tem culpa! Ele que veio pruguntar, e gente veio com ele para ver jimininu cum cão! A nós não tem culpa, só veio ver matar cão! Não tem culpa!...

— Ah, negros cabrões! — O Quim apontou-lhes a Calibre 12 de Dois Canos.

— Num mata nós, num tira, patrão... Hi! — e desapareceram todos com um cagaçal medonho pelas micaias, a gritar “Hi!” e “Hi!”.³⁰

Até àquela altura, o cão ainda não havia sido morto. A ordem do Senhor Duarte seguia sem ser cumprida, e um novo movimento de convencimento para Isaura estava sendo feito. Diziam que ninguém gostava do Cão-Tinhoso. Por fim, os meninos começaram a atirar. O barulho dos tiros ecoava pela mata. Isaura ficou como morta ao ver aquele fato. Algum tempo depois, levantou-se e logo fugiu em direção às árvores.

Por outro lado, é necessário entender a execução do cão não apenas como uma metáfora da consumação, ao tentar pôr fim em um ciclo. Na cultura africana, a morte, a execução do cão, é encarada por um ponto de vista oposto à cultura ocidental, que a ver como o encerramento de um ciclo. Para algumas sociedades africanas, trata-se, também, da passagem para um novo ciclo. Daí a importância de citarmos o antropólogo brasileiro-congolês Kabengele Munanga, quando ele afirma que “a morte não é uma ruptura, e sim uma mudança de vida, uma passagem para outro ciclo da vida” (MUNANGA, 2007, p. 12).

Exposta a análise da primeira narrativa, seguindo a ordem dos contos, *Inventários de imóveis e jacentes* aparece como a segunda narrativa em que Honwana aborda a imobilidade, a inércia por parte de muitos colonizados perante o contexto colonial. Para Cláudio do Carmo (2011), há nessa narrativa um narrador que observa pessoas envolvidas na trama que “não percebem, nada veem, que não

³⁰ HONWANA, 1980, p. 29.

querem lembrar, [...] de um momento que não se quer esquecer”. (CARMO, 2011, p. 441)

Na cena descrita pelo narrador-personagem, as portas e as janelas da casa se encontram fechadas. Por estarem cerradas, constrói-se uma imagem que evidencia um cenário em que os moradores no interior dessa residência se sentem estagnados, não conseguindo sair de seus problemas.

As portas e as janelas fazem contato com o mundo exterior. Como estão fechadas, aqueles que estão dentro da casa estão confinados e não conhecem a realidade do mundo exterior. Nesse sentido, a imagem construída do confinamento é sugestiva, em razão da ausência de liberdade e do aprisionamento proposto pelo colonialismo.

Diante desse quadro, muitos africanos se acomodaram diante da situação política vivida por eles, uma vez que não viam mudanças em relação a esse sistema. A título de ilustração, a menina Isaura faz parte do elenco que age de forma diversa da “malta”, que visa à execução do cão.

O trecho abaixo mostra como o pai do narrador autodiegético age, já que não dormia com as portas e as janelas abertas. Deste modo, observamos que essa parte da narrativa revela o personagem preso a um pensamento inerte.

As portas e as janelas fechadas. O Papá não gosta de dormir com as portas e janelas abertas não sei por quê. Pode-se pensar que é por causa da doença, mas eu acho que ele sempre foi assim. Ele agora dorme no nosso quarto porque os médicos, quando lhe deram alta, recomendaram-lhe que dormisse numa cama dura, o que se improvisou no nosso quarto, já que não convinha mexer na cama do casal, no quarto dele. (HONWANA, 2017, p. 50)

O terceiro conto, *Dina*, trata do espaço onde o colonizado trabalha. O personagem principal é Madala, descrito como o trabalhador mais velho das machambas³¹. Além de ser apresentado como um personagem ancião que sofre problemas de saúde, as condições vividas por ele são inapropriadas, como o forte

³¹ Machamba – terreno agrícola para produção familiar, terra plantação de milho.

calor e os animais peçonhentos enumerados na narrativa tais como cobras, lacraias, lagartixas e escorpiões.

Vima Lia de Rossi Martin sugere que o conto *Dina* “capta a realidade de maneira análoga à de uma câmera, capaz de registrar com agudeza e precisão os detalhes significativos de uma cena” (MARTIN, 2017, p. 134). Sendo assim, o processo descritivo na narrativa de Honwana objetiva retratar o espaço laboral no qual os mais velhos são violentados pelo excesso de trabalho e pelas condições inapropriadas.

O sol estava mesmo em cima do seu dorso nu, mas convinha suportar um pouco mais. Contou o tempo pela ponta pelo número de gotas de suor que lhe pingavam pela ponta do nariz para uma pedrinha que brilhava no chão, a seus pés, e concluiu que o capataz devia estar muito zangado. [...] A dor dos rins era-lhe insuportável, e muito pior agora que já tinha tocado o dina. Quando os músculos do pescoço lhe começaram a doer pela torção a que os submetia, mantendo a cabeça erguida, deixou de cair os braços até tocar nas folhinhas carnudas e escorregadias das ervas que devia arrancar. (HONWANA, 2017, p. 57)

No decorrer da narrativa, observamos que o autor utiliza as simbologias da “planta” e da “raiz”, relacionando-as à atividade laboral daqueles que possuem aquelas terras por direito. O sujeito que trabalha a terra considera o colonizador um sujeito mau, uma vez que pretende tirar as terras dos colonizados.

– O branco é mau... – continuou o rapaz. – Ele demora muito antes de mandar largar... Eu via isso quando trabalhava na machamba... Também não deixa as pessoas endireitarem-se por um bocado para descansar as costas... Eu vi isso uma vez... – Subitamente inspirado, o jovem virou-se para os outros. – Isto não é mentira, juro que não é mentira. (HONWANA, 2017, p. 63)

Outro aspecto elencado na narrativa é a relação existente entre a mulher e o colonizador. Nota-se que a mulher é um objeto de troca, sendo desrespeitada. Dessa maneira, é possível compreender que o capataz representa o colonizador, e Maria, a colonizada. O conto evidencia essa sugestão devido à violência que a mulher sofre advinda do capataz.

O capataz surgiu pela esquina de um dos celeiros velhos e procurou Maria com o olhar. Quando a descobriu, lançou-lhe para o regaço uma moeda de prata:

– Aí tens o que te devo... – trazia nos lábios um cigarro fumegante e um sorriso satisfeito. (HONWANA, 2017, p. 73)

Essa cena mostra um suposto “pagamento” a Maria, pois o capataz e a mulher haviam tido um relacionamento. Contudo, a mulher não o aceita por conta da condição que o capataz lhe impõe ao tratá-la como prostituta.

– Mas o que é que tens, rapariga? Não queres o dinheiro? Tens medo de o receber? – Calou-se, aguardando a resposta da Maria. Mas continuou: – Tens medo que os rapazes descubram que és uma puta? Maria abraçou-se mais apertadamente e, cravando as unhas nas costas, choramingou:

– Madala viu nós... Madala viu...

– E o que é que isso tem? – o capataz abriu os braços, reforçando a admiração, e depois cruzou-os sobre o peito.

– Madala é minha pai!... (HONWANA, 2017, p. 74)

Para Mark Sabine, o conto apresenta a realidade a que muitas mulheres eram sujeitadas durante o colonialismo em diversas regiões do continente africano. A desvalorização da mulher é um aspecto ressaltado na perspectiva crítica do escritor moçambicano. Embora Honwana ressalte essa violência contra a mulher, o contraponto feito pelo escritor é destacar a resistência feminina, quando a moça se recusa a ser “objeto” nas mãos do colonizador.

A atitude casualmente venal dos senhores coloniais em relação às mulheres africanas é exemplificada ainda mais pelo aparente estupro (ou, na melhor das hipóteses, coerção sexual) de Maria pelo capataz em “Dina”, que também personifica a violenta fúria.³²

³² The colonial masters' casually venal attitude towards African women is further exemplified in the apparent rape (or at best sexual coercion) of Maria by the *capataz* in “Dina”, who also embodies the violent rage. (Tradução nossa). SABINE, Mark. *Gender, Race, and Violence in Luís Bernardo Honwana's Nós Matámos o Cão-Tinhoso*: The emasculation of the African patriarch. Disponível em <https://www.academia.edu/1269129/Gender_Race_and_Violence_in_Lu%C3%ADs_Bernardo_Honwana_s_N%C3%B3s_Mat%C3%A1mos_o_C%C3%A3o-Tinhoso_The_emasculation_of_the_African_patriarch?ends_sutd_reg_path=true>. Acesso em: 03 jun. 2018.

Sabine sugere que Madala, ao não repudiar o capataz que ataca sexualmente sua filha Maria, evidencia que essa não intervenção do pai pode ser interpretada como um consentimento covarde. Contudo, a personagem Maria articula seu próprio repúdio contra o colonizado: sua resistência está no menosprezo à oferta de dinheiro feita pelo capataz.

Na sequência dos contos, *Velhota* é a quarta narrativa que amplia o universo dos velhos como conhecedores da cultura moçambicana. Maurice Halbwachs declara que “para evocar o próprio passado, em geral, a pessoa precisa recorrer às lembranças de outras, e se transporta a pontos de referência que existem fora de si, determinados pela sociedade” (HALBWACHS, 2006, p. 72).

Os conselhos dos mais velhos seriam para as personagens jovens da narrativa. Dentre os ensinamentos, aconselhavam os jovens a terem esperanças na mudança político-social para todos os africanos.

Maria Nazareth Soares Fonseca (2003) sugere que as representações dos velhos, nos diversos textos africanos de língua portuguesa, sugerem que eles sejam os guardadores da memória do povo, o que permite que se compreenda as diversas peculiaridades da cultura ancestral, evidenciadas em projetos de nação e de nacionalidade. Elas se tornam mecanismos de resistência.

No trecho que se segue, é possível observar que os personagens mais novos entendem que a sabedoria dos mais velhos nunca erra, inclusive que as coisas estavam caminhando rumo à mudança desejada.

Tentei não falar, mas não tive tempo de pensar.
 – Eles destruíram tudo, eles roubaram, eles não querem...
 Senti-a prender a respiração e endurecer ligeiramente.
 – Não queres contar? Não? Não queres?
 – Não serve de nada.
 Os miúdos aproximaram-se:
 – Conta, conta...
 – Nada, vocês há de crescer, agora não chateiem.
 – Sim, meu filho, há o tempo, o tempo... Tudo há de mudar, tudo há de melhorar... (HONWANA, 2017, p. 84)

A velhota constata que o filho estava assustado, furioso e zangado por conta da crueldade que sofria, por isso o acalenta, incentivando-o a não ficar chateado diante da situação.

A quinta narrativa, intitulada *Papá, Cobra e eu*, foca o aparecimento de uma cobra no galinheiro. A narrativa nos mostra que o animal picou o cão do vizinho de Ginho, que acabou morrendo. Por isso, o vizinho pede indenização pela morte do animal, já que estavam à procura de pista pelo desaparecimento e morte de galinhas e de seus filhotes.

O narrador é um menino moçambicano chamado Ginho Tchambene. Vive com seus pais e com seus irmãos mais novos: Joãozinho, Gia, Nandito e Gita, além de Sartina e Madunana, que eram trabalhadores da família. Tinham um cão chamado Totó. O senhor Castro também tinha um cão chamado Lobo.

Segundo Vima Lia de Rossi Martin (2017, p. 134), o conto destaca “as experiências infantis”, ao tentar entender a realidade em que estão inseridas. Observa as tensões e as contradições impostas pelo universo colonial, segmentado entre patrões e empregados, brancos e trabalhadores negros.

Existe, portanto, uma divisão, e as personagens sabem que o momento da luta e da revolta está por vir, como explica o pai de Ginho.

- Meu filho, tem de haver uma esperança! Quando um dia acaba e sabemos que amanhã será tudo igualzinho, temos de ir arranjar forças para continuar a sorrir e continuar a dizer ‘isso não tem importância’... Ainda hoje viste o Sr. Castro a enxovalhar-me! Isso foi só um bocadinho da ração de hoje.... Não meu filho, mesmo que isto tudo só o negue, Ele tem de existir! ... (HONWANA, 2017, p. 105)

As mãos dos pretos é a sexta narrativa de Honwana. Neste conto, o escritor aborda a questão do racismo vivenciada pelos negros no período colonial em Moçambique. A narração em primeira pessoa apresenta as justificativas apontadas pelas personagens que transitam no contexto colonial, no qual o discurso racista inferioriza os negros devido às mãos e pés serem mais claros do que o resto do corpo. Personagens como o professor e o padre colaboram na manutenção do discurso racista.

Mas o Senhor Professor disse um dia que as palmas das mãos dos pretos são mais claras do que o resto do corpo porque ainda há poucos séculos os avós deles andavam com elas apoiadas ao chão, como os bichos do mato, sem as exporem ao sol, que lhes ia escurecendo o resto do corpo. (HONWANA, 2017, p. 107)

O professor aparece na trama como o primeiro personagem que sustenta o discurso que inferioriza o negro. Sua opinião se baseia na teoria similar à da evolução. De acordo com Godfrey N. Uzoigwe (2010), o continente africano foi subjugado pela Europa devido às diversas teorias criadas ao longo do século XIX, a fim de justificar o imperialismo naquele continente. Tais teorias buscavam dar coerência às diversas dominações no continente pois, ao se valerem do darwinismo social, por exemplo, consideravam os africanos como sujeitos de “raças sujeitas”, ou “raças não evoluídas”, pela “raça superior” que seriam os brancos, invocando o processo inelutável da “seleção natural”, em que o forte domina o fraco na luta pela existência (UZOIGWE, 2010, p. 25).

Conforme destaca o historiador norte-americano, o discurso proferido pelo professor se transformaria numa estratégia de imposição e de poder sobre aqueles considerados subalternos, inferiores e fracos no processo de sobrevivência, como afirma a teoria darwinista. O resultado dessa ideologia gerou consequências traumáticas nos indígenas que presumiam que os negros estariam num patamar inferior ao do branco. O colonialismo baseou a ampliação de novos territórios na prerrogativa dessa relação verticalizante.

Pautando-se no aspecto psicologicamente traumático que o racismo engendrou nos indivíduos subjugados, Fanon (2008) considera que os procedimentos fundamentais para a manutenção da dominação europeia afirmavam-se na imposição do outro a partir do aspecto psíquico. Fanon afirma que, quando o negro aceita a imagem de inferiorizado, as consequências psíquicas são trágicas: quando “a estrutura psíquica [do negro] se revela frágil, tem-se um desmoronamento do ego.

O negro cessa de se comportar como indivíduo acional. O sentido de sua ação estará no Outro (sob a forma do branco) (FANON, 2008, p. 136). Dessa maneira, o colonizado acaba inevitavelmente reafirmando os estereótipos raciais dos colonos.

A questão psicológica enfatizada por Fanon é recorrente no território africano sob a jurisdição colonial. O negro se submete ao pensamento do branco, mesmo este sendo minoria, em um território que é em larga escala habitado culturalmente por negros. Assim declara Fanon acerca da presença dos colonizadores na ilha de Martinica:

O colonizador, se bem que “em minoria”, não se sente inferiorizado. Há na Martinica duzentos brancos que se julgam superiores a

trezentos mil elementos de cor. Na África do Sul, devem existir dois milhões de brancos para aproximadamente treze milhões de nativos, e nunca passou pela cabeça de nenhum nativo sentir-se superior a um branco minoritário. (FANON, 2008, p. 90)

Além dessa teoria apresentada pelo professor, Honwana destaca o discurso religioso que impera no contexto colonial. Apresenta a colonização europeia no continente africano por meio da inserção do cristianismo no continente e de sua busca por hegemonia local. O autor sugere que o catolicismo estabeleceu sua supremacia ressaltando os contrastes entre colonizadores e colonizados e mantendo a visão preconceituosa, necessária para manter a dominação das sociedades indígenas. A memória do narrador-menino recorda-se da fala do padre, num encontro de catequese, que afirmava uma ideologia racista e que inferiorizava o negro, a partir da divindade cristã.

Lembrei-me disso quando o Senhor padre, depois de dizer na catequese que nós não prestávamos mesmo para nada e que até os pretos eram melhores que nós, voltou a falar nisso de as mãos serem mais claras, dizendo que isso era assim porque eles andavam com elas às escondidas, andavam sempre de mãos postas, a rezar. (HONWANA, 2017, p. 107)

Seguindo a leitura do conto, vemos que os personagens pertencentes à elite colonial reproduzem um discurso racista contra os pretos, mas no decorrer da narrativa os personagens comuns, como dona Dores, dona Estefânia e a mãe do narrador-personagem, perpetuam o discurso racista da criação, partindo de uma ideologia que mantém o racismo entre os colonizados.

Na passagem a seguir, percebemos como a projeção do discurso religioso propaga o efeito que repugna o sujeito colonizado.

– Antigamente, há muitos anos, Deus, Nosso Senhor Jesus Cristo, Virgem Maria, São Pedro, muitos outros santos, todos os anjos que nessa altura estavam no céu e algumas pessoas que tinham morrido e ido para o céu fizeram uma reunião e resolveram fazer pretos. Sabes como? Pegaram em barro, enfiaram em moldes usados de cozer o barro, levaram-nas para os fornos celestes; como tinham pressa e não houvesse lugar nenhum ao pé do brasido, penduraram-nas nas chaminés. Fumo, fumo, fumo e aí os tens escurinhos como carvões. E tu agora queres saber porque é que as mãos deles ficaram brancas?

Pois então se eles tiveram de se agarrar enquanto o barro deles cozia?! (HONWANA, 2017, p. 108)

Outra justificativa para as mãos dos pretos serem mais claras justificava-se pelo trabalho de coleta de algodão em localidades escravocratas, como na Virgínia, nos Estados Unidos, durante o período do tráfico de escravos.

Mas eu li num livro que por acaso falava nisso, que os pretos têm as mãos assim mais claras por viverem encurvados, sempre a apanhar o algodão branco da Virgínia e de mais não sei onde. Já se vê que Dona Estefânia não concordou quando eu lhe disse isso. Para ela é só pôr as mãos deles desbotarem à força de tão lavadas. (HONWANA, 2017, p. 108)

O fragmento acima evidencia o processo de escravidão a que muitos africanos foram submetidos, tanto em África quanto também na América em países como o Brasil, Cuba e Estados Unidos. De acordo com Edward E. Baptist (2013), a expansão da escravidão nos Estados Unidos se deu graças ao cultivo e à extração de produtos como o algodão, uma vez que a constante produtividade da escravidão nos campos de algodão foi a força motora que ditou a expansão da economia norte-americana.

Desta forma, a escravidão se legitima como resultado da inferiorização a que o negro é submetido, pautada em argumentos que legitimam a desigualdade fundamental que articula a escravidão. A questão exógena impõe categorizações que recriminam o negro, assim visto como um ser inferior e impuro por conta de um processo de desqualificação étnica. Honwana traz à tona um discurso pautado no olhar do colonizador, utilizando uma pregação fundamentada apenas na legitimidade da imposição colonial.

A respeito desse imaginário da gênese do negro: no Brasil, por volta do século XIX, um discurso desqualificador circulou em regiões do estado de São Paulo. Em sua tese de doutorado, José Luís Simões (2002) desvelou o discurso que era conhecido pelos negros e que fazia parte do imaginário do século XIX. O texto que o autor extraiu da Gazeta de Piracicaba do ano de 1895 declara:

[..] A origem dos negros – No Brasil, alguns negros acreditam ter sido esta a sua origem: Quando Deus formou o primeiro homem, Satanás movido de inveja quis também formar um homem de barro. Porém como tudo que ele toca se faz negro, resolveu Satanás ir lavar o seu

homem no Jordão para branquear; mas à sua chegada o rio horrorizado retirou as suas águas e o espírito maligno não teve mais tempo que depor o seu homem sobre a areia ainda molhada e é por isso que as palmas das mãos as únicas partes com que a criatura de Satanás tocou na água, se fizeram brancas. O demônio irritado com isto, deu tão grande punhada no rosto do seu homem, que lhe esborrachou o nariz, d'ahi vem terem os negros o nariz achatado. Agarrou-o depois pelos cabelos para o arrastar após de si; e o calor das suas mãos ardentes encrespou-lhe de tal modo o cabelo, que lhe ficou encarrapichado[...] (SIMÕES, 2005. p. 119).

Tanto a narrativa de Honwana quanto a da Gazeta de Piracicaba exploram aspectos da violência contra o negro, ao insinuar que, desde seu surgimento, ele nasce como sujeito inferiorizado. Verifica-se, portanto, na narrativa que Satanás, o tihoso, é o responsável por criar os indivíduos negros. Em contrapartida, os brancos foram criados pelo deus cristão europeu ocidental.

Adotando essa postura racista, nota-se que, desde o imaginário que alicerça o pensamento cristão sobre a origem e a natureza do homem, o negro é colocado na marginalidade, ocupando espaços de ilegalidade e sempre sofrendo distintas formas de violência.

No entanto, a fala da mãe do narrador revela um discurso que combate as práticas mantenedoras de uma desvalorização do sujeito preto colonizado pelo discurso racial. Sendo assim, a mãe do narrador diz:

E sabes porque é que foi? Claro que não sabes e não admira porque muitos e muitos não sabem. Pois olha: foi para mostrar que o que os homens fazem é apenas obra dos homens...Que o que os homens fazem é efeito por mãos iguais, mãos de pessoas que se tivessem juízo sabem que antes de serem qualquer outra coisa são homens. Deve ter sido a pensar assim que Ele fez com que as mãos dos pretos fossem iguais às mãos dos homens que dão graças a Deus por não serem pretos. (HONWANA, 2017, p. 109)

Para desfazer tal pensamento equivocado, Honwana provoca o discurso proveniente do colonizador e destaca a fala da mãe do narrador-personagem, segundo a qual todo o discurso construído e mantido por aquela sociedade se trata de questão humana, de obra de homens que não tinham juízo. Para tanto, a mãe do narrador-personagem termina por dizer que as mesmas mãos – de brancos e de

pretos – seriam iguais quando os homens as erguiam para Deus e a Ele davam graças.

O sétimo conto, *Nhinguitimo*, faz referência ao vento que vem do Sul, em outra narrativa que Honwana lança mão da metáfora como procedimento discursivo para a construção coletiva de uma nova sociedade. Zanotto considera que a metáfora é um fenômeno cuja essência é discursiva. Portanto, “o sujeito encontra o espaço de liberdade ao subverter as regras da língua para inscrever sua subjetividade criativa” (ZANOTTO, 1990, p. 115).

Com essa consideração, a imagem do vento ganha nova significação no contexto colonial, sugerindo mudança. Jean Chevalier (1986, p. 1070) indica que o vento traz sentidos de instabilidade e de inconstância. Portanto, observa-se que o personagem Vírgula Oito pretende mudar sua situação social naquela sociedade fortemente definida pela hegemonia do colonizador sobre o colonizado, porém essa busca constante de emancipação político-econômica se encontrava instável.

No entanto, no excerto abaixo, observamos que o nhinguitimo é a imagem construída pelo autor para gerar tais mudanças.

Animado, o vento sobe e durante dias redemoinha espirais de folhas secas, roubadas ao chão das matas, assustando as rolas que fogem dos campos. [...] O nhinguitimo irrompe pelo vale e varre instantaneamente a poeira que enche o ar. Célebre, vasculha as matas, derruba os pés de milho e dobra as micaias, que gemem de aflição. (HONWANA, 2017, p. 113)

Durante o desenrolar da narrativa, foca-se na personagem Alexandre Vírgula Oito que trabalha na machamba, a plantação de milho de sua família. Em vista da chegada de grandes tempestades, Vírgula Oito pensava que sua plantação não seria atingida pelos fortes ventos vindos da região sul e por isso sua plantação lhe traria lucros. Os ventos do Sul não destruiriam seus milharais devido à proteção das árvores ao redor, pois conteriam as forças da tempestade. Vírgula Oito acreditava que somente as machambas dos homens brancos seriam danificadas, e que logo ele enriqueceria em razão dessa destruição de um meio de sustento da questão econômica do homem branco.

Além da questão propriamente econômica, Honwana evidencia o aspecto agrário de seu país. Por isto, André Milhomem Franco (2002) considera que o autor moçambicano reitera suas críticas à sistemática colonial.

[...] para expor as chagas da questão agrária, ou seja, denunciar a injusta distribuição de terras entre as classes sociais; por outro, utiliza uma linguagem essencialmente conotativa, para através de uma alegoria, fazer alusões às táticas de guerrilha e, de certa forma, à propaganda dos grupos rebeldes que então se levantavam para combater os colonizadores portugueses. (FRANCO, 2002, p. 35)

O projeto de literatura de Honwana passa pelo projeto de resistência e de enfrentamento dos padrões de dominação europeia. Vislumbra-se apresentar as temáticas que tratem do universo social, político, econômico e cultural de vários momentos históricos da sociedade moçambicana, enfatizando a desordem trazida pelos colonizadores.

Partindo dessa perspectiva, os ventos representam os novos tempos, moldados pelos atos de resistência que arruinariam com o projeto dos colonizadores. Assim, o nhinguitimo é a esperança da mudança, conforme podemos ler na passagem da narrativa.

– Quando chegar o “nhinguitimo” tudo vai mudar – dissera ele. – As machambas grandes que eles fazem vão ficar destruídas pela fúria do vento. As nossas machambas continuarão a amarelecer calmamente porque as grandes árvores do outro lado do rio protegem-nas dos ventos. O preço do milho vai subir e nós vamos ter algum dinheiro. Deus tem de querer que seja assim... (HONWANA, 2017, p. 117)

As terras de Vírgula Oito foram tomadas pelos brancos colonizadores. A invasão das terras pautava-se no entendimento de que os colonizados, os pretos, não sabiam trabalhar as plantações. Como não possuíam habilidades para tal trabalho, jamais aufeririam lucro.

Dessa forma, existe a relação de poder, estabelecida pelo colonizador sobre o colonizado, que mostra que os europeus possuíam expedientes capazes de segregar aqueles afastados pela relação de poder imposta pelo próprio branco. Nitidamente, ocorre a inferiorização do negro, e cabe a ele agir contra essa prática imposta pelo colonizador.

A intenção de ascensão social desejada por Vírgula Oito é um mecanismo de resistência contra a opressão colonial. Seu desejo gera a ira dos brancos. Tal configuração permite ainda que Luís Bernardo Honwana utilize a imagem dos pássaros que, à espera do ataque às machambas, riscam os céus no início do conto. Por analogia, a imagem representa o colonizado resistindo à pressão do movimento do colonizador.

Maguiguana, personagem que interage com Vírgula Oito na narrativa, se mostra temeroso pela possibilidade de os brancos saberem que Vírgula Oito tinha mais fortuna que eles.

- Sabes... Eu não sei se eles não ficarão zangados por tu teres tanto dinheiro... Eles são capazes de não gostar... Eles não vão permitir que tenhas tanto dinheiro...
- Eles são capazes de não gostar, Massinga... acudiu Maguiguana. – Eles são capazes de não gostar... É que tu és capaz de ter mais dinheiro do que o enfermeiro e o intérprete, os assimilados...
- Mas por que é que vocês pensam que eles se hão de zangar? - Vírgula Oito adotou um tom de voz extremamente paciente – eu não mato nem roubo; como o que ganho no trabalho; gasto o dinheiro com a minha família; pago o imposto... Pago aos meus trabalhadores... Como é que eles se podem zangar? (HONWANA, 2017, p. 119 - 120)

Emblemático em seu posicionamento, Vírgula Oito declara que, mesmo se os brancos soubessem de tal situação, não haveria problema, uma vez que estava em dia com os impostos cobrados pela administração colonial.

Como vemos, a terra não se trata apenas de um aspecto de ordem econômica, mas também ressalta o valor da ancestralidade presente inclusive na identidade de Vírgula Oito, já que seus familiares estavam enterrados naquelas terras. Portanto, desocupar a propriedade significaria perder as lembranças de seus familiares.

- Matchumbutana... - Vírgula Oito falava lentamente, titubeante – Matchumbutana... Eu nasci naquela terra... O meu pai também nasceu lá. Toda a minha família é do Goana... Os meus avós todos estão lá enterrados... Maguiguana, o Lodrica tem lojas, tem tratores, tem machambas grandes... Por que é que ele quer o nosso sítio? Por quê?... (HONWANA, 2017, p. 128)

Vírgula Oito não aceita a condição de inferioridade, nem a injustiça praticada contra ele. Então, convoca seus companheiros para resistirem à sistemática

dominadora, convite que figura como ruptura da alienação e do controle por parte do colonizador e que estimula a consciência nacional.

– Homens! Peguem em armas e vamos abater esse tipo antes que ele mate mais gente! Vamos depressa antes que aconteça qualquer coisa de muito mau nesta vila! ... Meu Deus!... (HONWANA, 2017, p. 131)

Vimos que na maior parte das narrativas encontramos elementos que representam a identidade do sistema colonial. Vima Lia Rossi Martin (2017) enumera alguns desses elementos conectados ao universo colonial.

[...] diretamente à terra trabalhada exaustivamente para o enriquecimento dos patrões, articulam-se elementos plenos de significado: animais como cachorros, aves e cobras; alimentos como o milho, o arroz, o caril de amendoim, a farinha e o vinho; profissões como a do administrador, do capataz, da professora, do veterinário, do enfermeiro e do chefe dos correios; e línguas como o changana, o ronga e o swazi são referidos como índices do dia a dia vivido pelos colonizados, estabelecendo um território de significados múltiplos e intrincados, que dão vida própria à matéria narrada. (HONWANA, 2017, p. 134)

As denúncias apresentadas por Luís Bernardo Honwana norteiam o projeto de resistência, tanto no campo da ficção, por meio das textualidades literárias, quanto pelos caminhos tomados pelos combatentes na libertação de diversas regiões africanas, como foi o caso de Moçambique.

Podemos observar que Luís Bernardo Honwana revelou em suas narrativas alguns dos aspectos presentes na sistemática colonial a que muitos colonizados viviam submetidos, mostrando dessa forma os diversos cenários de angústias, de opressão, de violência e de racismo impostos ao povo moçambicano. Também evidenciou um discurso veementemente contrário à postura do colonizador, ao denunciar a opressão vivida por seus conterrâneos. Suas narrativas, portanto, surgem como projeto de resistência.

3. INTERTEXTUALIDADE: DIÁLOGO DE ESCRITURAS

Julia Kristeva (2005) afirma que um texto sempre surge em decorrência de outro. Portanto, envolve um processo contínuo e infinito de relações interacionais à natureza do texto. Tania Franco Carvalhal (2006) entende que o texto é um “diálogo de várias escrituras”, e o que era antes entendido como relação individual (intersubjetiva) passa a ser coletivizado, ou seja, as relações são estabelecidas no conjunto dos textos.

Tiphany Samoyault (2008) amplia o conceito de intertextualidade e conjectura uma proposta bipartida, segundo a qual a intertextualidade opera em duas direções distintas: na primeira, como instrumento linguístico que cria um mosaico de sentidos e de discursos anteriores; na segunda, pela retomada de enunciados por meio da citação e da alusão.

Samoyault afirma que os textos produzidos não apenas retomam o discurso anterior, mas possibilitam uma memória que transporta o contexto histórico consigo.

Todas as palavras abrem-se assim às palavras do outro, o outro podendo corresponder ao conjunto da literatura existente: os textos literários abrem sem cessar o diálogo da literatura com sua própria historicidade, e a noção tem todo o interesse em tornar a crítica sensível à consideração da complexa relação que a literatura estabelece entre si e o outro, entre o gênio individual singular e o aporte intertextual e não puramente psicológico do outro. (SAMOYAULT, 2008, p. 21-22).

O termo *intertextualidade* surge com Julia Kristeva, por volta dos anos 1960, em um momento em que a crítica epistemológica estava se renovando e alterando as relações paradigmáticas. Embora Kristeva tenha cunhado tal termo, ela reconhece o caráter inovador de Mikhail Bakhtin que, segundo ela, foi o primeiro a introduzir na teoria literária esse elemento transformador das relações dialógicas no campo da linguagem, integrando aspectos sociais e históricos.

Desta maneira, Bakhtin foi um dos grandes nomes do século XX. Nasceu em Oriel, na Rússia, em 1895, e contribuiu para a evolução de conceitos e de teorias ligadas aos estudos da linguagem. Contemporaneamente, os conceitos de Bakhtin são amplamente utilizados nos diversos campos do saber. Investigações de diversas áreas tais como História, Sociolinguística, Análise do Discurso e Teoria Literária, se

apropriam de conceitos-chave desenvolvidos por ele para a análise de seus objetos de pesquisa.

Desde cedo ligado ao pensamento do filósofo dinamarquês Kierkegaard e também aos círculos comuns de seu tempo, no qual grupos de intelectuais discutiam assuntos relacionados à sociedade, às artes, à literatura e à política, Bakhtin promoveu discussões relevantes que favoreceram o amadurecimento de suas teorias. Pertencente a um século em que inovações tecnológicas, guerras, revoluções e atrocidades em larga escala tomaram conta de diversas regiões do mundo, os conceitos de dialogismo, polifonia, gêneros do discurso e vozes do discurso, dentre outros, modificaram a base de entendimento da concepção textual.

Nesse sentido, a linguagem não seria apenas uma forma estanque, fora de um contexto social, como proposto pelo estruturalismo. A língua não seria mais entendida apenas como um sistema fechado, pois nas relações sociais ela alcançaria sua máxima expressão.

Nessa perspectiva, a ideia de diálogo em Bakhtin supõe esse construto teórico relacionado ao contexto histórico, cultural e social. Ele o apresenta associado às diversas assimetrias que podem ser observadas nas relações de interação humana. Ao se debruçar sobre o estudo da enunciação, Bakhtin observa que ela nunca se completa, visto que há espaços em que novos enunciados são inseridos. Não se trata de uma abordagem fragmentária, pois todo enunciado remete a um anterior.

De fato, Bakhtin concebe a linguagem como processo de interação mediado pelo diálogo. Não é apenas entendida como um mero sistema autônomo, pois destaca a natureza da palavra no processo interativo.

Na realidade, toda palavra comporta duas faces. Ela é determinada tanto pelo fato de que procede de alguém, como pelo fato de que se dirige para alguém. Ela constitui justamente o produto da interação do locutor e do ouvinte. Toda palavra serve de expressão de um em relação ao outro. Através da palavra, defino-me em relação ao outro, isto é, em última análise, em relação à coletividade. (...) A palavra é o território comum do locutor e do interlocutor (BAKHTIN, 1981, p. 113).

O conceito de intertextualidade refere-se à aplicabilidade de estabelecer conexões dialógicas entre outros textos, perfazendo um ponto comum entre eles. A noção expressa por Bakhtin é a base para a construção dessa potencialidade entendida como intertextualidade. O intertexto se estabelece na relação de um com o

outro. Existe um universo paralelo e comum àqueles que participam do processo de interação. Essa rede complexa de inter-relações dialógicas envolve outros enunciados e promove o entrecruzamento de pensamentos. O resultado final é o reforço de falas e de discursos presentes no universo que perpassa textualidades. É oportuno dizermos que o conceito de dialogismo é anterior à ideia de intertextualidade. Dentro dessa ótica, Bakhtin acredita na possibilidade de que todos os textos sejam dialógicos, em razão de serem o resultado de constantes confrontos entre vozes sociais.

Por volta de 1967, Kristeva afirma que o texto literário é permeado por outros textos, sendo verificável a presença de outro texto em presença. Os fragmentos existentes em um texto logo estabelecem relação com o texto lido.

Todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade instala-se a de intertextualidade, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla. (KRISTEVA, 2005, p. 68)

Logicamente existe uma mudança de perspectiva ao nomear certas categorias. O que Bakhtin denomina como enunciado, Kristeva chama de texto. Embora haja alguma discordância entre os termos, Bakhtin entende o enunciado como sendo a voz inserida em um contexto.

Desde o seu surgimento, o termo *intertexto* surge com essa ideia de entrelaçamento de vozes, vinculada às práticas de interação. Roland Barthes afirmou que “um texto é feito de múltiplas escrituras, elaboradas a partir de diversas culturas e ingressante em uma relação mútua de diálogo” (BARTHES, 1984, p. 69).

Desfocando no eixo Bakhtin e Kristeva, ao destacar sua compreensão também sobre a noção de intertextualidade, Tiphany Samoyault afirma que:

É impossível pintar um quadro analítico das relações que os textos estabelecem entre si: da mesma natureza, nascem uns dos outros; influenciam uns aos outros, segundo o princípio de uma geração não espontânea; ao mesmo tempo não há nunca reprodução pura e simples ou adoção plena. A retomada de um texto existente pode ser aleatória ou consentida, vaga lembrança, homenagem explícita ou ainda submissão a um modelo, subversão do cânon ou inspiração voluntária. (SAMOYAULT, 2008, p. 9).

A autora destaca o caráter dinâmico da linguagem e sua diversidade quando estabelecida nesse quadro interacional. Nesse aspecto, Tiphonie compara tal procedimento ao processo interacional humano, afirmando o seguinte:

Assim como uma pessoa se constitui numa relação muito ampla com o outro, um texto não existe sozinho, é carregado de palavras e pensamentos mais ou menos conscientemente roubados, sentem-se as influências que o subtendem, parece sempre possível nele descobrir-se um subtexto. (SAMOYVAULT, 2008, p. 42)

Essa afirmação nos indica o caráter complexo pelo qual passa a construção de um texto, pois sua gênese não se comporta apenas na solidão do autor, mas antes, necessita do contato externo a fim de nutrir-se de outras influências. Assim sendo, torna-se evidente que Ondjaki reage ao texto de Honwana dentro dessa postura intertextual.

3.1. A INTERTEXTUALIDADE E A NARRATIVA PÓS-COLONIAL DE ONDJAKI

O escritor angolano Ondjaki escreve *Nós choramos pelo Cão Tinhoso* como uma textualidade que dialoga com a narrativa de Honwana, em razão de reassumir “um cruzamento de superfícies textuais” (KRISTEVA, 1969). Todavia, essa narrativa intertextual não apenas recupera a imagem do cão moçambicano, mas amplia a reflexão sobre a questão histórica em sujeitos que se comportam diante da problemática: matar o cão é dismantelar o sistema colonial por meio da resistência.

O primeiro aspecto intertextual que aparece nas duas narrativas surge em seus títulos: *Nós matamos o Cão Tinhoso* e *Nós choramos pelo Cão Tinhoso*. Por eles, inferimos o posicionamento de cada autor. Honwana assume uma postura acional diante ao colonialismo em sua escrita. Ao usar o verbo *matar*, sugere ao leitor um desejo de destruição e de desaparecimento da imagem do colonialismo em seu país. Já Ondjaki, por meio do choro, desperta uma tentativa de fala causada por uma emoção demasiada: lembrar do sofrimento de todos aqueles que vivenciaram as duras violências e opressões da sistemática colonial.

Nesse sentido, concordamos com Khalil, que afirma que o “gesto da releitura, como aparece sugerido, não é um gesto repetitivo e automatizado, todavia,

ininterruptamente novo, abalizado por novas visões que são propiciadas pela tessitura intersticial e polissêmica do texto literário. A releitura é prenhe de memórias” (KHALIL, 2012, p. 199).

Seguindo os aspectos intertextuais, a escolha das personagens gera essa peculiaridade constante nas narrativas. De um lado, estão os meninos que são responsáveis por um novo tempo para os moçambicanos, e de outro, personagens que rememoram esses fatos e trazem à tona a leitura daqueles que vivenciaram os traumas do processo.

Nós choramos pelo Cão Tinhoso inicia-se com Ndalinho, o narrador-personagem, lembrando que já havia lido o conto de Honwana, quando estava na 6ª classe. Nesse tempo, o menino entende que já tinha maturidade para entendê-lo. Apenas dois anos mais tarde, na 8ª classe, percebe a profundidade daquela narrativa.

Foi no tempo da oitava classe, na aula de português.

Eu já tinha lido esse texto dois anos antes, mas daquela vez a estória me parecia mais bem contada com detalhes que atrapalhavam uma pessoa só de ler ainda em leitura silenciosa - como a camarada professora de português tinha mandado. Era um texto muito conhecido em Luanda: "Nós matámos o Cão Tinhoso".

Eu lembrava-me de tudo: do Ginho, da pressão de ar, da Isaura e das feridas penduradas do Cão Tinhoso. Nunca me esqueci disso: um cão com feridas penduradas. Os olhos do cão. Os olhos da Isaura. E agora de repente me aparecia tudo ali de novo. Fiquei atrapalhado. (ONDJAKI, 2015, p. 131)

O olhar dessas crianças para a narrativa moçambicana recupera o sofrimento do cão no contexto colonial moçambicano. O choro, entretanto, estabelece esse sentimento de compaixão por aquele que sofreu as consequências do colonialismo. Partindo do olhar da narrativa ondjakiana, enxerga-se o sujeito que sofre as adversidades promovidas pelo colonizador.

Segundo Maria Lúcia Lepecki, a construção da narrativa de Honwana promove no leitor o “grau mais violento dos afetos” (LEPECKI, 1987, p. 45), visto que a trama do cão entrelaça sentimentos paradoxais nas personagens. Portanto, no decorrer da narrativa, certos meninos ficam incertos das decisões a serem tomadas, mostrando sentimentos contrários à personalidade do sacrificador que consumiria a vida do cão.

Logo, é possível, o leitor observar o sofrimento do cão e dos meninos. Esse comportamento se baseia na pureza infantil, que a princípio não entende a mensagem

em executar o cão. Por essa razão, a proporção da narrativa de Honwana revela um tom intimista e tristonho. Esses sentimentos são gerados em função do componente político ideológico, que reduz o indígena a condição de colonizado.

Por conseguinte, a autora ao discorrer sobre a construção dessa textualidade comenta.

Não estará esta novela fundamentada nas litotes? Não estará ela camuflando em simplicidade e ingenuidade uma série de informações (uma narrativa) complexa, dramática, cheia de implicações e alusões? Quem sabe o narrador, malicioso e sabedor embora mascarado de ingênuo, não me estará propondo uma ideia para que eu a vire ao contrário? [...] O narrador que fazer ver e sentir a densidade dramática a partir do próprio processo discursivo e narrativo que camufla o drama. Se for assim, pensa lá consigo o leitor, tenho de determinar qual estratégia permite a este narrador, muito menos ingênuo do que a princípio julguei, afirmar uma coisa pela negação do seu contrário. (LEPECKI, 1987, p. 46)

Quando pensamos que esta narrativa potencializa essa máscara que implica no tom narrativo mais ingênuo, consideramos que o autor mascara, camufla a realidade de seu engajamento por meio de sua escrita. Sua textualidade dramática cria uma imagem de superioridade nos meninos responsáveis pelo ato de consumação da vida daquele anima, mesmo que eles comentam esses deslizos e que transpareçam no texto. Como afirma Albert Memmi, os colonizados “se esforçam para se assemelhar ao colonizador, na esperança declarada de que este pare de reconhecê-los como diferentes”. (MEMMI, 2007, p. 48.) Esta é ideia basilar do conceito de mímica proposto por Homi K. Bhabha.

Tomando um novo rumo de análise para essa narrativa, partindo do entendimento da autora, o tihoso

Assumindo um significado antropomórfico ou, melhor, sendo ponte entre o antropomórfico e o que não é, gente e bicho (e cá está mais uma implicação que o leitor sabe trazer à superfície), o “Tinhoso” é uma figura axial, onde convergem duas semânticas. (LEPECKI, 1987, p. 50)

Nota-se que a narrativa declina em direção a um pensamento axial. Isto quer dizer, que remete a dois sentidos. À vista disso, o cão é compreendido com um ser repugnante, um ser escorraçado e débil por muitos. Esse entendimento nos possibilita dizer que existe uma rotação de significado, inserido a imagem do colonizado na representatividade do cão condenável.

Em certo momento da narrativa de Honwana, nos deparamos com esta passagem:

– Eu não pude olhar mais para lá, mas era por causa dos olhos do Quim, que me olhavam quase fechados, a brilhar sem ele estar a chorar.

Eu é que tinha uma danada vontade de chorar, mas não podia fazer isso com aqueles todos a olhar para mim. (HONWANA, 1980, p. 22)

A presença dos olhos, da ação de chorar torna-se acentuada no decorrer do processo em que o elemento incomodante – o cão – é levado para o caminho de sua execução. O sentimento de compaixão aflora como uma lástima, como um ato impiedoso ao qual o animal fora submetido pelos adultos do conto. Essa cena ocorre quando os meninos, mesmo decididos pela execução do animal, dele se compadecem.

Assim as lágrimas representam um sentimento piedoso de simpatia para com os meninos, que vivenciam esse espaço e essa experiência de transição de um universo infantil para um universo que exige maturidade face ao sistema político social.

A narrativa angolana, *Nós choramos pelo Cão Tinhoso*, torna-se a retomada textual que visita o problema que atormenta os sujeitos do período pós-colonial. O lamento gerado nas personagens da narrativa ondjakiana motiva esse incontestável desconforto perante aqueles indivíduos diante da existência de um discurso repressor, que escraviza o sentimento do outro em virtude de uma postura claramente incipiente, pretensiosa e dominadora, não permitindo a exteriorização de tais sentimentos por aquela situação.

Marisa Martins Gama-Khalil declara que a narrativa ondjakiana expressa o efeito da leitura, tanto do texto literário quanto da realidade a que aqueles sujeitos

estavam subjugados pelas desesperanças deixadas pelo sistema colonial. Khalil afirma que:

A modificação do verbo não se traduz somente pela transformação da ação, mas pela revisão do mundo levada a efeito pelo ato da leitura, e, sendo assim, a literatura é representada como um espaço de deslocamentos sobre o “real” e como um espaço de construção de subjetividades e de identidades. O conto de Ondjaki constitui-se metaforicamente como uma aula sobre a leitura da literatura, na medida em que propicia olhares problematizadores sobre variadas questões concernentes ao texto literário, tais como: as especificidades estéticas da literatura; a ficcionalidade literária como instigadora de revisões da memória, das histórias individuais e coletivas; a construção de identidades dos sujeitos leitores pela ficção. (KHALIL, 2012, p. 196)

Em conformidade com o texto literário angolano, aquele que chorasse por conta do animal seria visto numa condição de inferioridade. Essa temática é recuperada por Ondjaki no cerne de seu texto para retratar a postura crítica que o escritor desenvolve no decorrer de sua narrativa.

(...) os rapazes mexeram os pés com nervoso miudinho, algumas meninas começaram a ficar de olhos molhados. O Olavo avisou: “Quem chorar é maricas então!”, e os rapazes todos ficaram com essa responsabilidade e fazer uma cara como se nada daquilo estivesse a ser lido. (ONDJAKI, 2015, p. 134)

Cabe destacar que o conto de Ondjaki é projetado como um movimento de extensão do conto de Luís Bernardo Honwana. A própria construção do texto angolano possibilita observar tal procedimento, a começar pelo título da obra, que menciona o texto moçambicano. Dessa forma, como Bakhtin afirma acerca do intertexto, observa-se “dois enunciados, separados um do outro no espaço e no tempo (...) mas revelam-se em relação dialógica mediante uma confrontação do sentido” (BAKHTIN, 2000, p. 354). Por conseguinte, os textos analisados se inserem nessa linha de pensamento, já que são construídos em contextos bem definidos.

Bakhtin menciona o caráter dialógico do discurso, por meio da construção textual, que possibilita expressar “a experiência discursiva individual de qualquer pessoa que se forma e se desenvolve em uma interação constante e contínua com os enunciados individuais dos outros” (BAKHTIN, 2003, p. 294).

Nesse processo de construção de interação entre unidades textuais, o dialogismo aprimora a ideia de incorporação de elementos entre contextos. Isso significa dizer que esses textos produzidos estão num permanente ato responsivo, como um mecanismo de resposta entre eles:

O diálogo não é entendido meramente no sentido óbvio de conversação entre duas pessoas. [...] O diálogo é concebido de maneira mais compreensiva como o extensivo conjunto de condições que são imediatamente moldadas em qualquer troca real entre duas pessoas, mas não são exauridas em semelhante intercâmbio. (CLARK; HOLQUIST, 1998, p. 36)

É notável a intenção de Ondjaki em relação à construção dialógica com a tessitura de Luís Bernardo Honwana. Esse possível diálogo entre os textos contribui para a retomada de questões literárias e políticas. Ao propor recontar a textualidade moçambicana, Ondjaki retoma a discussão empreendida por Honwana. Logo o leitor, quando se depara com a narrativa ondjakiana, observa determinada aproximação textual, embora cada uma mantenha sua linha processual enquanto texto literário, bem como as marcas subjetivas de cada escritor.

Quando Honwana escreveu sua narrativa na década de 1960, seu objetivo, a priori, foi metaforizar o sistema desumano implementado pelo colonialismo, configurando uma repulsa veemente àquele sistema. De alguma maneira, é sugestivo pensar que Ondjaki propõe nessa releitura uma nova discussão diante dos problemas vivenciados pelos sujeitos que são metaforicamente representados nesse conto como animais rejeitados e executados pelo sistema político.

Além disso, consideramos que essa metaforização se estende a outros sujeitos que são animalizados pelo sistema colonial em outras regiões do continente africano. Então o cão não é exclusivamente o referencial da crueldade apenas em Moçambique. Esse discurso consegue ultrapassar territorialidades e, por consequência, se expande por regiões onde igualmente houve o processo colonial em África.

Partindo desse pressuposto, o escritor angolano privilegia o processo intertextual ao inserir as marcas de um texto anterior em um novo texto. Dessa maneira, ao criar tal dialogismo, propõe que o diálogo não apenas resulte da instância de negociação evidenciada, mas que, de alguma maneira, esteja entrelaçado aos

diferentes espaços do território africano em que esse discurso circulou. O recorte desse mosaico se processa à medida que as imagens interajam.

Compagnon considera que a estrutura de um texto passa por uma espécie de colagem de ideias, de imagens e de textualidades como um processo de recorte da textualidade através da tesoura e da cola. O autor ilustra o processo de construção dialógica no fragmento abaixo.

Com minha tesoura nas mãos, recorto papel, tecido, não importa o que, talvez minhas roupas. Às vezes, se sou bem-comportado, oferecem-me um jogo de imagens para recortar. São grandes folhas reunidas em um livreto, e sobre cada uma delas estão dispostos, em desordem, barcos, aviões, carros, animais, homens, mulheres e crianças. Tudo o que é necessário para reproduzir o mundo. Não sei ler as instruções, mas tenho-as no sangue, a paixão do recorte, da seleção e da combinação. (COMPAGNON, 1996, p. 10)

É compreensível que a forma poética utilizada pelo teórico surja em decorrência desse procedimento que é o mosaico. Nessa constância de interação do texto de Ondjaki com o de Honwana, *Nós choramos pelo Cão-Tinhoso* ganha vida. O escritor angolano se torna “um ser mudo”, ou seja, seu texto reflete uma espécie de experiência, como leitor, de outra referência.

Dessa consideração, observamos que Ondjaki, em seu processo criativo, inventa sua textualidade baseada na retomada de outra forma e outro conteúdo. Como expressa Umberto Eco, ao nos dizer que “os livros sempre falam sobre outros livros, e toda estória conta uma estória que já foi contada” (ECO, 1985, p. 20).

Como vemos, de algum modo, a intertextualidade opera como uma memória da própria literatura, já que os textos nascem uns dos outros; opera-se a lembrança de um texto em referência a outro através de pontos similares. Nessa perspectiva, Tiphany Samoyault acredita que “a literatura se escreve com a lembrança daquilo que foi” (SAMOYAULT, 2008, p. 42).

Néstor Garcia Canclini, ao se referir à interatividade existente entre textualidades, comenta que:

Os textos e as imagens vão existindo à medida que o leitor ou o espectador os usam ou reinterpretam. Todo texto prevê seu leitor e não pode abrir mão dele: procura-o “gastronomicamente” para que tenha prazer, suspire ou chore, identificando-se com o que lhe contam

ou “com fins estéticos”, não esperando que tenha tanto prazer com a história contada como com o modo pelo qual é contada. (CANCLINI, 2008, p. 51)

A partir da colocação de Canclini, é possível observar a postura de incorporação e de modificação de um texto a partir de outro, rasurando-o e reescrevendo-o a partir de elementos em comum.

Michel Foucault acredita no caráter intertextual a partir das relações textuais, expressando-se da seguinte maneira:

As fronteiras de um livro nunca são bem definidas: por trás do título, das primeiras linhas e do último ponto final, por trás de sua configuração interna e de sua forma autônoma, ele fica preso num sistema de referências a outros livros, outros textos, outras frases: é um nó dentro de uma rede. (FOUCAULT apud HUTCHEON, 1991, p. 167)

A intertextualidade como predisposição para outro texto é relevante à medida que o processo criacional ultrapassa fronteiras não tão bem delineadas, tendo em vista que a produção escrita tem a liberdade de não se restringir a tais fronteiras. Em vista disso, podemos dizer que, ao revisitar referências, o leitor-escritor torna-se uma referência de outras redes, e sua narrativa acaba se tornando um nó de novas imbricações e releituras.

Ao tratar do processo da literatura comparada, Tânia Carvalhal ressalta a importância de avaliar e de analisar textos que interajam entre si, não apenas desvendando questões comuns ou binárias, mas partilhadas entre críticos literários e das ciências humanas.

[...] o estudo comparado de literatura deixa de resumir-se em paralelismos binários movidos somente por "um ar de parecença" entre os elementos, mas compara com a finalidade de interpretar questões mais gerais das quais as obras ou procedimentos literários são manifestações concretas. Daí a necessidade de articular a investigação comparatista com o social, o político, o cultural, em suma, com a História num sentido abrangente. (CARVALHAL, 2006, p. 56).

Sob outra perspectiva, Eneida Maria de Souza, ao pensar os novos caminhos trilhados nos últimos anos pela crítica literária, evidencia os estudos comparados. A

esse respeito, a autora não deixa de citar a abordagem existente entre o cruzamento de ideias recorrentes e presentes na projeção e na ampliação da noção que se tem de textualidade, a julgar pelo fato de que novos textos surgem a partir desse entrelaçamento de ideias.

Dessa maneira, Eneida Maria de Souza comenta que:

O entrecruzamento de momentos com os vividos permite ampliar a noção de texto, que não mais se circunscreve à palavra escrita, mas alcança a dimensão de outros acontecimentos, interpretados como parte do universo simbólico. Nesse sentido, a intertextualidade, conceito amplamente empregado pela crítica literária contemporânea, além de se referir ao diálogo entre textos, desloca o texto para o texto da vida. (SOUZA, 2002, p. 122)

Compreendemos então que a perspectiva de Ondjaki realiza esse cruzamento recíproco de fios textuais, aderindo, portanto, a posturas distintas, tanto como leitor, quanto como escritor. Sendo assim, o autor reelabora seu processo de desconstrução textual, transformando os lugares pelos quais transita ao dizer que “o sujeito no texto, seja configurado pelas imagens do autor e do escritor, pela sua encenação como narrador, como personagem e leitor” (SOUZA, 2002, p. 123).

Para falar das relações textuais que se estabelecem a partir da relação entre os textos, a autora menciona a metáfora que expressa a relação entre o poeta e o mundo. Todavia, indo além da especificidade metafórica, a perspectiva alegórica, como um mecanismo do sistema de pensamento e de categorização do real, emerge como uma nova significação da realidade.

Luís Bernardo se utiliza da alegoria para conceber o seu mundo dominado pelas questões coloniais. Por conseguinte, desenvolve *Nós matamos o Cão-Tinroso* como uma reflexão sobre o mundo. Assim sendo, a escrita assimila o olhar indireto e enviesado, como aponta Calvino ao retomar o mito da Medusa³³.

³³ Eneida Maria de Souza cita esse caso ao mencionar a experiência de Ítalo Calvino em “Madame Bovary somos nós”, publicado em “Crítica Cult”.

Como estratégia a fim de vencer a Medusa, Perseu utiliza-se de seu escudo com o intuito de não projetar seu olhar diretamente para a Górgona. Caso não utilizasse essa estratégia, não teria êxito em seu enfrentamento.

É assim a proposta de Honwana: ao construir uma tensão crítica envolvendo a situação político-econômica de seu país, não encara o sistema político pelo modo direto, mas estabelece uma textualidade que pulveriza a realidade estabelecida em Moçambique.

Vemos que essa exemplificação corrobora a ideia expressa nos contos analisados nesta pesquisa, uma vez que as textualidades aqui estudadas se enquadram na proposta sustentada por Eneida Maria de Souza, que afirma que:

A ficção, este espaço privilegiado que se constrói pelos entrecruzamentos de discursos de diferentes naturezas, é o resultado das projeções subjetivas ou de experiências motivadas pela memória do outro. (SOUZA, 2002, p. 134)

Mikhail Bakhtin (1992) mencionou a questão da interseção dos textos ao questionar a pureza e o sentido unívoco da palavra. Para o autor, a palavra não existe no vácuo, no seu sentido único, mas demarca visivelmente a presença de outras vozes que se entrecruzam na construção do texto literário:

Até que ponto a palavra pura, sem objeto, unívoca, é possível na literatura? Uma palavra na qual o autor não ouvisse a voz do outro, na qual houvesse somente ele, e ele por inteiro – tal palavra pode tornar-se material de construção de uma obra literária? A qualidade de objeto, em certo grau, não é a condição necessária de todo estilo? O autor não se mantém sempre fora da língua que lhe serve de material para a obra? O escritor (mesmo no lirismo puro) não é sempre um “dramaturgo”, no sentido de que redistribui todas as palavras entre as vozes dos outros, incluindo-se nelas a imagem do autor (assim como as outras máscaras do autor)? (BAKHTIN, 1992, p. 337).

Tais questionamentos refletem a realidade do contato entre as diversas vozes existentes na literatura, utilizadas por meio do retorno de uma polifonia que acaba se reiterando. *Nós choramos pelo Cão-Tinioso* manifesta o teor explícito da interação entre essas narrativas africanas.

Laurent Jenny (1976) aponta que a intertextualidade não apenas está condicionada ao código, isto é, à palavra, à tessitura literária, mas também reside na presença do conteúdo existente na obra.

O processo intertextual não se refere exclusivamente às relações entre fonte e referência, mas, antes, se configura como uma proposta em que os autores, a partir de um ângulo, se encaminham para outras conexões. Nesse sentido, a intertextualidade consegue ampliar de maneira satisfatória a noção de dialogismo proposta por Bakhtin. Como afirma Kristeva, os fragmentos procedentes dessas conexões constroem os diversos mosaicos que tecem um texto novo com uma mensagem e uma categoria estética inovadoras.

3.2. NÓS CHORAMOS PELO CÃO TINHOSO: UMA NARRATIVA INTERTEXTUAL

Se a gênese textual está relacionada ao hábito da leitura e a seu caráter dialógico, possibilitando a escrita de novos textos, é possível concordar com Hutcheon, ao citar o escritor italiano Umberto Eco, que diz que “os livros sempre falam sobre outros livros, e toda estória conta uma estória que já foi contada” (HUTCHEON, 1991, p. 167).

Essa assertiva demonstra, por um lado, o caráter dialógico que temáticas presentes nas literaturas estabelecem entre si. Por outro lado, vemos que o processo mímico apontado por Bhabha torna-se um prolongamento da discussão, que se torna profunda e, ao mesmo tempo, perturbadora, visto que as relações de sentido existentes nos personagens, em ambos os contos, promovem sensações de uma complexidade que existe no texto. É possível que o discurso do colonizador apresente o colonizado como um ser degenerado, mas torna-se frágil partindo da imitação – daí o sentido de mímica, que o colonizado faz ao tentar subverter essa lógica. Inocência Mata (1992) acredita que o texto moçambicano se refere à fase final do processo colonial, em razão do processo violento da descolonização.

José Luís Cabaço e Rita Chaves, no livro *Frantz Fanon: colonialismo, violência e identidade cultural*, apresentam as contribuições desse psiquiatra quando destacam a importância da violência como dialética no dismantelamento do colonialismo em Martinica. Frantz Fanon sugere que há uma turbulenta relação entre colonizado e

colonizador, passando não somente pelas questões sociais, políticas, e culturais, mas também pelo aspecto psicológico.

Conforme afirmam Cabaço e Chaves (2004), existiram dois elementos dominantes no processo da descolonização: a alienação e a violência. Para Fanon, a consciência política é um mecanismo reparador da alienação causada pelo colonialismo. Os aspectos psicossociais e culturais se sobressaíam sobre os econômicos. Em *Os condenados da Terra*, o autor martinicano não faz uma defesa da violência gratuita contra a libertação do sistema colonial, mas constrói uma consideração relevante para afirmar um findar do domínio colonial pelos sujeitos colonizados. Partindo dessa análise, Fanon observa aqueles indivíduos sob uma abordagem analítica.

Porém, é preciso salientar que o termo *violência*, conforme destacado por Frantz Fanon, expressa um sentido de força, de poder e de coerção, como afirmam Cabaço e Chaves (2004, p. 83). Por conseguinte, a libertação do jugo colonial é conseguida pela contraviolência, por essa coerção contrária, vista agora do colonizado para o colonizador. “A violência do colonizado não é, dessa maneira, uma vingança, mas sim a catarse de gerações que já nasceram vendo os pais serem humilhados, abatidos, presos, subjugados” (CABAÇO; CHAVES, 2004, p. 85). Essa catarse justifica a pretensão da descolonização, uma vez que a única solução seria, no conto, a execução do animal asqueroso.

Há de se notar que, no processo de expansão do colonialismo em África, houve uma estreita relação de violência psicológica e física contra os povos espoliados pela cultura europeia. Fanon declara que o colonizado é classificado como indígena, sendo, assim, representante do sujeito que atravessa a fronteira entre o mundo civilizado e o mundo animal. Trata-se de um sujeito destituído de histórias e de valores, já que sua cultura foi degradada pelo colonizador, que o despiu de suas questões culturais.

A obra de Fanon influenciou diversos movimentos políticos e teóricos na África, uma vez que o próprio autor se engajou com os argelinos na luta de libertação do país contra o colonialismo francês desde o ano de 1830.

Explicando o processo de descolonização, Frantz Fanon mostra que

A descolonização é o encontro de duas forças congenitamente antagônicas que extraem sua originalidade precisamente dessa

espécie de substantificação que segrega e alimenta a situação colonial. Sua primeira confrontação se desenrolou sob o signo da violência, e sua coabitação – ou melhor, a exploração do colonizado pelo colono – foi levada a cabo com grande reforço de baionetas e canhões. O colono e o colonizado são velhos conhecidos. E, de fato, o colono tem razão quando diz que "os" conhece. E de fato o colono que fez e continua a fazer o colonizado. O colono tira a sua verdade, isto é, os seus bens, do sistema colonial. (FANON, 1979, p. 26)

Como psiquiatra, Fanon analisou os diversos mecanismos de dominação utilizados pelos colonizadores na formação da consciência do povo colonizado. Declara que "é o colonizador quem tem feito e continua a fazer o colonizado. O colonizador tira sua verdade, isto é, seus bens, do sistema colonial" (FANON, 2006, p. 24).

A constante violência contra o colonizado gerou sua dominação e um complexo sistema de inferiorização, devido à construção de uma ideologia a ele contrária.

Todo povo colonizado, isto é, todo povo no seio do qual nasce um complexo de inferioridade, de colocar no túmulo a originalidade cultural local – se situa frente-a-frente à linguagem da nação civilizadora, isto é, da cultura metropolitana. O colonizado se fará tanto mais evadido de sua terra quanto mais ele terá feito seus os valores culturais da metrópole. Ele será tanto mais branco quanto mais tiver rejeitado sua negrura... (FANON, 1979, p. 12).

As discussões apresentadas em *Os condenados da Terra* não apenas construíram ideais de transformação de uma sociedade melhor para a Argélia. Essa obra tornou-se fundamental para a luta anticolonial nos demais países africanos.

Os condenados a que Fanon se refere estão na subalternidade, condenados a um discurso hegemônico imperial. A solução para isso é a projeção dos movimentos de descolonização na África através das lutas de libertação. Só assim o povo se libertaria da dominação psicológica imposta pelo colonialismo.

Fanon destaca que o

o colonialismo não se contenta com impor a sua lei ao presente e ao futuro do dominado. O colonialismo não se contenta com encerrar o povo nas suas redes, com esvaziar a cabeça do colonizado de qualquer forma e de qualquer conteúdo. Por uma espécie de perversão da lógica, orienta-se para o passado do povo oprimido, distorce-o, desfigura-o, aniquila-o. Essa empresa de desvalorização

da história anterior à colonização assume hoje o seu significado dialético. (FANON, 2005, p. 244)

Fanon entende que a descolonização passa pela violência. Esse ato implica a destruição da condição de colonizado. Ele considera que a exploração e o complexo de inferioridade trouxeram inúmeros traumas para o colonizado e sugere que o maniqueísmo desumaniza o colonizado, animalizando-o. Com isso, o autor martinicano ressalta que dismantelar o sistema colonial significa abolir as fronteiras propostas pelo colonialismo.

Desmanchar o mundo colonial não significa que depois da abolição das fronteiras se vão abrir vias de passagem entre as duas zonas. Destruir o mundo colonial é, nem mais nem menos, abolir uma zona, enterrá-la profundamente no solo ou expulsá-la do território. (FANON, 1997, p. 30)

Com efeito, a proposta intertextual da imagem do cão é a simbologia desse sistema em debilidade física e moral. A alusão ao colonizador se constrói à medida que suas características, como europeu, são constituídas, e sua debilidade é destacada na figura do cão. Portanto, os olhos azuis do animal revelam a identidade representada pelo olhar do colonizador na perspectiva de Honwana.

O Cão-Tinhoso olhava-me com força. Os seus olhos azuis não tinham brilho nenhum, mas eram enormes e estavam cheios de lágrimas que lhe escorriam pelo focinho. Metiam medo aqueles olhos, assim tão grandes, a olhar como uma pessoa a pedir qualquer coisa sem querer dizer. Quando eu olhava agora para dentro deles, sentia um peso muito maior do que quando tinha a corda a tremer de tão esticada, com os ossos a querer fugir da minha mão e com os latidos que saíam a chiar, afogados na boca fechada. (HONWANA, 2017, p. 38)

Mesmo estando o cão debilitado, a narrativa enfatiza o olhar do animal. Ferber (2007) destaca que os olhos refletem pensamentos e sentimentos. Logo, o olhar daquele animal tem sua importância na narrativa por seu conteúdo: mesmo atingido pela repulsa, ainda causava medo àquele que o olhava.

Na narrativa ondjakiana, os olhos também constituem um espectro do sentimentalismo gerado nos personagens em decorrência da execução do cão. As

lágrimas decorrem das memórias de toda crueldade a que o colonizado, designado como animal, sofreu.

O excerto seguinte da narrativa ondjakiana revela essa memória das personagens que sofrem devido à violência colonial ao lerem a narrativa de Luís Bernardo Honwana. Dessa maneira, as personagens que leem a narrativa moçambicana se comovem e se entristecem ao observarem o olhar dos integrantes da “malta”.

Os olhos do Ginho. Os olhos da Isaura. A mira da pressão de ar nos olhos do Cão Tinhoso com as feridas dele penduradas. Os olhos do Olavo. Os olhos da camarada professora nos meus olhos. Os meus olhos nos olhos da Isaura nos olhos do Cão Tinhoso. (ONDJAKI, 2015, p. 135-6)

Conforme expressa Paul Ricoeur (2007), “a ficção dá olhos ao narrador horrorizado. Olhos para ver e para chorar. [...] talvez haja crimes que não se devam esquecer, vítimas cujo sofrimento peça menos vingança do que narrativa” (RICOEUR, 1997, p. 327).

Sob o ponto de vista histórico, essa textualidade torna-se visível à medida que ocorre o pragmatismo engendrado pelos constantes embates entre colonizadores e colonizados. O novo processo discursivo encontrado no intertexto ondjakiano produz um olhar diferenciado. Dessa maneira, Thomas Bonnici aponta que

O discurso é historicizado e a história contextualizada. Ele considera a história em termos de uma luta sincrônica do poder. O poder não é necessariamente algo repressivo, mas uma força produtiva que une as diferentes forças da sociedade. Nenhum acontecimento nasce de uma causa única, mas é o produto de uma vasta rede de significantes e de poder. Ademais, a história e a história das ideias são intimamente ligadas à leitura e à produção de textos literários. (BONICCI, 2000, p. 13)

Na avaliação de Thomas Bonnici, ao analisar as relações de discurso e de poder nas narrativas que evidenciam as relações binárias comumente atribuídas ao processo de colonização e pós-colonização, observa-se que a construção das práticas discursivas está permeada pela relação com a conjuntura histórica que ressignifica a narrativa.

De modo especial, a violência é a temática tratada por Honwana no livro todo. Essa violência é como aquela observada por Fanon ocorrida nos anos de Guerra na Argélia no século XIX. Em seu livro *Os condenados da Terra*, o teórico analisa o processo da violência como o esmagamento do ser e como a crueldade direcionada contra a dignidade humana. Todavia, Fanon observa que a descolonização só seria alcançada por meio da violência. A descolonização construída alegoricamente na narrativa de Honwana é bem figurada pela violência que as crianças utilizarão para executar o animal.

Contudo, essa construção bipartida do cão, construída pelo escritor, é emblemática. O cão também suscita a imagem do colonizador, e por causa dessa inferência, percebemos que os personagens responsáveis pela execução mostram certa ambiguidade em seus sentimentos ao sofrer pelo cão, porém essa violência é incontornável. A própria natureza da narrativa gera a tensão interna naquelas crianças, que sofrem e ficam inquietas. Também o leitor sofre pelo cão tinoso.

Como já mencionado, a textualidade de Luís Bernardo Honwana ultrapassa o espaço territorial moçambicano e alcança o universo ficcional angolano graças ao escritor Ondjaki, que cria seu texto literário a partir de suas impressões acerca da experiência do escritor moçambicano.

Nessa perspectiva, as reflexões de Walter Benjamin (1994) acerca do lugar do narrador tornam-se aspecto relevante na narrativa ondjakiana. Em *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, Walter Benjamin fundamenta-se na obra do escritor russo com o propósito de legitimar a arte de narrar que, segundo ele, estaria em vias de ser extinta. Na verdade, o que Benjamin aborda em sua reflexão é que a experiência narrativa se tornou rara, visto que o homem perdeu progressivamente a capacidade de intercambiar experiências. Acreditamos também que essa experiência perpassa o projeto intertextual.

Por conseguinte, o teórico alemão agrupa os narradores em dois grupos, representados respectivamente pelo camponês sedentário, isto é, representado pelos narradores que sempre viveram em seu país e, pelo marinheiro comerciante, o narrador que vem de longe. Com efeito, Walter Benjamin edifica sua investigação sobre as experiências do camponês e do marinheiro. O narrador que se assemelha à figura do camponês narra as experiências e as tradições da região onde vive.

Na literatura, em especial a africana, quando os autores escrevem a respeito dos aspectos intrínsecos à sua localidade, servem-se da experiência do camponês na

criação do texto literário. Quanto ao marinheiro, vemos que sua função o faz conhecer lugares distintos. Logo, acredita-se que a experiência desse tipo de narrador é adquirida pelo contato com espaços de onde advêm novas posturas e experiências.

Em nosso entender, Walter Benjamin pressupõe que o narrador deva ter sempre suas raízes no povo. De tal maneira, é possível, ainda de acordo com Benjamin, identificar essa peculiaridade em Leskov. Por trabalhar em uma empresa inglesa e viajar por toda a Rússia, as experiências adquiridas nesse período foram de grande valia em relação à sua vida como literato.

De fato, pensamos que o narrador construído na tessitura literária ondjakiana prefigura essa classificação de narrador proposto por Benjamin. Portanto, visitar uma realidade externa é tornar possível um novo modo de narrar e também de compreender conflitos internos. De tal maneira, Benjamin afirma que:

a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. (BENJAMIM, 1994, p. 198)

Dessa maneira, a experiência vivida é um elemento estrutural no processo narrativo.

O grande narrador terá sempre as suas raízes no povo, em primeiro lugar nas camadas artesanais. Mas assim como essas abrangem os artífices camponeses, marítimos e urbanos, nos mais diversos estágios do seu desenvolvimento econômico e técnico, também se graduam muitas vezes os conceitos, nos quais é transmitido o resultado de sua experiência. (BENJAMIN, 1994, p. 214)

Benjamin postula que o narrador é “um ser que está numa distância apropriada e num ângulo favorável” (BENJAMIM, 1994, p. 197). Discorrendo a respeito do processo da narrativa, o autor apresenta ao seu leitor dois tipos de narradores pertencentes a duas famílias consideradas arcaicas.

Nessa contínua relação, observamos que Ondjaki se posiciona como tal na postura de assumir, em sua criação literária, um processo de assimilação que exige um estado de distensão. De fato, o processo criacional se utiliza do princípio proposto por Walter Benjamin, segundo o qual tecer histórias consiste em contar certa história

novamente, conservando o novo que se impregna na nova textualidade que se baseia, antes, na perspectiva intertextual.

Benjamim ressalta que o ato da narrativa perpassa a ideia de dialogismo e de um projeto intertextual que marca essa reconstrução de maneira distinta, tecida a partir de um olhar que parte da leitura de uma textualidade anterior:

Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. (BENJAMIM, 1994, p. 204)

A narrativa é concebida como uma forma artesanal de comunicação. Benjamim argumenta que o processo de criação narrativa antes era feito no campo, no mar e na cidade (BENJAMIM, 1994, p. 205). A criação ondjakiana se assemelha de algum modo a essas reflexões, erguidas pelo teórico alemão na perspectiva de sondar a experiência de Leskov.

Retornando à perspectiva intertextual, Samoyault (2008) observa que o processo de interação entre os textos se efetiva à medida que:

O texto aparece então como o lugar de uma troca entre pedaços de enunciados que ele [o autor] redistribui ou permuta, construindo um texto novo dos textos anteriores. Não se trata, a partir daí, de determinar um intertexto qualquer, já que tudo se torna intertextual; trata-se antes de trabalhar sobre a carga dialógica das palavras e dos textos, os fragmentos de discursos que cada um deles introduz ao diálogo. (SAMOYAULT, 2008, p. 18)

Segundo Philippe Sollers, “todo texto situa-se na junção de vários textos dos quais ele é ao mesmo tempo a releitura, a acentuação, a condensação, o deslocamento e a profundidade” (SOLLERS apud SAMOYAULT, 2008, p. 17).

A retomada de um texto existente pode ser aleatória ou consentida. Na apresentação dessa discussão é oportuno comentar que o texto B, identificado como *Nós choramos pelo Cão-Tinhoso*, está presente no texto A, já que a origem textual deriva dele, *Nós matamos o Cão Tinhoso*. Todavia, o texto B não está ali em sua totalidade, já que a menção e as questões centrais são os pontos em alta na narrativa.

Consideramos, então, que a intertextualidade desponta nos níveis da estrutura enquanto texto e conteúdo. A sutil dedicatória ao escritor, ao cão e a Isaura traz as menções a elementos que validam a expressão de alusão à obra. Acessando a memória, Ondjaki estabelece em sua narrativa um enredo estruturado na evocação de outra narrativa conhecida em Luanda, construindo de tal maneira o intertexto.

A narrativa ondjakiana é estruturada em primeira pessoa. Portanto, trata-se de um narrador-personagem que ressalta sua participação ao longo do enredo como observador e, ao mesmo tempo, participante da história. Essa pretensa marcação de retomada do texto anterior visa mostrar que as personagens estão vivenciando certa similaridade.

A escola é o local onde a experiência de conhecer o texto moçambicano se efetua. O texto ondjakiano explicita que a personagem retoma a memória-intertextual para se conectar à primeira experiência com a obra de Honwana. A partir dessa situação, o conto ondjakiano opera intertextualmente, dialogando com o texto anterior. A perspectiva de referenciar o universo escolar ainda é visível no conto em questão, que se torna uma rasura, uma dedicatória do conto a Luís Bernardo Honwana e a Isaura, a menina que sente total compaixão pelo animal.

A narrativa ondjakiana aponta questões que estão em *Nós matamos o Cão-Tinhoso*. Os pontos em comum norteiam as críticas na perspectiva de enunciar uma visão abrangente do entre-lugar³⁴, ocupado pelos interlocutores dessa dinâmica de resistência à imposição dos valores do colonizador europeu.

³⁴ Desenvolvendo o conceito de “entre-lugar”, Silviano Santiago ilustra a definição deste conceito a partir da alegoria do jabuti com a onça. A simbologia, expressa nessa ilustração, trata-se respectivamente da relação ente a América Latina e a Europa, concernente ao processo colonial e também do literário. Assim, o crítico-literário situa o lugar do discurso literário latino-americano, uma vez que ele é considerado periférico pelo Ocidente. Partindo do processo de antropofagia proposto por Oswald de Andrade, Santiago estabelece o “entre-lugar” da literatura latino-americana de acordo com as concepções modernistas, promovendo uma reconfiguração estética de vanguarda, que digere os padrões europeus e constrói uma estética subversiva. Dessa maneira, o autor procura destacar que esse “entre-lugar” é um espaço de interação de uma textualidade literária que nem é europeia, nem de autóctone, mas trata-se de produção discursiva de um sujeito que a constrói a partir dessas bipartições. Percebendo, então, que Silviano Santiago considera que certos autores latino-americanos se comportam como “parasitas”, pois partem da percepção de formas literárias estigmatizadas pela imitação em seus textos literários. Então, Santiago ressalta que a originalidade do discurso latino-americano consiste na ruptura, na subversão entre o modelo, o discurso imitável, e a cópia, resultado dessa imitação. Já para o teórico indo-britânico, Homi K. Bhabha o conceito de “entre-lugar” é construído nas fronteiras, trata-se de um local intersticial. A proposta de Bhabha é criticar as formas culturais vindas do colonialismo. Desta maneira, o teórico sugere construir um contradiscurso daqueles

Observamos que os pontos de contato estabelecidos entre as narrativas possibilitam o olhar que confere uma retomada de um discurso inicial: a resistência como projeto de desmantelamento do colonialismo e o olhar para aqueles que vivenciaram tais experiências no processo.

Ao percorrermos as páginas de *Nós choramos pelo Cão-Tinioso*, observamos a exposição de uma narrativa que se molda àquela que Honwana teceu em 1964: Honwana e Ondjaki figuram crianças responsáveis pelo rumo do enredo, simbolicamente seu país, não relegando aos adultos a responsabilidade de forjar uma nação livre do pragmatismo opressor.

O narrador nos apresenta aquele conto como popular nas aulas de língua portuguesa, posto que o personagem já havia lido a narrativa quando estava na 6ª classe. Tal observação traz a reflexão do ponto de vista do narrador-personagem, ao constatar que sua nova leitura trazia um novo entendimento daquela cena lida. Por conseguinte, a narrativa nos apresenta um olhar que ainda se encontra no passado, estabilizado pelas reminiscências, focando em um ponto de vista mais crítico e apurado pelo qual passava a sociedade moçambicana.

Além disso, comprova-se a necessidade de revisitar aquele conto na perspectiva de entender como ocorreu o processo.

Eu já tinha lido esse texto dois anos antes, mas daquela vez a estória mais bem contada com detalhes que atrapalharam uma pessoa só de ler ainda em leitura silenciosa – como a camarada professora de português tinha mandado. (ONDJAKI, 2007, p. 131)

que foram alvo do colonialismo. Sendo assim, valoriza a cultura como esse lugar onde se pode resistir aos discursos hegemônicos. A partir desse conceito de “entre-lugar”, o teórico sugere ainda a emergência que o sujeito colonizado – periférico – tende a produzir nessa interação com as fronteiras. Espera-se, portanto, que haja uma dialética nessa relação cultural. Ao discutir as constantes questões culturais nos dias atuais, Homi K. Bhabha declara que essa superação “resultou em uma consciência das posições do sujeito – de raça, gênero, local institucional, localidade geopolítica, orientação sexual – que habitam qualquer pretensão à identidade no mundo moderno.” (BHABHA, 1998, p. 19-20). Portanto, o entre-lugar não se caracteriza como um terreno fixo, não se configurando como espaço de dominação, mas como espaço de interação, de trocas, onde valores culturais são negociados e reinventados. Bhabha conclui sua teoria afirmando que há “necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais, e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais.” (BHABHA, 1998, p. 19-20).

Com esse parecer do narrador-personagem, confirma-se certa complexidade pela leitura silenciosa do texto. A modificação do pensamento, em decorrência do avançar da idade e da mudança de classe, acarretaria um olhar mais apurado e mais atento em relação à textualidade complexa existente no conto de Honwana. Como dito, a criação literária do escritor moçambicano foi sustentada pela alegorização que, num primeiro relance, era uma tática para driblar a censura proposta pelo sistema colonial em Moçambique.

Para Albert Adu Boahen (2010), os africanos só tinham duas opções frente à sistemática colonial: ou renunciavam à independência sem resistência, ou a defenderiam a qualquer custo por um país livre do colonialismo. Honwana escolhe resistir pela independência de seu país, lutando contra as desvantagens que sofria.

O objetivo das autoridades coloniais continuava a ser a exploração dos recursos africanos, fossem animais, vegetais ou minerais, em benefício exclusivo das potências metropolitanas, especialmente de suas empresas comerciais, mineiras e financeiras (BOAHEN, 2010, p. 15).

Boahen ainda ressalta que

Deve-se frisar que membros de todas as classes sociais – tanto intelectuais como analfabetos, citadinos como rurais – partilhavam esses ressentimentos contra o sistema colonial, o que fez nascer uma consciência comum de sua condição de africanos e negros, em oposição a seus opressores, dirigentes coloniais e brancos. (BOAHEN, 2010, p. 15)

O foco das atividades nacionalistas e anticolonialistas era direcionado pelos intelectuais africanos, que viviam em grande parte nos centros urbanos. Ao ler o conto de Honwana, o narrador-personagem mostra alguma simpatia por ele, mesmo tendo ciência de sua complexidade. Contudo, ele se reconhece mais maduro para compreender a situação proposta pelo autor moçambicano.

Em certa altura de *Nós choramos pelo Cão-Tinhoso*, existe a validação desse pensamento de amadurecimento do sujeito.

Se calhar é porque uma pessoa na oitava classe já cresceu um bocadinho mais, a voz já está mais grossa, já ficamos toda hora a olhar as cuecas das meninas "entaladas na gaveta", queremos beijos na boca mais demorados e na dança de slow ficamos todos agarrados até os pais e os primos das moças virem perguntar se estamos com

frio mesmo assim em Luanda a fazer tanto calor. Se calhar é isso, eu estava mais crescido na maneira de ler o texto, porque comecei a pensar que aquele grupo que lhes mandaram matar o Cão Tinhoso com tiros de pressão de ar, era como o grupo que tinha sido escolhido para ler o texto. (ONDJAKI, 2007, p. 132-133)

No fragmento acima, verifica-se a mudança fisiológica própria da idade do narrador: a voz engrossa. Esse período comumente marca a passagem da infância para a vida adulta. Há, portanto, uma relação de transição de um pensamento mais difuso para um mais centrado, o mesmo acontecendo com a capacidade de análise do contexto político-social que envolve as personagens. Em virtude disso, o conto de Ondjaki se caracteriza por um tipo de releitura – essa intertextualidade – do conto moçambicano, ao promover certa deglutição da textualidade anterior. Dessa maneira, observa-se que o texto de Honwana serve como motivação criativa para Ondjaki, que analisa as ações e as consequências envolvidas na execução do animal. Esse fato desencadeia uma recordação a partir de uma aula de língua portuguesa.

Ao discutir o conceito de entre-lugar na literatura produzida na América Latina, o crítico literário brasileiro Silviano Santiago considera que a imitação textual faz parte do processo da reflexão, mediado pela constante transformação do texto literário, forjando seu propósito em construí-lo de maneira similar ou distinta.

Sendo assim, Santiago destaca o processo de construção textual numa espécie de transformação traiçoeira em relação ao primeiro texto, em vista do caráter subjetivo que conduz o leitor-escritor:

O segundo texto se organiza a partir de uma meditação silenciosa e traiçoeira sobre o primeiro texto, e o leitor, transformado em autor, tenta surpreender o modelo original em suas limitações, suas fraquezas, em suas lacunas, desarticula-o e o rearticula de acordo com suas intenções, segundo sua própria direção ideológica, sua visão do tema apresentado de início pelo original. (SANTIAGO, 2000, p. 20)

Bárbara dos Santos declara que escritores da África lusófona adotaram um discurso político em suas textualidades: “os conflitos sociais dos seus países, analisando o estatuto do homem colonizado e falam de guerras e de revoluções, [...] denunciam os danos do colonialismo, adotando o ponto de vista do colonizado (e do seu sofrimento) ” (SANTOS, 2013, p. 163). Santos afirma que “o escritor africano

aparece como uma consciência cultural que se constrói na emancipação de um sistema colonial instável e diferente das práticas políticas e ideológicas da época” (SANTOS, 2013, p. 166), e acrescenta que “a obra pós-colonial privilegia um trabalho intertextual e intercultural que põe em destaque os novos paradigmas nos quais evoluiu a cultura” (SANTOS, 2013, p. 167).

A proposta de Ondjaki estrutura um caminho similar ao daqueles seguidos pelos escritores e teóricos do pós-colonialismo, que analisam as estratégias promovidas pelo colonizador sobre o colonizado em África. Toda a crueldade ante a execução do animal descreve o processo similar ao que o colonizado fora submetido. De algum modo, a proposta ondjakiana está em consonância com a proposição de Ana Mafalda Leite (2003), que considera que “o projeto da escrita pós-colonial (...) é investigar, reler e reescrever a empresa histórica e ficcional” (LEITE, 2003, p. 36-7). Reitera-se que a literatura propõe uma postura de oferecer consciência crítica, contribuindo, de algum modo, com as vítimas desse processo desumano.

3.3. MEMÓRIAS EM *NÓS CHORAMOS PELO CÃO TINHOSO*: UM PROCESSO INTERTEXTUAL

*“Acho que as lembranças são cócegas invisíveis que
ficam dentro das pessoas.”
(Ondjaki)*

Inegavelmente, as literaturas africanas contemporâneas têm se debruçado sobre a discussão das consequências trazidas pelo colonialismo em diversos territórios em África. Nos últimos anos, as recentes produções literárias têm alcançado repercussão nos espaços acadêmicos devido à relevância que seus autores vêm alcançando mundialmente.

Dentre esses escritores, destaca-se o angolano Ndalu de Almeida – conhecido como Ondjaki. Nascido em 5 de julho de 1977 na cidade de Luanda, filho de pais angolanos descendentes de holandeses. Seu gosto pela literatura apareceu desde cedo, quando tinha aproximadamente 13 anos de idade. Autor de um conjunto de obras que abarca o universo pós-colonial em Angola, é conhecido mundialmente devido à sua literatura que vem ganhando notoriedade nos espaços acadêmicos em virtude de seu manuseio com as palavras na articulação de uma tessitura literária que

retoma o passado como tema propício para suas narrativas. É um escritor que transita entre a prosa e a poesia, o teatro e as artes plásticas, além de sua formação em Ciências Sociais.

Ainda muito novo, por conta da leitura das narrativas de Asterix – uma série de histórias em quadrinhos criada na França pelos desenhistas Albert Uderzo e René Goscinny – adquiriu gosto pela literatura. Mais tarde, conheceu e passou a admirar os textos literários produzidos no Brasil. Conheceu as obras de escritores como Graciliano Ramos e o mineiro Guimarães Rosa, além de outros escritores como o colombiano Gabriel García Márquez.

Ao participar do I Festival das Culturas da UNILAB e conceder uma entrevista a respeito de sua experiência como leitor e escritor, Ondjaki declara:

Eu lia muita coisa. E nessa altura, no início, eu gostava muito de ler poesia. Eu não gosto muito de dizer quais são os autores que me influenciam no sentido de que isso vai mudando. Um autor muito importante para mim aos 17 anos não é a mesma coisa que um autor aos 32 ou aos 27, mas eu gostava muito de ler poesia, ainda gosto, a poesia é muito importante na minha vida, mas há autores que nos marcam. De Angola, estou-me a lembrar de Manuel Rui; de Moçambique, estou-me a lembrar do Luís Bernardo Honwana; de Portugal, Sophia de Mello Breyner, são poetas, né; do Brasil, Manuel de Barros, Guimarães (Rosa), Clarice (Lispector), Graciliano (Ramos), Érico Veríssimo, são autores que a gente vai acumulando; de Espanha, Cervantes, Cortázar, Borges, García Márquez, nunca mais acabam os autores, porque a vida vai decorrendo e livros são como sonhos: ora sonhamos um sonho e amanhã sonhamos um sonho diferente. O que é preciso é deixar o sonho entrar na nossa vida, que é a mesma coisa que dizer que é preciso deixar os livros invadirem a nossa vida.³⁵

A respeito da alcunha Ondjaki: o termo acompanha Ndalú desde antes de seu nascimento. A mãe do escritor já pensava em registrá-lo com esse nome. Contudo, na cultura africana, o termo contava com outros significados, que incluíam conotações pejorativas, o que a levou a não o batizar com esse nome. Só mais tarde, quando

³⁵ A entrevista integral de Ondjaki à UNILAB se encontra disponível em: <<http://www.unilab.edu.br/noticias/2016/07/25/entrevista-escritor-ondjaki-conta-sobre-sua-escrita-influencias-e-relacao-com-a-lingua-portuguesa/>>. Acesso em 18 abril 2018.

começou a seguir a carreira de escritor, é que passou a assinar suas obras como Ondjaki. Utiliza-o com um sentido que, na língua falada no sul angolano, o umbundo, significa “aquele que enfrenta desafios” e “guerreiro”.

O trajeto literário traçado por Ondjaki enfoca diversas cenas que marcaram seu universo, seja como africano ou escritor. As marcas penetrantes de suas narrativas e poemas retratam diversos momentos críticos em seu país. Muitas foram as consequências deixadas pelos confrontos em decorrência de uma Angola com resquícios de colonialismo, até mesmo as consequências de um país recém-independente no nível político-econômico. No conjunto dos textos ondjakianos, observamos que as memórias construídas estão voltadas não apenas para o sofrimento provocado pela guerra civil crônica das décadas de 1980 e 1990: assinalam também seu projeto literário e seu universo pessoal; tratam de suas reminiscências e de temáticas comuns ao seu tempo.

O tempo de criança, por exemplo, marca as lembranças trazidas ao longo da narrativa pelo narrador-personagem. Dessa maneira, as brincadeiras com os amigos da rua, os professores, as imagens da escola, as telenovelas brasileiras: tudo faz sentido em seu universo memorialístico – que traz à tona a leitura do conto moçambicano de Luís Bernardo Honwana, recontado, pela via do processo intertextual, pelo olhar de um narrador criança.

Ondjaki possui uma relevante produção literária, compreendendo obras como: *Actu Sanguíneu* (2000), obra iniciante de sua projeção como escritor, além de *Bom dia Camaradas* (2001), *Os da minha rua* (2007), *Avó Dezanove e o segredo do soviético* (2008), *Os transparentes* (2012) e, mais recentemente, *O convidador de pirilampos* (2017), obra reeditada no Brasil.

No Brasil, *Os da minha rua*, publicado em 2007 pela editora Língua Geral, é um dos livros que resumem a essência do escritor, ao trazer para o leitor o processo memorialístico de suas narrativas. Experiências de um passado em uma Luanda que se reerguia devido aos longos entraves causados pelas guerras empreendidas pelo cruel colonialismo.

Os da minha rua traz em suas tramas temas próprios de uma infância permeada por alegrias, descobertas e constatações de uma Angola que estava politicamente caminhando para a liberdade.

Segundo a escritora angolana Paula Tavares, *Os da minha rua* aborda a infância e as esperanças de crianças que recordam e analisam os episódios agradáveis e complexos da história de seu país.

O teu livro dá conta “de como crescem em segredo as crianças”. É o milagre das flores do embondeiro: habitam o mundo em concha por breves momentos e veem através da luz o milagre das pequenas coisas: uma lagartixa, os improváveis sapatos vermelhos de um miúdo no comício do primeiro de maio, as vozes das estrelas. Inscrevem o sublime nas cidades impossíveis, falam antes do futuro, caminham sem pressa pela. (TAVARES. In: ONDJAKI, 2007, p. 155)

A memória e a relação dialógica na produção de Ondjaki não é exclusiva de *Nós choramos pelo Cão Tinhoso*. Em 2012, o escritor publicou a obra *A bicicleta que tinha bigodes*, na qual apresenta Rui, personagem que nitidamente referencia o escritor angolano Manuel Rui, que utilizou em suas obras um tom de ironia para retomar os acontecimentos do processo de independência angolana. Ao mesmo tempo, ultrapassou as fronteiras territoriais angolanas, ao se reportar ao escritor moçambicano Luís Bernardo Honwana, que também escreve contos abordando as consequências do colonialismo em Moçambique.

No fragmento abaixo, Ondjaki faz referência aos escritores de seu continente. Consequentemente, o texto funciona como uma dedicatória a esses literatos que contribuíram para a compreensão da realidade do continente africano.

o corpo deste texto é um abraço de amizade e de saudade:
 ao Luís Bernardo Honwana – esta minha Isaura é em homenagem à tua...; obrigado pela tua voz, pelo Cão Tinhoso, pelos olhos da tua Isaura;
 e ao Manuel Rui – tu sabes: (quase) todos nós, dos anos 80, somos um pouco a ficção e a realidade do teu “Quem me dera ser onda”; obrigado pelo teu olhar também, em voz de contar e de dizer as nossas brincadeiras de rua, mais as estigas nas bermas da nossa língua toda desportuguesa... (ONDJAKI, 2012, n. p)

Em entrevista à professora Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco, Ondjaki fala da importância de sempre ler escritores africanos.

Cresci, como todo mundo, no meio de crianças (casa, rua, escola), cercado de brincadeiras, gritos, correrias, medos e fantasias. E, na

escola, os textos da disciplina Língua Portuguesa tinham muitas crianças, sempre: desde excertos de obras nacionais, ou de Moçambique, ou de Cabo Verde, ou alguns textos isolados, poesias, sempre com crianças neles. Depois, o contato com o texto, marcante, bellissimo, *Nós matamos o Cão Tinhoso*. Não há como enganar: em Luanda, nos anos 1980, todos sabíamos quem era o Cão Tinhoso e a Isaura. Alguns (como eu) teriam tido sonhos relacionados com esta estória. Depois líamos *Quem me dera ser onda*. Estes dois livros deram-me, de fato, a importância da criança-personagem e da linguagem das crianças como fazedora de ritmos e conteúdo. Devo muito também às leituras de Luandino Vieira, obviamente, mas, em Honwana e Manuel Rui, penso eu, pode estar a semente que viria a brotar, do ponto de vista da linguagem e do posicionamento afetivo do narrador. (SECCO, 2011, p. 249)

Ondjaki busca a construção de uma nova narrativa a partir de experiências literárias anteriores, que recuperam o sentimento de africanidade, sobretudo no que diz respeito aos processos de independência, tanto literária quanto política. Pelo caminho da escrita, é possível transformar a infância, tão explorada pelo autor de maneira leve, irônica e bem-humorada.

Como Honwana, Manuel Rui constrói sua narrativa a partir de personagens infantis, centrando sua fabulação na relação das crianças com um animal, a exemplo do porco. Rui alegoriza os problemas desencadeados pelo colonialismo na sociedade angolana, tais como o racismo, o machismo e a exploração, dentre outras sequelas. Em geral, usa personagens-crianças para tratar esteticamente tais temáticas.

O que se nota nos contos ondjakianos é a projeção da infância de um menino que vive em um país em profundas transformações, trazendo à tona ricas experiências, bem como trajetórias vivenciadas no plano individual e repassadas para a esfera coletiva, uma vez que as narrativas incluem outras personagens que estão em sintonia com tais lembranças. Dessa maneira, a memória se encontra registrada por meio da literatura.

Quando falamos de memória, não há como deixar de referenciar o sociólogo francês Maurice Halbwachs (1877-1945), que figura como um dos teóricos fundamentais do conceito de memória. O autor não se limita apenas à visão tradicional do significado de memória: graças à perspectiva sociológica que imprime ao conceito, atrela-o a fatores externos que possibilitam entendê-lo de forma mais complexa.

Partimos da proposição de que as memórias são construtos que não apenas se restringem à perspectiva individual, mas se valem de memórias de outrem – aquilo

que Halbwachs chama de *memória coletiva*. Sendo assim, o conceito proposto pelo francês partilha do princípio da coletividade. A noção de memória tem a ver com a junção de elementos influenciadores que transitam em espaços sociais nos quais distintos sujeitos circulam.

Nesse sentido, a escola pode ser apontada como espaço onde diversos sujeitos circulam, tornando-se lugar privilegiado para a conflagração de memórias individuais. Estas resultam numa espécie de memória coletiva, já que são construídas na medida em que as reminiscências particulares, fragmentariamente, reiteram e constituem um todo, promovendo uma simbiose, um acordo entre essas porções.

Paul Ricoeur, ao refletir sobre o processo de memória coletiva proposto por Halbwachs, entende a escola como espaço onde essa memória é construída coletivamente. Trata-se, portanto, de “um lugar privilegiado de deslocamentos de pontos de vista da memória” (RICOEUR, 2007, p. 131).

Pensando por esse ponto de vista, é possível constatar que tanto Honwana quanto Ondjaki estruturam seus contos partindo da escrita das recordações de um passado com o qual as personagens estão envolvidas.

É certo que a escola se torna um ambiente em que as memórias distintas constituem uma memória coletiva. As várias referências em torno da execução do cão confluem para que cada memória individual seja um ponto de vista sobre a memória coletiva, uma vez que as “lembranças permanecem coletivas e que são lembradas por outros, ainda que trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isso acontece porque jamais estamos sós” (HALBWACHS, 2006, p. 30).

Assim sendo, Halbwachs entende que a percepção das lembranças vivenciadas por quem presenciou certo evento de modo particular contribui para a experiência coletiva. No entanto, o teórico adverte que a memória coletiva somente se estabelece quando existe uma consonância de certo evento, devendo este ser reconhecido por um grupo.

Dessa maneira, Halbwachs considera que:

Não basta reconstituir pedaço por pedaço a imagem de um acontecimento passado para obter uma lembrança. É preciso que esta reconstituição funcione a partir de dados ou de noções comuns que estejam em nosso espírito e também no dos outros, porque elas estão sempre passando destes para aqueles e vice-versa, o que será

possível se somente tiverem feito e continuarem fazendo parte de uma mesma sociedade, de um mesmo grupo. (HALBWACHS, 2006, p. 39)

Essa memória coletiva é esteticamente projetada pelas vozes dos personagens em ambos os contos. Ao construir um narrar que projeta sempre um discurso memorialístico que perpassa pelo “nós”, nota-se que é evidente a retomada do coletivo. Percebe-se isso tanto em Honwana, em que as personagens infantis constituem “a malta” responsável pela execução do cão, quanto em Ondjaki, quando é rememorada a história da “malta”.

O sociólogo francês ressalta que as memórias somadas caracterizam uma imagem que refaz um passado. Este surge do individual e logo adquire legitimidade no coletivo, no sentido de que esta partilha coletiva autentica o ato reminiscente. Maurice Halbwachs conjectura que:

Uma ou mais pessoas juntando suas lembranças conseguem descrever com muita exatidão fatos ou objetos que vimos ao mesmo tempo que elas, e conseguem até reconstituir toda a sequência de nossos atos e nossas palavras em circunstâncias definidas, sem que nos lembremos de nada de tudo isso (HALBWACHS, 2006, p. 31).

A discussão dos conceitos de memória individual e coletiva oportuniza discutir as narrativas de Ondjaki e de Luís Bernardo Honwana como transformações, ou seja, ampliações de sentidos e de ideias nas quais diversas relações sociais se encontram em consonância. Nesse aspecto, Halbwachs considera que:

[...] para que a nossa memória se aproveite da memória dos outros, não basta que estes nos apresentem seus testemunhos: também é preciso que ela não tenha deixado de concordar com as memórias deles e que existam muitos pontos de contato entre uma e outras para que a lembrança que nos fazem recordar venha a ser constituída sobre uma base comum. (HALBWACHS, 2006, p. 39)

As lembranças são projeções do narrador partilhadas pelas memórias daqueles que o cercam, de modo que as demais personagens não estão ausentes das rememorações. As reminiscências situam o território de um passado que se impregna na identificação com a memória coletiva, isto é, nos pontos em comum com os dos outros meninos, gerando essa complexa rede de experiências.

A fim de ilustrar os procedimentos práticos da memória, Halbwachs (2006) ilustra esse exemplo de memória coletiva utilizando-se das memórias escolares. Embora todos os sujeitos, no caso os alunos, estejam presentes ou não em determinado espaço, cada memória se efetiva de modo distinto. Esses sujeitos sempre se lembrarão da presença do professor e de outras experiências coletivas vivenciadas em sala de aula.

Em *Os da minha rua*, essas memórias são constituídas no espaço particular – pessoal – das personagens. No entanto, elas convergem para um ponto em comum determinado por aquela coletividade. Halbwachs afirma que as lembranças estão impregnadas pelas memórias daquele que enuncia o discurso memorialístico, de maneira que as outras memórias sempre existirão no emaranhado de experiências.

A memória coletiva é uma memória de grupo. A existência desse tipo de memória é pertinente ao grupo em virtude de as reminiscências permanecerem na coletividade. Halbwachs afirma que:

Cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda segundo o lugar que ali ocupa e que esse mesmo lugar muda segundo as relações que mantenho com outros ambientes. (HALBWACHS, 2006, p. 69)

As memórias são passíveis de mudança em virtude dos traços individuais e, logicamente, coincidem com o olhar da memória coletiva. A perspectiva de um narrador-personagem se transforma à medida que seus relatos criam um painel subjetivo, com as autênticas marcas de seu estado de espírito. Nesse sentido, *Nós matamos o Cão-Tinhoso* passa por esse olhar subjetivo-memorialístico.

No entanto, a memória não deve ser entendida de forma estanque, afastada do caráter social. Inocência Mata aponta que a memória surge no processo do pós-colonialismo como procedimento que possibilita revitalizar o passado por meio de seu questionamento, tanto pela memória quanto pela história.

Num tempo distópico, atravessado pelo desencanto e pela perda da inocência, o tempo pós-colonial, memória e história são agora matrizes do novo discurso da identidade cuja topologia passa também pela revitalização de um passado e o questionamento de um passado mítico, construído sobre uma mística do heroico e do épico, em que radica o discurso nacionalista. (MATA, 1999, p. 253)

A apresentação de um passado negativo é marcada também pela perda da inocência, sugerindo um amadurecimento daqueles personagens que vivenciam, através das recordações, o passado mítico construído. Mesmo após os processos de independência, as literaturas africanas de língua portuguesa continuam sendo um território de reflexão sobre a construção dos recentes estados nacionais. Como é possível observar, as histórias angolana e moçambicana saem da memória dos indivíduos e se corporificam nas páginas literárias.

Em 1975, Angola tinha três movimentos diretamente ligados à guerra civil que, mesmo enfraquecidos, lutavam pelo poder no país. Durante o período de transição que regulamentou o surgimento de um líder para Angola, graças aos acordos firmados pelo MPLA³⁶, a FNLA³⁷ e a UNITA³⁸, ficou acertado que o governo de transição teria um representante de cada movimento até as eleições de 11 de novembro.

Com a guerra civil, o MPLA se tornou o único movimento no governo, controlando a maior parte das províncias do país sob a liderança de Agostinho Neto, em meio a diversas turbulências, como as invasões da África do Sul e do Zaire. Após a independência, o MPLA tornou-se partido único e, dois anos depois, adotou o marxismo-leninismo como doutrina de Estado.

Após ter traçado os mecanismos e as vias para a colaboração com os movimentos anticolonialistas, o mundo socialista engajou-se em um programa de apoio ativo à descolonização definitiva da África, sob a forma de uma assistência material e diplomática, oferecida em conformidade com o princípio marxista-leninista, segundo o qual, o mundo socialista deveria ajudar àqueles que aspirassem à descolonização. (IBAM; MULIRA, 2010, p. 970)

³⁶ O MPLA (Movimento Popular pela Libertação de Angola) foi liderado por Agostinho Neto e a ideologia desse movimento se pautava na luta armada contra o colonialismo. Em 1975, proclamou a independência de Angola, sem que tivesse ocorrido uma pacificação ente a FNLA e a Unita. A base do movimento era de tendência Marxista-Leninista e Angola foi governada pelo MPLA até 1991.

³⁷ A FNLA (Frente Nacional de Libertação de Angola) surgiu da junção da UPA e do PDA. Mesmo considerado como um movimento de luta pela libertação de Angola, não apresentou um significativo papel na luta contra Portugal. No fim de 1975, retira-se para o Zaire e a partir de 1991 torna-se num partido político.

³⁸ A UNITA (União Nacional para a Independência Total de Angola) foi fundada em 1966 por Jonas Savimbi. Durante o conflito, a UNITA recebeu ajuda militar dos Estados Unidos e da África do Sul, já o MPLA recebeu apoio da União Soviética e seus aliados. Após 2002, a UNITA abandonou a luta armada, e tornou-se em partido político.

Segundo Iba Der Thiam e James Mulira (2010), a inserção do socialismo em países africanos ocorreu após suas independências terem sido forçadas. Por esse motivo, países de ideologia socialista, como Cuba, URSS e China, iniciaram um processo de cooperação nos territórios africanos, prestando apoio político no processo de independência.

Entre 1945 e 1965, os países socialistas apoiaram, direta ou indiretamente, os movimentos de libertação nacional dos jovens Estados africanos independentes, encorajados pelo enfraquecimento das potências coloniais e pela ascensão dos nacionalismos no imediato pós-Segunda Guerra Mundial (IBAM; MULIRA, 2010, p. 966).

Nesse processo de inserção do socialismo em países como Angola, Iba Der Thiam e James Mulira comentam que:

A política posteriormente desempenhada pela URSS, por todo o conjunto dos países socialistas na África, pode, em sua totalidade, ser dividida em quatro períodos: de 1917 a 1945, a influência soviética é indireta e apoia-se nos partidos comunistas europeus e nos militantes radicais, africanos, antilhanos e norte-americanos, do pan-africanismo; de 1945 a 1965, os países socialistas apoiaram, direta ou indiretamente, os movimentos de libertação nacional e os jovens Estados africanos independentes, encorajados pelo enfraquecimento das potências coloniais e pela ascensão dos nacionalismos, no imediato pós-Segunda Guerra Mundial; de 1960 a 1975, assiste-se ao refluxo da intervenção dos países socialistas e, especialmente, da URSS, em proveito de uma ação essencialmente diplomática; a partir de 1975, após o fim da guerra do Vietnã, constata-se uma recuperação da influência dos Estados socialistas, por exemplo, em Angola e no chifre da África. (IBAM; MULIRA, 2010, p. 966)

Nesse sentido, o continente africano poderia edificar sociedades independentes sem passar pelo processo capitalista. A proposta central da inserção do mundo socialista em África tinha como objetivo enfraquecer e frear o imperialismo:

Após ter traçado os mecanismos e as vias para a colaboração com os movimentos anticolonialistas, o mundo socialista engajou-se em um programa de apoio ativo à descolonização definitiva da África, sob a forma de uma assistência material e diplomática, oferecida em conformidade com o princípio marxista-leninista, segundo o qual, o mundo socialista deveria ajudar àqueles que aspirassem à descolonização. (THIAM; MULIRA, 2010, p. 970)

Sendo assim, uma das propostas colocadas pelos países socialistas em África foi a implantação da cooperação do ensino, a exemplo de Angola.

Uma das mais interessantes dimensões desta cooperação dizia respeito ao ensino e à pesquisa: formação dos quadros africanos na URSS, envio de professores e pesquisadores soviéticos às universidades e centros de pesquisa africanos e estabelecimento de laços científicos entre instituições soviéticas e africanas. (IBAM; MULIRA, 2010, p. 972)

Tal fato é apresentado na narrativa de Ondjaki, que mostra que a sala de aula é a configuração do espaço social do saber, e o retoma a fim de mostrar o olhar dos professores cubanos que participam da vida escolar das crianças angolanas.

Quando os professores Ángel e Maria, por exemplo, se despedem das crianças no romance *Bom dia Camaradas*, o autor reforça o sentimento de tristeza e de valorização que essas personagens tiveram durante a missão dos professores cubanos em Angola. De tal forma, indica o texto: “Depois o camarada professor Ángel explicou-nos, com palavras um bocadinho difíceis, que a missão deles em Angola tinha terminado e que se iam embora muito em breve” (ONDJAKI, 2007, p. 122).

A vinda dos professores cubanos e sua ideologia de apoio à independência dos países africanos representaram um movimento de inserção política e uma confluência de vozes que se somaram ao modo de ser angolano. Ondjaki reconhece a ligação dos alunos com esses professores. Inclusive, com o tempo, muitos professores acabaram se tornando amigos dos alunos.

Ondjaki, em entrevista à TV Senado, faz algumas considerações acerca da obra *Os da minha rua*, ao dizer que:

Este livro *Os da minha rua* é muito isto. Como eu parto da minha memória particular e pessoal para chegar à literatura. São episódios da minha infância, esta é uma reunião de contos onde eu parto sempre

de episódios concretos e ficcionalizo um bocado porque a literatura também é feita de ficção.³⁹

Em *Os da minha rua*, a questão da memória ajuda a construir o mundo ficcional. Como resultado, as narrativas são permeadas por dados biográficos que levam o escritor a projetar suas experiências, marcadas pelo convívio social e inseridas na perspectiva literária. Tais marcas da subjetividade do escritor ultrapassam o individual e possibilitam ver outros sujeitos coadjuvantes dessas histórias. Essas retratações se expandem para o coletivo, mesmo que Ondjaki crie, em *Os da minha rua*, uma voz narrativa de uma criança de 8 ou 9 anos que fabula utilizando uma linguagem marcadamente coloquial e traz o universo infantil ao leitor.

Essa narrativa reflete o contexto dos anos de 1980 e está em consonância com a fala do escritor, ao dizer que “a escrita também é a vivência, é o domínio do olhar, da psicologia do outro, a escrita é isso muitas vezes, é trazer para a escrita coisas que vimos ou imaginamos”⁴⁰.

Quando falamos de processo memorialístico, entendemo-lo como a faculdade, imputada ao autor e ao leitor, de produzir tessituras narrativas na perspectiva de apontar acontecimentos, experimentos e fatos vivenciados pelas personagens da trama, possibilitando um recordar de tais fatos. Ondjaki é um prosador que traz essa marca na sua vasta produção literária.

Nos contos de Ondjaki, existe a necessidade de suscitar a memória como possibilidade de retomar os diversos movimentos e *flashes* ocorridos na infância. Basta ver que os contos são experiências da infância. Por sinal, as personagens infantis constituem peças principais no desencadeamento dessas ações. É a partir dessa perspectiva que as narrativas são voltadas para um movimento ímpar e singular em suas formações.

A teórica brasileira Ecléa Bosi, em sua obra *Memória e sociedade: lembranças de velhos*, pesquisa realizada durante seu doutoramento, aborda o conceito de

³⁹ Entrevista concebida à TV Senado em 24 de abril de 2014. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=GeZWIIIPJwuU>>. Acesso em: 25 maio de 2017.

⁴⁰ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=GeZWIIIPJwuU>>. Acesso em 02 junho 2017.

memória a partir de entrevistas realizadas com idosos residentes na cidade de São Paulo. Com isso, Ecléa Bosi conclui que:

(...) a memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo “atual” das representações. Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, “desloca” estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora. (BOSI, 1998, p. 46)

A consciência do passado é apontada por Bosi como um procedimento que faz repensar e reconstruir o momento vivido. Evocar tais imagens constitui um dispositivo central na relação subjetiva. Ao mesmo tempo, suscita o coletivo, na medida em que retoma elementos pertencentes a outrem sob novo ponto de vista.

Ondjaki, um jovem e meticuloso escritor, revisita a literatura produzida em seu continente em um conto que é, em certa medida, motivado pelo que ele lê, conforme nos explica Mia Couto:

O escritor é um ser que deve estar aberto a viajar por outras experiências, outras culturas, outras vidas. Deve estar disponível para se negar a si mesmo. Porque só assim ele viaja entre identidades. E é isso que um escritor é – um viajante de identidades, um contrabandista de almas. Não há escritor que não partilhe essa condição. (COUTO, 2005, p. 59)

A partir de sua posição como leitor, Ondjaki é capaz de visualizar, em outras experiências, o meio possível de construir seu universo narrativo. Trata-se de um potencial que está além do processo intertextual, já que o escritor, ao constituir suas textualidades, parte de um constante diálogo entre textos. Assim sendo, Ondjaki transita por essas fronteiras literárias.

A memória é também aquilo que se tira da guerra. Longos anos de luta geram reminiscências no escritor que as rasurou nas páginas literárias. Quando Ondjaki interage com o conto moçambicano, fica claro que, tanto a literatura angolana quanto a moçambicana, estabelecem experiências que se interseccionam em um tempo anterior a 1975.

Nas literaturas africanas de língua portuguesa, vemos que muitas vezes autores desenvolvem temáticas semelhantes que aproximam as narrativas, no sentido de ampliar os interesses de uma literatura de resistência.

As ações narradas no conto de Ondjaki acontecem no ano de 1999, historicamente um período em que Angola já está distante das lutas pela independência.

A comoção causada pelo cão gerou envolvimento naquele grupo de alunos. Muitos da turma 2, da 8ª classe, choravam diante daquela narrativa. Era uma camuflagem diante de um discurso opressor que proibia o choro:

Levantei-me e toda a turma estava também com os olhos pendurados em mim. Uns tinham-se virado para trás para ver bem a minha cara, outros fungavam do nariz tipo constipação de cacimbo. A Aina e a Rafaela que eram muito branquinhas estavam com as bochechas todas vermelhas e os olhos também, o Olavo ameaçou-me devagar com o dedo dele a apontar para mim. Engoli também um cuspe seco porque eu já tinha aprendido há muito tempo a ler um parágrafo depressa antes de o ler em voz alta: era aquela parte do texto em que os miúdos já não têm pena do Cão Tinhoso e querem lhe matar a qualquer momento. Mas o Ginho não queria. A Isaura não queria. (ONDJAKI, 2007, p. 134)

Diante do exposto, ler o conto de Honwana era um peso para aqueles que estavam em uma experiência pós-colonial. Nesse ponto, é possível que o animal fosse a representatividade daquele povo que sofria com o sistema repressor. Desta forma, esses alunos são a imitação daqueles que sofreram devido à conjuntura político-social de seu país.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer desta pesquisa, buscamos analisar as narrativas que fazem parte da obra *Nós matamos o Cão Tinhoso* como exemplos de textualidades que são construídas pelo escritor moçambicano como narrativas de resistência e de repúdio à sistemática colonial na década de 1960. Decerto, a primeira narrativa do livro, *Nós matamos o Cão Tinhoso*, traz a alegoria do cão como imagem da emblemática situação vivenciada pelos integrantes do contexto colonial: o colonizador x o colonizado.

Todas as sociedades humanas possuem símbolos que expressam fatos, situações e ideias. Tais construções simbólicas representam a “realidade” de determinada sociedade. Concernente a essa proposição, nas sete narrativas do livro o escritor moçambicano faz uso de imagens simbólicas para representar aspectos que configuram o colonialismo como sistema de violência e de opressão sobre o mundo do colonizado. Essas representações viabilizam um olhar polissêmico do leitor para aquelas textualidades. O cão é a imagem bipartida do mundo colonial.

Em razão disso, o uso dessas imagens são marcas que se direcionam para a construção identitária de Honwana como escritor, ao trazer diversas imagens de sujeitos incutidos nesse contexto. Ao mostrar personagens em inércia, simbolizados pelos “imóveis”, o autor acaba evidenciando que também existiu uma parcela de colonizados submetidos à lógica colonial. Contudo, ao lançar a imagem do vento que limpa e que traz destruição, Honwana sugere movimentação contrária a essa violência, ao racismo e à crueldade do colonizador, mostrando a imagem do “nhinguitimo” que traria mudanças de libertação daquele contexto social.

Dessa maneira, a construção das narrativas contidas em *Nós matamos o Cão Tinhoso* apresenta um modo de agir frente ao colonialismo. Nessa empreitada, executar o cão é a única opção para os meninos da narrativa, pois a figura do cão alegoriza as injustiças consumadas contra os colonizados, animalizando-os e os inferiorizando.

Sendo assim, a perspectiva da escrita de Honwana é engenhosa, pois opera alegoricamente ao imprimir essa carga bestializada no texto ficcional. No entanto, a imagem do cão, proposta por Honwana, permite inferir situações que se completam em consonância com esse binário existente no colonialismo nos países africanos.

É preciso ainda enfatizar que o adjetivo “tinhoso” permite entender que se trata daquele que sofre por causa de uma doença. No caso da narrativa colonial, as enfermidades sociais tornavam o animal mais velho e mais repugnante, provocando nojo em quem o visse. Também vale salientar que o termo “tinhoso” projeta a imagem de um indivíduo que não desiste facilmente de seus propósitos, assim como se porta o colonizado, que não aceita os imperativos do colonizador e por isso participa ativamente do processo de descolonização.

O texto moçambicano mobiliza um pensamento emergente da descolonização por meio da violência, como propõe Frantz Fanon. Certamente, o sistema colonial é violento e cruel. Sobre esta perspectiva, é necessário construir uma imagem de superioridade diante do colonizador. A “malta” torna-se algoz do cão e constitui-se como uma estratégia colonial de supremacia. Decerto, a concepção de mímica proposta por Homi K. Bhabha perpassa a ideia de criar a imagem de superioridade sobre aquele que é considerado superior.

Na narrativa, mesmo que os meninos se sintam inquietos frente à tarefa estabelecida pelos adultos – a de liquidarem o animal –, eles projetam um rumo político e cultural para sua localidade.

Dentre as razões que justificam o processo de descolonização está a mudança na ordem do mundo. A violência sofrida pelo colonizado transforma-se em resistência, e as memórias ali desencadeadas se tornam exemplos para outras territorialidades, levando a imagem do africano como aquele sujeito que resiste a tais mazelas sociais e muda o rumo de sua história.

Outro aspecto que buscamos investigar nesta pesquisa foi a releitura de Ondjaki a partir do conto moçambicano. Analisamos a relação intertextual e memorialística que o escritor angolano faz da narrativa de protesto. Buscamos ao longo deste trabalho evidenciar as possíveis relações que, na narrativa angolana, são coerentes com a proposta do conceito de dialogismo proposto por Mikhail Bakhtin, ao promover uma memória-intertextual de um passado que também passa pela história política, social e cultural de Angola.

É fato que as duas narrativas dialogam, evidenciando elementos pertencentes tanto ao campo da linguagem quanto ao campo político e cultural. Os escritores se manifestam contrários ao pensamento do colonizador. Nesse sentido, quando Ondjaki traz uma releitura de Honwana, seu olhar para o povo moçambicano oprimido pela imposição do colonizador desconstrói aquele olhar que naturalizava a inferioridade

dos países que anteriormente eram colônias. Sua narrativa, portanto, reescreve e ressignifica o sujeito colonial.

Ademais, Ondjaki demonstra que não foi apenas o fator estético o responsável pela inclusão da obra de Honwana no cânone da literatura moçambicana e nas salas de aulas em Luanda, mas, sim, um conjunto de razões políticas apropriadas que sustentam a violência contra o cão e contra o colonialismo. Além disso, o deslocamento da literatura do “centro” para a “margem” favorece a conscientização da subjetividade tolhida pela ação colonizadora. A “malta” é a imagem desse corpo militar, dos algozes que se responsabilizam pela execução do animal repugnante.

Os conceitos lançados nesta pesquisa buscaram compreender que o processo dialógico tocou a questão política e histórica nesses países. Entender o entrelaçar de experiências históricas é reconhecer dois períodos na história desse continente e construir uma nova valorização daqueles sujeitos.

Como discutido, aspectos como a intertextualidade e a memória funcionam como mecanismos para recordar as atrocidades que os africanos vivenciaram. A postura dos escritores, portanto, é lutar, reagindo contra o discurso hegemônico instalado nas colônias portuguesas em África. O olhar subversivo produz uma ressignificação da intertextualidade existente entre essas textualidades.

O fazer literário de Honwana levanta um projeto contra o sistema colonial, pois não concorda com a condição de subjugado do colonizado. Como propõe a ideia de mímica proposto por Homi K. Bhabha, o escritor criar uma imagem de sublevação contra o processo histórico. Por sua vez, a mímica inverte a lógica colonial: o colonizado, com o intuito de se ver livre dessas amarras, tende a ocupar o lugar de poder contra o colonizador.

Como vimos, em ambas as narrativas as crianças são as personagens centrais, desenvolvendo questões que evidenciamos ao longo do trabalho. Ao resgatar as narrativas de Luís Bernardo Honwana, Ondjaki, partindo da sala de aula, busca conhecer a história de um projeto literário que recupera os aspectos políticos e históricos moçambicanos. Portanto, a leitura da narrativa de Honwana é convidativa para os rapazes que sobrevivem em uma sociedade em que o choro ainda desperta o olhar daqueles que estão ao redor.

Sendo assim, Ondjaki reescreve a história daqueles meninos que executaram o cão tihoso e também daqueles que choraram pelo sofrimento da “malta” moçambicana. Não há dúvida: essas narrativas tendem a sistematizar novas nuances

para o processo do olhar para o cão, que é a impressão do colonizador cruel e do colonizado inferiorizado e bestializado.

De qualquer maneira, podemos considerar que as narrativas se opõem visceralmente à ideia de passividade dos colonizados em relação ao contexto colonial. Ao mesmo tempo, projetam personagens que buscam reescrever uma nova sociedade não mais dominada pela sistemática coercitiva portuguesa.

REFERÊNCIAS

AFONSO, Maria Fernanda. **O conto moçambicano**: escritas pós-coloniais. Lisboa: Caminho, 2004.

ALEGORIA. In: **E-DICIONÁRIO de termos literários**. Lisboa, 2018. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/alegoria/>>. Acesso em: 12 jun. 2018.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. São Paulo: Hucitec/Annablume, 2002.

BAPIST, Edward E. A Segunda Escravidão e a Primeira República Americana. **Almanack**, Guarulhos, n. 5, 2013, p. 5-41.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Lisboa: Edições 70, 1984.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994

_____. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

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

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

BONNICI, Thomas; OSANAZOLIN, Lúcia (orgs). **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: UEM, 2009.

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

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

CABAÇO, José Luís; CHAVES, Rita de Cássia Natal. Frantz Fanon: colonialismo, violência e identidade cultural. In: ABDALA JUNIOR, Benjamin (Org). **Margens da cultura**: mestiçagem, hibridismo & outras misturas. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 67-86

CABAÇO, José Luís. **Moçambique**: identidade, colonialismo e libertação. São Paulo: UNESP, 2009.

CAETANO, Marcelo José. **Itinerários africanos**: do colonial ao pós-colonial nas literaturas africanas de língua portuguesa. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF11/Dossie.artigo.6_Marcelo.Jose.Caetano.pdf>. Acesso em 29 dez. 2017.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Leitores, espectadores e internautas**. Tradução Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras, 2008.

CARDOSO, Antônio Mendes. Poema. In: NEVES, João Alves das. **Poetas e contistas africanos de expressão portuguesa**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1963.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 2006.

CEVASCO, Maria Eliza. **Dez lições sobre Estudos Culturais**. São Paulo: Boitempo: 2003.

CHAVES, Rita. **Angola e Moçambique** – Experiência Colonial e Territórios Literários. São Paulo: Ateliê, 2005.

_____. **A Formação do Romance Angolano**: entre Intenções e Gestos. São Paulo: Atlântica, 1999.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Diccionario de los símbolos**. Barcelona: Herder, 1986.

CIRLOT, J. E. **A dictionary of symbols**. London: Taylor & Francis e-Libray, 2001.

CLARK, K; HOLQUIST, M. **Mikhail Bakhtin**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

_____. **O trabalho da citação**. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. Trad. Davi Arrigucci Jr.e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993.

COSTA, Flávio Moreira. (org.). **Os melhores contos de cães & gatos**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

COUTO, Mia. **O gato e o escuro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. **Pensatempos**: textos de opinião. Lisboa: Caminho, 2005.

DERRIDA, Jacques; ROUDINESO, Elisabeth. **De que amanhã**: diálogo. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

_____. **O animal que logo sou**. São Paulo: UNESP, 2002.

ECO, Umberto. **Pós-escrito a Il Nome della Rosa**. Trad. L. Z. Antunes e Á. Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

FANON, Frantz. **Os condenados da Terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

_____. **Os condenados da Terra**. Juiz de Fora: UFJF, 2010.

_____. **Pele Negra, Máscaras Brancas**. Salvador: UFBA, 2008.

FONSECA, Maria Nazareth Soares; MOREIRA, Terezinha Taborda. Panorama das literaturas africanas de língua portuguesa. **Caderno CESPUC de Pesquisa**. Série Ensaios, v. 16, p. 13-69, 2007.

FOUCAULT, Michel. **Estratégia, Poder-Saber. Ditos e Escritos IV**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

FRANCO, André Milhomem. **Palavras em revolução**: o uso político das figuras de linguagem em três contos de Nós matamos o Cão-Tinhoso. 2002. Dissertação (Mestrado em Artes), Universidade de Georgia, Athens, Georgia.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Velho e velhice nas literaturas africanas de língua portuguesa contemporâneas. In: BARBOSA, Maria José Somerlate (Org.). **Passo e Compasso**: nos ritmos do envelhecer. Porto Alegre: PUCRS, 2003.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 1995.

GOTLIB, Nádya Battella. **Teoria do conto**. São Paulo Ática, 2006.

HALL, Stuart. **Da Diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2013.

HAMPÂTÉ-BÂ, Amadou. Palavra africana. **O Correio da UNESCO**. Ano 21, número 11. Paris; Rio de Janeiro, novembro de 1993, p. 17.

HANSEN, J. A. **Alegoria, Construção e Interpretação da Metáfora**. São Paulo: Hedra; Campinas: UNICAMP, 2006.

HONWANA, Luís Bernardo. **Nós matamos o Cão-Tinhoso**. São Paulo: Ática, 1980.

HUCTHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KHALIL- GAMA, Marisa Martins. Memória e espacialidades reais e ficcionais em “Nós choramos pelo cão tnhoso”, de Ondjaki. **Revista Cerrados**. Brasília, v. 21, n. 34, p. 193-205, 2012.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. 2ª ed. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: perspectiva, 2000.

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

LEITE, Ana Mafalda. **Oralidades e escritas pós-coloniais**: estudo sobre literaturas Africanas. Rio de Janeiro: UERJ, 2012.

LEPECKI, Maria Lúcia. Luís Bernardo Honwana: o menino mais seu cão. In: **Literaturas Africanas de Língua Portuguesa**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

LOPES, José. S. M. Cultura acústica e cultura letrada: o sinuoso percurso da literatura em Moçambique. In: LARANJEIRA, Pires; SIMÕES, Maria João; XAVIER, Lola Galdes (Org.). **Cinco povos, cinco nações** - estudos de literaturas africanas. Lisboa: Novo Imbondeiro, 2006.

MARTIN, Vima Lia de Rossi. "A violência do colonialismo pelo olhar de Luís Bernardo Honwana". Posfácio in: HONWANA, Luís Bernardo. **Nós matamos o Cão Tinhoso**. São Paulo: Kapulana, 2017. (Série Vozes da África)

MATA, Inocência. **Pelos trilhos da literatura africana em língua portuguesa**. Braga: Cadernos do Povo, 1992.

MENDONÇA, Fátima. **Ficha de Leitura**: Luís Bernardo Honwana. Disponível em: <http://www.mozambiquehistory.net/lang_lit/literature/luis_bernardo/19861100_date_uncertain_luis_bernardo_honwana.pdf>. Acesso em: 20 março 2017.

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

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

MUNANGA, Kabengele. O que é africanidade. **Revista Biblioteca Entre Livros – Vozes da África**. São Paulo: Duetto, n.6, p. 8-13, 2007.

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

ONDJAKI. **A bicicleta que tinha bigodes**. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.

_____. **Os da minha rua**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2015.

PADILHA, Laura Cavalcante. **Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX**. Niterói: UFF, 2007.

_____. **Novos pactos, outras ficções**. Porto Alegre: PUCRS, 2002.

PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

POE, Edgar Allan. **Filosofia da Composição**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: UNICAMP, 2007.

_____. **Tempo e Narrativa**. Trad. de Maria da Penha Villela-Petit. Campinas: Papyrus, 1997. (Tomo III)

RODRIGUES JUNIOR. Livros de África. In: **Encontros**. Coimbra: Atlântida, 1966.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Aderaldo e Rothschild: São Paulo, 2008.

SANSONE, Livio; FURTADO, Claudio Alves. **Dicionário crítico das ciências sociais dos países de fala oficial portuguesa**. Salvador: UFBA, 2014.

SANTOS, Bárbara. As literaturas pós-coloniais da África Lusófona. In: ALMEIDA, Júlia; et al. **Crítica pós-colonial**: panorama de leituras contemporâneas. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Entre Próspero e Caliban. Colonialismo, Pós-colonialismo e inter-identidade.** Disponível em: <https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/130554/Books_2010_2019_027-2014-1_33.pdf?sequence=1>. Acesso em: 25 maio de 2018.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos** – ensaios sobre dependência cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SARTE, Jean Paul. **Que é a literatura?** São Paulo: Ática, 2006.

SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. Contracorrente entrevista: Ondjaki. **Revista Contra Corrente.** Revista de Estudos Literários. n. 2. maio 2017. p. 245-254.

SILVA, Ana Cláudia. **O rio e a casa**: imagens do tempo na ficção de Mia Couto. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

SILVA, Manoel de Souza. **Do Alheio ao Próprio**: A Poesia em Moçambique. São Paulo: USP, 1996.

SIMÕES, José Luís. **Escola para as Elites, cadeia para os vadios**: Relatos da Imprensa Piracicabana (1889-1930). 2005. 264f. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Metodista de Piracicaba, 2005.

SOUZA, Eneida Maria de. **Crítica Cult.** Belo Horizonte: UFMG, 2002.

SOUZA, Lynn Mario Trindade Menezes de. "Hibridismo e Tradução Cultural em Bhabha". In: ABDALA JUNIOR, Benjamin. **Margens da cultura**: mestiçagem, hibridismo & outras misturas. São Paulo: Boitempo, 2004, pp. 113-133.

USOIGWE, Godfrey. **História geral da África, VII**: África sob dominação colonial, 1880- 1935 / editado por Albert Adu Boahen. 2.ed. rev. Brasília: UNESCO, 2010.

ZANOTO et al., Apresentação à edição brasileira. In: LAKOFF, G.; JOHNSON, M. **Metáforas da vida cotidiana.** Tradução de Maria Sophia Zanotto (Org.) Campinas: Mercado de Letras, 2002.

ANEXO

Carta da escritora angolana Ana Paula Tavares endereçada a Ondjaki. (ONDJAKI, 2015º d, p. 153-155)

Ondjaki,

Também não sei onde estou, meu muito e ainda menino, porque a minha localização geográfica é sempre um certo sul com montanha à volta e esteja onde estiver acerto os relógios do mundo, as bússolas de dentro para estar a sul mesmo quando a tempestade e o frio me acinzentam a alma e o vento (ah este vento) me desorienta os passos. Fico cansada de procurar lugar para me situar sul todos os dias para encontrar as águas que conheço, reconhecer a manhã pelos cheiros, contornar as ameaças e acender o fogo. Não deve ser este o sítio próprio, nem o espaço aberto onde cresceram o Tchi, o Ndalú, o Bruno, o Tibas.

Agora me lembro, meu muito menino, que, a bem dizer, esse lugar já não existe e ainda bem que o acabas de contar em livro porque as pessoas tenderão a lembrar Sucupira, Roque Santeiro e outros estranhos e improváveis mundos e a esquecer as ruas ex-disto e daquilo onde cresciam miúdos aos gritos a ver o mundo sem ninguém dar conta.

Um tempo em que a cidade era a nossa casa queríamos acreditar que andávamos a polir o futuro de forma tão sensível como se habitássemos a cidade de deus.

Pela primeira vez me apetece a palavra para te contar dessa cidade que não era a minha, onde cheguei ainda antes de ter idade para a distância, o silêncio, as roupas orientais por dentro. Dava para desconfiar o mapa antigo escrito na cara com a infância em cicatriz na testa. Apetece-me, pois a palavra, meu muito menino, para te dizer dessa cidade que transforma do dia para a noite em cidades diferentes e outras e outras e outras. Não, a figura daquelas bonecas que se abrem para revelar uma mais pequena e ainda mais e uma até ao infinito não serve a Luanda: cada cidade nova transborda da primeira, cerca-a de estranhas fronteiras com os seus mundos de ninguém e as suas línguas próprias tão suaves e sedutoras que nos habituamos a ouvir sem pensar nas mensagens, nos avisos à navegação e nos sinais. Assim se abriram janelas e fecharam portas para sempre. A surdez é uma coisa que acontece mesmo aos de bom ouvido.

Por isso me calo, meu muito menino, para celebrar os teus contos. Tratas de *antigamente* com a doçura necessária. As palavras estão limpas e leem as linhas da cidade atentas já aos grandes ruídos. Recuperas das buganvílias os sopros e estás atento às acácias. O teu livro dá conta de como crescem em segredo as crianças. É o milagre das flores do embondeiro: habitam o mundo em concha por breves momentos e veem através da luz o milagre das pequenas coisas: uma lagartixa, os improváveis sapatos vermelhos de um miúdo no comício do primeiro de maio, as vozes das estrelas. Inscrevem o sublime nas cidades impossíveis, falam antes do futuro, caminham sem pressa pela água.

Tens razão, meu muito menino, com as palavras pode-se aprender a sair de um tempo e de um lugar porque “a infância é um ponto cardeal eternamente possível”.

Cuidas das rãs e de ti

Um abraço da

Ana Paula