

**UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E CULTURA**

**JULIANA CORDEIRO BEGNINI**

**LITERATURA AFRICANA E MISTÉRIO: O ROMANCE POLICIAL DE ANGOLA  
E MOÇAMBIQUE**

Caxias do Sul  
2025

**UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E CULTURA**

**JULIANA CORDEIRO BEGNINI**

**LITERATURA AFRICANA E MISTÉRIO: O ROMANCE POLICIAL DE ANGOLA  
E MOÇAMBIQUE**

Dissertação de Mestrado submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Letras e Cultura da Universidade de Caxias do Sul, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras e Cultura, Área de Concentração: Estudos de Linguagem, Literatura e Cultura. Linha de Pesquisa: Literatura e Processos Culturais.

Orientadora: Profa. Dra. Cristine Fortes Lia

Caxias do Sul  
2025

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Universidade de Caxias do Sul  
Sistema de Bibliotecas UCS - Processamento Técnico

B4171 Begnini, Juliana Cordeiro

Literatura africana e mistério [recurso eletrônico] : o romance policial de Angola e Moçambique / Juliana Cordeiro Begnini. – 2025.

Dados eletrônicos.

Dissertação (Mestrado) - Universidade de Caxias do Sul, Programa de Pós-Graduação em Letras e Cultura, 2025.

Orientação: Cristine Fortes Lia.

Modo de acesso: World Wide Web

Disponível em: <https://repositorio.ucs.br>

1. Análise do discurso literário. 2. Literatura africana - Crítica e interpretação. 3. Ficção policial - Crítica e interpretação. I. Lia, Cristine Fortes, orient. II. Título.

CDU 2. ed.: 81'42:82

Catálogo na fonte elaborada pela(o) bibliotecária(o)  
Ana Guimarães Pereira - CRB 10/1460

# LITERATURA AFRICANA E MISTÉRIO: O ROMANCE POLICIAL DE ANGOLA E MOÇAMBIQUE

*Juliana Cordeiro Begnini*

Dissertação de Mestrado submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Letras e Cultura da Universidade de Caxias do Sul, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras e Cultura, Área de Concentração: Estudos de Linguagem, Literatura e Cultura. Linha de Pesquisa: Literatura e Processos Culturais.

Caxias do Sul, 06 de agosto de 2025.

## Banca Examinadora:

Dra. Cristine Fortes Lia  
Orientadora  
Universidade de Caxias do Sul

Dra. Cristina Löff Knapp  
Universidade de Caxias do Sul

Dr. Márcio Miranda Alves  
Universidade de Caxias do Sul

Dr. Rafael Eisinger Guimarães  
Universidade de Santa Cruz do Sul

À minha família, por quem diariamente me dedico a ver o mundo com outros olhos.

## AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer primeiramente aos meus pais, Solaine e Roberto, por terem me oferecido o suporte, o zelo e o abraço que necessitei para chegar tão longe com a possibilidade de almejar ainda mais. Por terem acreditado constantemente no meu potencial e me incentivado a alçar voos maiores, sabendo sempre da existência de um lar para onde voltar. Também à minha irmã, Isabela, por ser parte essencial da minha formação humana e por ter dividido desabafos, debates e bases teóricas necessárias para que esse trabalho se delineasse da forma como foi.

Aos meus amados avós, Miguilina, Alzira e Francisco, para os quais muitas vezes não pude dedicar a atenção que gostaria durante os dois anos em que fazia nascer esta dissertação. E, ainda, pelos momentos de carteados e chimarrão que me permitiram aliviar um pouco o peso da pesquisa nos dias difíceis. Aos demais membros da minha família, cujo apoio incondicional tornou este momento possível.

À minha orientadora, Profa. Dra. Cristine Fortes Lia, por ter me guiado pelos belos caminhos da literatura africana e ao longo de todo o processo de produção deste trabalho. Aos demais professores e ao PPGET – UCS pela dedicação constante e, em especial, aos professores da banca examinadora, pelo olhar atento e carinhoso ao texto e pelas enriquecedoras considerações tecidas. Ainda, agradeço à CAPES pela oportunidade de ingressar nesta jornada e aos meus colegas de caminhada por terem contribuído de forma valorosa com debates essenciais para a minha formação.

À minha psicóloga, Nadaby Pites, por todas as vezes em que acolheu minhas angústias desde muito antes de o mestrado ser ao menos um sonho e por, nos últimos anos, ter contribuído grandemente para que eu soubesse que sou capaz de muito mais (mesmo quando nem eu mesma acreditei).

Às professoras Marcia Zambom Farias e Maria Valésia Silva da Silva, por terem me acolhido durante a graduação e possibilitado meus primeiros passos na pesquisa acadêmica e na atuação docente por meio do Programa de Incentivo à Bolsas de Iniciação Docente (PIBID – UCS).

Às amigas com as quais fui presenteada pelo curso – Heloísa e Laura – para quem devo muito não só no âmbito acadêmico, mas também pessoalmente. Vocês são grande parte do motivo pelo qual este projeto existe hoje. Também à Daniele, Débora, Mariana e Raissa, por terem me apoiado nessa trajetória com o carinho de quem já passou pelo processo – e sabe que

sobreviveu. À minha grande amiga Verônica pelo imenso suporte nos momentos difíceis, pelas conversas calorosas e pelo trabalho primoroso de revisão desta pesquisa. À Amanda, Cátia, Francine, Iohana, Janete, Lisiane, Lucas, Luciano, Maurício, Richard, Suélen e todos os amigos que me lembram todos os dias que a vida acontece nos momentos de afeto.

Aos meus alunos por me motivarem rotineiramente a ser melhor e a reconhecer a beleza no simples. Aos meus colegas de profissão por não desistirem de lutar por um mundo melhor, mais justo e mais bonito de se viver.

Finalmente, agradeço com carinho a todos os escritores que se propõe diariamente a retratar novos mundos, a todos os livros que me proporcionaram viver realidades únicas e a todos aqueles que se dedicam ao estudo da literatura nas suas mais diversas formas.

*“O mundo não é o que existe, mas o que acontece.”*

Mia Couto.

## RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo analisar o romance policial produzido em Angola e Moçambique, investigando a constituição dessas narrativas tanto em suas estruturas quanto na incorporação de elementos culturais e sociais. Busca-se compreender como os enredos representam e fortalecem aspectos da angolanidade e da moçambicanidade, em contraste com os modelos europeus e estadunidenses que historicamente consolidaram o gênero. O corpus selecionado é composto pelas obras *O último voo do flamingo* (2016), de Mia Couto, *Rabhia* (2022), de Lucílio Manjate, e *Jaime Bunda: Agente Secreto* (2022), de Pepetela. A pesquisa organiza-se em dois eixos centrais: a análise estrutural do romance policial e a investigação de indicadores culturais. No primeiro eixo, a análise apoiou-se nos estudos de Massi (2011, 2015) e de Todorov (1971), fundamentais para compreender a constituição da narrativa policial clássica e suas variações contemporâneas. No segundo, foram exploradas quatro dimensões principais. A religiosidade foi abordada sob a ótica do realismo animista, a partir das reflexões de Garuba (2012) e Paradiso (2015), que discutem a centralidade do sagrado na formação social africana e suas representações literárias. A tradição oral foi examinada com base em Campos (2008), Bâ (2010) e Fonseca (2016), autores que ressaltam a oralidade como arquivo cultural e fundamento das literaturas africanas. A questão linguística, relativa ao uso de idiomas nativos, foi discutida a partir de Thiong'o (2003) e Timbane (2023), que analisam a plurilinguisticidade dos PALOP, além de Mariani (2008), que problematiza o imperialismo linguístico. Por fim, a colonialidade e suas permanências foram refletidas a partir das contribuições de Fanon (1968) e Carbonieri (2016), cujos estudos evidenciam os impactos duradouros do colonialismo e a necessidade de abordagens decoloniais. Os resultados indicam que as obras analisadas, embora dialoguem com a estrutura do romance policial clássico, ressignificam o gênero ao integrar elementos culturais próprios, reafirmando identidades locais e tensionando a herança colonial. Conclui-se que a literatura policial de Angola e Moçambique amplia o horizonte do gênero, deslocando-o dos padrões eurocêntricos, e oferece ao leitor novas perspectivas de leitura situadas em um campo de resistência cultural e de valorização da diversidade literária africana.

**Palavras-chave:** Literatura africana; Romance Policial; Angola; Moçambique; Decolonialidade.

## ABSTRACT

This research aims to analyze detective fiction produced in Angola and Mozambique, focusing on how these narratives are constituted both in their structures and in the incorporation of cultural and social elements. The objective is to understand how the plots represent and reinforce aspects of *angolanidade* and *moçambicanidade*, in contrast with European and North American models that historically shaped the genre. The selected corpus is composed of *O último voo do flamingo* (2016) by Mia Couto, *Rabhia* (2022) by Lucílio Manjate, and *Jaime Bunda: Agente Secreto* (2022) by Pepetela. The research is structured around two main focus areas: the structural analysis of detective fiction and the investigation of cultural indicators. In the first area, the study draws on the works of Massi (2011, 2015) and Todorov (1971), which are fundamental to understanding the constitution of classical detective narratives and their contemporary variations. In the second, four cultural dimensions were examined. Religiosity was approached through the lens of animist realism, based on Garuba (2012) and Paradiso (2015), who discuss the centrality of the sacred in African social formation and its literary representations. Oral tradition was analyzed drawing on Campos (2008), Bâ (2010), and Fonseca (2016), who emphasize orality as a cultural archive and as a foundation of African literatures. The linguistic dimension, concerning the use of native languages, was addressed through Thiong'o (2003) and Timbane (2023), who examine the multilingualism of the PALOP countries, and Mariani (2008), who problematizes linguistic imperialism. Finally, coloniality and its enduring effects were discussed in light of Fanon (1968) and Carbonieri (2016), whose contributions reveal the long-lasting impacts of colonialism and the necessity of decolonial approaches. The findings indicate that, although the analyzed works engage with the structure of classical detective fiction, they reframe the genre by integrating distinct cultural elements, reaffirming local identities and challenging the colonial legacy. It is concluded that detective fiction from Angola and Mozambique expands the horizons of the genre, displacing it from Eurocentric frameworks, and offers readers new perspectives of interpretation situated in a field of cultural resistance and the valorization of African literary diversity.

**Keywords:** African literature; Detective fiction; Angola; Mozambique; Decoloniality.

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1- Composição linguística da África de língua portuguesa.....	26
Quadro 2- Diferenças entre Justiceiro e Detetive.....	50
Quadro 3- Aplicação das regras de Van Dine, resumidas por Todorov, nas obras analisadas.....	114
Quadro 4- Características do romance policial de Angola e Moçambique – análise por obra.....	117

## SUMÁRIO

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS .....	11
2 LITERATURAS E ÁFRICA.....	19
2.1 INDICADORES ANALISADOS.....	32
3 A NARRATIVA POLICIAL.....	47
3.1. A HISTÓRIA DA NARRATIVA POLICIAL TRADICIONAL .....	49
3.2 CARACTERÍSTICAS DO ROMANCE DE ENIGMA.....	52
3.3 A NARRATIVA POLICIAL CONTEMPORÂNEA.....	57
3.4 A LITERATURA POLICIAL E O LEITOR DETETIVE .....	64
4 A NARRATIVA POLICIAL DE ANGOLA E MOÇAMBIQUE.....	69
4.1 <i>O ÚLTIMO VOO DO FLAMINGO</i> , DE MIA COUTO.....	72
4.2 <i>RABHIA</i> , DE LUCÍLIO MANJATE .....	91
4.3 <i>JAIME BUNDA: AGENTE SECRETO</i> , DE PEPETELA .....	100
4.4 PANORAMA DA LITERATURA POLICIAL ANGOLANA E MOÇAMBICANA	114
REFERÊNCIAS .....	125

## 1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A leitura é um elemento importante para o processo de desenvolvimento do sujeito crítico e argumentativo, capaz de construir suas próprias ideias e expô-las de maneira clara e objetiva. O hábito de ler oferece ferramentas para que o indivíduo possa reconhecer-se como sujeito, vivenciar outras realidades, navegar entre mundos, aguçar a criatividade e instigar o pensamento reflexivo acerca do seu contexto cultural e da realidade que o cerca. A literatura abre portas para novos mundos e, por vezes, atua como propagador da voz daqueles que ainda não são plenamente ouvidos. Em 2023, ano em que se iniciou essa dissertação, completou no Brasil 20 anos de existência a Lei nº 10.639/03<sup>1</sup>, que estabelece a obrigatoriedade do ensino da história e da cultura africana e afro-brasileira em todas as escolas em território nacional, principalmente nas disciplinas de história, arte e literatura; objetiva, assim, o reconhecimento e a valorização da historicidade e da cultura negra para a construção da sociedade brasileira (Brasil, 2003). Entretanto, mesmo que a Lei nº 10.639/03 esteja vigente há mais de duas décadas e que partilhemos do nosso idioma oficial, a Língua Portuguesa, com outros cinco países em território africano, a literatura produzida na África ainda não ocupa espaço significativo no contexto leitor brasileiro para além da academia (Bastos, Lima, 2021). Dessarte, faz-se importante que profissionais da literatura e da educação se debrucem sobre essas diferentes vertentes literárias, para que leitores possam acessar mais facilmente obras que reflitam outras realidades e contribuam para a representatividade e para o encontro com subjetividades múltiplas e vivências diversas por parte do público leitor.

Para esta pesquisadora, a literatura representa um elemento de grande relevância na sua formação pessoal e profissional. Leitora ávida desde a infância, por influência dos seus pais, o amor da autora pela literatura policial surgiu a partir da leitura de *O caso do martelo* (1994), de José Clemente Pozenato. O interesse pela resolução do enigma a levou a navegar pelas obras de Edgar Allan Poe, Agatha Christie e, posteriormente, *thrillers* de mistério de Sidney Sheldon e pelas aventuras de Dan Brown, mergulhando assim na literatura policial americana. Esse interesse a guiou, também, pela escrita amadora, tendo participado – embora não tendo sido contemplada – do edital do projeto de incentivo Financiarte 2015 com uma obra do gênero. Foi também esse amor pela literatura que a levou a cursar Letras, tendo ingressado na Licenciatura em Letras – Habilitação em Língua Inglesa, pela Universidade de Caxias do Sul (UCS), em

---

<sup>1</sup> A Lei mencionada pode ser acessada pelo site do planalto, através do link: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/2003/110.639.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/110.639.htm). (Acesso em 09 de julho de 2024).

2014; e, posteriormente, motivou seu ingresso no Programa de Pós-Graduação em Letras e Cultura na mesma instituição, na linha de pesquisa de Literatura e Processos Culturais.

Durante a sua jornada como estudante e especialmente considerando a realidade de informações rápidas e vídeos curtos que permeia as redes sociais e que constitui parte considerável da vida dos estudantes – para o qual, ela acredita, uma medida de combate seja a exploração de gêneros literários acessíveis, que gerem o suspense e desafiem a lógica do leitor, motivo para a escolha das narrativas policiais. Depois, o já comentado acesso ainda insuficiente a manifestações artísticas e culturais africanas e mesmo afro-brasileiras em escolas públicas de um país composto majoritariamente por população autodeclarada parda (45,3%) ou preta (10,2%) de acordo com o IBGE (2023)<sup>2</sup> e cuja história é construída pelas mãos também do povo africano. Considerando sobretudo a produção significativa de literatura africana em língua portuguesa, a ausência de exemplares literários provenientes dos PALOP<sup>3</sup> em bibliotecas escolares não pode ser naturalizada, frisando a existência de uma Lei Federal de incentivo como a de número 10.639/03 (Brasil, 2003).

Para além da dificuldade de acesso, durante a seleção de material para o presente estudo, não passou despercebido que uma parte significativa das obras africanas a atingirem vasta publicação em território brasileiro são escritas por autores de descendência e fenótipos europeus. A distribuição limitada de autores africanos negros levanta uma questão: não estaria a literatura que acessa o leitor brasileiro ainda vinculada a um padrão de autoria, escrita e distribuição eurocentrada, resquício do processo de colonização e do imperialismo português comuns ao Brasil e aos PALOP? E ainda: a ampliação do número de autores e da diversidade desses escritores não seria importante também para a diversificação de repertório leitor e de representações de mundo para os leitores brasileiros?

Considerando o cenário descrito, o presente estudo se debruça nas literaturas africanas escritas em língua portuguesa, com origens em Moçambique e Angola. Os materiais escolhidos são narrativas policiais contemporâneas, sendo elas *O último voo do flamingo* (2016), de Mia Couto e *Rabhia* (2022), de Lucílio Manjate, ambas moçambicanas; e *Jaime Bunda: agente secreto*, (2022) de Pepetela, obra literária angolana.

Em *Rabhia*, livro publicado pela editora Kapulana em sua coleção Vozes da África, o escritor moçambicano Lucílio Manjate apresenta a investigação da morte da prostituta Rabhia,

---

<sup>2</sup> A informação é baseada nos dados levantados pelo Censo Demográfico de 2022 e pode ser acessada em <https://www.ibge.gov.br/painel-cor-ou-raca/>.

<sup>3</sup> A sigla PALOP refere-se aos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa, grupo composto pelos países Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe.

que dá nome à obra, e o impacto desse assassinato na comunidade em Maputo, Moçambique. O processo investigativo é liderado pelo detetive Sthoe, acompanhado pelo estagiário Bernardo Bastante Sozinho, que é também a voz por trás da narração – muito similar ao modelo clássico adotado por Edgar Allan Poe, Sir Arthur Conan Doyle e Agatha Christie. Além do assassinato, a narrativa explora ainda a trajetória de vida da vítima, uma jovem cega fugida da guerra que se encontra obrigada a refugiar-se em uma casa de prostituição, bem como as relações de poder existentes no desenvolvimento da obra e no processo de investigação. Publicada em 2016, foi vencedora do Prêmio Costley-White, em 2017, chegando ao Brasil apenas em 2022.

*O último voo do flamingo*, obra do escritor também moçambicano Mia Couto, distancia-se um pouco da dinâmica de detetive adotada por Manjate. A narrativa trata de uma série de explosões misteriosas ocorridas na fictícia vila de Tizangara, em Moçambique, cujas vítimas são soldados em serviço de paz vindos de diferentes países para atuar no processo de remoção de minas do solo local, no período pós-guerra da Independência. As explosões, descritas como combustões espontâneas das quais os únicos restos mortais existentes são os órgãos genitais das vítimas, passam a atrair a atenção da ONU (Organização das Nações Unidas). É assim que Máximo Risi, o investigador italiano, torna-se responsável por produzir relatórios e procurar indícios que possam explicar os fenômenos. Um habitante de Tizangara é selecionado como tradutor oficial da vila, e cabe a ele fazer não só a tradução idiomática, como também a apresentação cultural que possibilita ao investigador compreender a realidade, as crenças e o modo de vida daquela comunidade, de forma a aproximar-se das testemunhas. São os relatos orais dos nativos que constroem a atmosfera da narrativa e apresentam a sociedade em que a obra se passa. Lançado originalmente em 2000, ano em que foram celebrados 25 anos de Independência de Moçambique do colonialismo português, o livro é o quarto trabalho do autor e chega ao Brasil com publicação pela Companhia das Letras em 2005.

*Jaime Bunda: Agente Secreto*, do escritor angolano Pepetela, caracteriza-se como uma paródia das narrativas *bondianas*. Na trama, o investigador que dá nome à obra é encarregado pelo inquérito do assassinato da jovem Catarina, ocorrido em Luanda, capital da Angola. Constantemente referenciando os grandes detetives da literatura policial tradicional e inspirado por seus métodos, Bunda esbarra em uma secundária investigação acerca de contrabandos ilícitos, e enfrenta desafios para vencer a burocracia e o sistema policial local em busca dos criminosos, desde escassez de recursos até investigações propositalmente sabotadas em benefício de poderosos personagens. O livro utiliza da narrativa para explorar questões políticas e sociais da sociedade angolana, trazendo temáticas como a corrupção, o machismo e a pobreza.

A obra é a quinta publicação de Pepetela pela editora Kapulana e chega ao Brasil em 2022 como parte da coletânea *Vozes da África*.

Por meio da análise das obras acima descritas, o objetivo geral desta dissertação é investigar a forma como se constitui a narrativa policial nas obras analisadas, em suas estruturas e, principalmente, nos indicadores culturais apresentados, a fim de compreender como os enredos representam e fortalecem elementos da angolanidade ou a moçambicanidade. Para tal, são considerados os seguintes elementos culturais: 1. Os aspectos estruturais do gênero narrativa policial; 2. A religiosidade e a maneira como a mesma permeia a construção do enredo; 3. A presença e valorização da tradição oral como parte da cultura do povo; 4. A utilização de idiomas nativos como resistência ao idioma colonizador. 5. A relação construída entre Europa e África, cuja origem justifica-se pelo contexto imperialista imposto por Portugal às nações alvo do presente estudo. Esses elementos são investigados em cada uma das obras trabalhadas, tendo como ponto de partida a estrutura da narrativa policial tradicional, contrastando possíveis dissonâncias que possam caracterizar de que forma o gênero se constitui em Moçambique e Angola.

Para delimitar o corpus selecionado, optou-se por obras de narrativa policial. A literatura policial figura entre os gêneros capazes de manter o interesse do leitor, destacando-se pelo apelo ao mistério e pela valorização da imaginação e do raciocínio lógico, os quais envolvem o leitor na resolução do enigma apresentado (Massi, 2015). A escolha por romances policiais fundamenta-se não somente no interesse da pesquisadora pelo gênero, mas também na premissa de que, por meio dos inquéritos e cenários investigativos, viabiliza-se a análise de aspectos estruturais da sociedade representada, permitindo compreender como diferentes contextos socioculturais podem ser abordados em obras provenientes de distintas nacionalidades. Foi considerado um critério adicional para selecionar as obras literárias analisadas neste estudo: as narrativas escolhidas deveriam ter publicação em território nacional. Esse parâmetro foi estabelecido para que a análise fosse realizada sobre obras mais acessíveis ao leitor brasileiro, sem necessidade de importação, permitindo investigar como as realidades socioculturais são descritas nessas literaturas e se há representação do contexto cultural de países colonizados, promovendo uma maior variedade e ampliando o repertório do leitor.

A investigação proposta pelo presente estudo responde ao problema central dessa pesquisa: por meio da análise dos indicadores culturais alvo desta pesquisa, bem como da estrutura da literatura policial, é possível observar, nas obras elencadas, um rompimento com os moldes literários colonizadores a partir do fortalecimento de um novo fazer literário que

abrace em seus enredos elementos da angolanidade e da moçambicanidade? Para tal, aprofunda os seguintes objetivos específicos: a) investigar os indicadores culturais escolhidos para a presente análise e como eles dialogam com a literatura de Angola e Moçambique; b) compreender a estrutura e as principais características do gênero policial em seus diferentes subgêneros, considerando os países com tradição na escrita da literatura policial; c) analisar de que forma a estrutura do gênero literário é adotada ou rompida pelo corpus literário desta pesquisa; e d) investigar a presença dos indicadores culturais elencados nas obras como forma de representação da moçambicanidade e da angolanidade na literatura investigada.

Para aprofundar o problema de pesquisa, este estudo caracteriza-se como uma análise crítica e comparativa partindo de um estudo literário e bibliográfico, no qual serão utilizadas produções acadêmicas de relevância, material teórico e literário. “Literaturas e África”, o segundo capítulo desse estudo, disserta acerca da historicidade das literaturas africanas de língua portuguesa, mais especificamente de Moçambique e Angola., trazendo um estudo acerca dos conceitos de literatura e cânone literário. Consecutivamente, explora o processo de estabelecimento do cânone literário dos PALOP e, em específico, de Angola e Moçambique, além de analisar seus contextos de produção literária contemporânea, utilizando principalmente os estudos de Pinheiro (2021); por fim, apresenta os autores escolhidos para a composição do acervo literário dessa pesquisa.

No terceiro capítulo, “A narrativa policial”, inicia-se por uma retomada histórica acerca do surgimento e da evolução das obras de detetives. A seguir, é delineado um estudo estrutural que busca indicar as principais características e os elementos constitutivos desse gênero literário, investigando a estrutura basilar dos diferentes subgêneros que o compõe, com foco nos romances de enigma (narrativas policiais tradicionais), em especial as europeias, como as escritas por Sir Arthur Conan Doyle e Agatha Christie. Dando continuidade, analisa as narrativas policiais *noir* e contemporâneas, aprofundando os diferentes formatos adotados pelo romance de enigma sob a luz dos estudos de Massi (2011; 2015). Finalmente, explora o conceito de leitor detetive e do jogo de mistério estabelecido pela literatura policial, de forma a compreender qual o papel daquele que lê na conclusão da performance da obra, também utilizando as análises tecidas por Massi (2011; 2015).

Já no quarto capítulo, “A narrativa policial de Angola e Moçambique”, disserta-se acerca de como o gênero é percebido e produzido nestes países, bem como são analisadas as obras presentes neste estudo. Para esse fim, é feita a exposição da base teórica para a investigação de cada um dos elementos estruturais e culturais nas obras e, após, as obras são

estudadas de acordo com os indicadores elencados para esta pesquisa, na seguinte ordem: primeiro as moçambicanas, da mais antiga à mais recente, respectivamente *O último voo do flamingo* e *Rabhia*, concluindo com a obra angolana *Jaime Bunda: Agente Secreto*. Em cada obra são investigados os seguintes aspectos: a estrutura adotada pelas narrativas, a religiosidade investigada sob a luz do realismo animista, a presença de aspectos relativos à tradição oral, a manutenção dos idiomas nativos nas obras e as relações estabelecidas pelo texto envolvendo a Europa e os resquícios do período colonial na sociedade de Angola e Moçambique.

Para a delimitação do tema e do enfoque a ser adotado por essa pesquisa, foi realizado um processo de análise do estado da arte das temáticas centrais do estudo, para o qual se obteve o seguinte resultado: pesquisas no acervo de dissertações e teses da CAPES<sup>4</sup> apontam um significativo aumento das produções acerca de romance policial a partir dos anos 2000. Na última década, 57 dissertações e 14 teses acerca do tema estão listadas no portal, em grande parte voltadas para os estudos do romance de enigma ou para a manifestação do gênero no Brasil. Destas, 59 são da área de Linguísticas, Letras e Artes.

Um aumento também significativo pode ser percebido envolvendo pesquisas sobre literatura africana nesse mesmo período, sendo o ano de 2023 aquele com maior número de publicações, 172 pesquisas. Nos últimos 25 anos, foram listadas 467 dissertações e 219 teses de doutorado sobre o tema, 260 na área de Linguística, Letras e Artes.

Sobre literatura africana de língua portuguesa, são listados apenas três estudos antes dos anos 2000 e 205 resultados no total; desses, são 131 pesquisas feitas na última década, 75 dissertações e 40 teses, envolvendo em grande parte temáticas como educação, feminismo e resistência. Ainda, há cinco pesquisas envolvendo a literatura africana dos PALOP, em 1997, 2010, 2012, 2021 e 2023, sendo duas dissertações, duas teses e um trabalho de conclusão de curso profissionalizante.

Ao cruzar os termos “literatura africana” e “romance policial”, há apenas um trabalho: a dissertação de mestrado “Um rio a correr entre duas mundividências: leituras do espaço em Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra, de Mia Couto”, de Rodrigo Ferreira Daverni (2011). Quanto aos estudos diretamente direcionados às obras alvo deste estudo, foram levantados os seguintes dados: 24 pesquisas entre 2008 e 2021 se propõem a estudar *O último voo do flamingo*, de Mia Couto; apenas uma tese de doutorado, de 2023, investiga *Rabhia*; já *Jaime Bunda: Agente Secreto* foi objeto de duas teses de doutorado, em 2007 e 2021. Dessas, a maior parte dos estudos está também classificada dentro da área de Linguística, Letras e Artes.

---

<sup>4</sup> Disponível em: <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#/> Acesso em: 12 jun. 2024

Há, ainda, uma dissertação de mestrado encontrada cruzando os termos “romance policial” e “Moçambique”: “A questão do sagrado ou uma forma de pensar o romance ‘A varanda do Frangipani’, de Mia Couto”, de Regina Margaret Pereira (2013). Não foram encontrados resultados ao realizar o mesmo processo com Angola.

Apesar do crescimento das pesquisas em literatura africana apresentado desde 2000 (coincidentemente no período em que é aprovada a Lei nº 10.639/03), os números escancaram a diferença ainda significativa nas pesquisas produzidas no meio acadêmico. Para fins de comparação, no mesmo período de tempo, foram escritas 293 dissertações e 171 teses sob a busca de “literatura europeia”; a diferença, torna-se mais evidente quando a pesquisa é feita por países. Utilizando como recorte Portugal, por conta do contexto colonial apresentado, os seguintes números são observados: ao buscar pelo termo “literatura portuguesa”, foram apontadas 1311 dissertações de mestrado e 548 teses de doutorado, sendo o ano de 2012 o de maior número de pesquisas, com 177 produções. As produções totalizam 1173 pesquisas a mais do que as realizadas no mesmo período acerca de literatura africana.

Ao considerar como recorte a tradição literária no gênero, quando pesquisado por “literatura africana inglesa”, são encontradas 8 dissertações de mestrado, além de 6 dissertações e 2 teses são filtradas ao pesquisar “literatura policial norte-americana”. Ainda, as buscas apresentam 10 dissertações de mestrado em “romance policial inglês” e 7 dissertações e 2 teses em “romance policial norte-americano”. Os resultados apontam que, embora a literatura policial ainda seja alvo de um número pouco expressivo de pesquisas, elas são mais numerosas quando relacionadas a países não-africanos.

Considerando o cenário acadêmico apresentado, a presente pesquisa aborda a literatura africana policial, ainda menos abordada pela produção científica, de forma a traçar características próprias dessa produção literária e de sua relação com aspectos culturais de Moçambique e de Angola. Sendo a literatura africana pouco acessada pelos leitores nacionalmente, enriquecer esse espaço de estudo promove também mais uma oportunidade para se repensar o acesso a outras formas de um fazer literário que não aquelas clássicas e eurocentradas. Socialmente, oportuniza reflexões acerca do acesso à produção cultural africana como uma forma de gerar reconhecimento e referencial no leitor e de ampliar o espaço dedicado à literatura africana, para aproximar a realidade daquela prevista pela Lei nº 10.639/03. Além disso, estudar os parâmetros de descrição de sociedade dentro das obras favorece uma crítica sob uma ótica decolonial, uma vez que centraliza a obra na cultura e nas dinâmicas sociais diferentes daquela produzida por países europeus imperialistas, ampliando o repertório cultural,

promovendo ao público leitor o acesso a diferentes realidades sociais e centrando o debate na produção cultural de países colonizados.

Espera-se que, ao realizar a leitura da presente pesquisa, o leitor se sinta instigado a solucionar o enigma, assim como ao ler uma obra de romance policial; e que, ao unir as peças teóricas e literárias aqui abraçadas, este seja também um detetive em busca de solucionar o quebra-cabeças a que se este estudo se propõe: a investigação de uma nova forma de fazer literário dentro do gênero romance policial, capaz de abraçar a africanidade e melhor representar a cultura e as vivências de Angola e Moçambique.

## 2 LITERATURAS E ÁFRICA

É difícil delinear exatamente onde ou quando surge, nos países do continente africano, a primeira manifestação literária considerada como Literatura Africana por diferentes razões. Primeiro porque os limites que definem geograficamente os países africanos são formados por divisões majoritariamente políticas, que inicialmente não levaram em conta as múltiplas culturas e as definições de comunidades pré-existentes no território (Timbane, 2023).

Depois, porque o movimento de colonialidade que ocorreu nos países africanos dificultou a distinção entre literatura da África e literatura na África. Os registros iniciais de obras literárias produzidas em território africano, assim como no Brasil, foram frequentemente elaborados por grupos colonizadores, utilizando o idioma da metrópole e refletindo aspectos das sociedades imperialistas (Campos, 2008; Ngomane; Carvalho, 2022). Ainda, a prevalência da oralidade em detrimento à escrita como expressão literária e cultural nestes países, por meio dos mitos, cantos e fábulas, frequentemente ocasiona uma falta de registros grafados e, desse modo, representa um empecilho para o rastreamento e a datação dessas manifestações (Campos, 2008; Pinheiro, 2021). E, finalmente, porque sendo o continente africano vasto, pluricultural, plurilíngue e permeado por inúmeros contextos históricos diferentes, não é possível analisar a literatura de forma universalizada, mesmo em países que dividem o mesmo contexto de colonização (Pinheiro, 2021). Assim posto, este trabalho se restringe à análise das manifestações literárias de Moçambique e Angola, dois dos cinco países participantes do grupo de Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa (PALOP). Dessarte, sempre que termos generalistas como “literatura africana” ou “africanidade” são utilizados ao longo das análises, principalmente em se tratando da base teórica adotada, são empregados em referência ao recorte Angola-Moçambique.

Para iniciar a compreensão do cenário de produção literária dos países alvo da pesquisa, é necessário dissertar acerca do conceito de literatura, que é amplamente discutido no meio acadêmico. Ao longo da história, diversos autores de diferentes linhas de pensamento debruçaram-se sobre o termo, na tentativa de delinear as bordas que definem o que é ou não literário. Terry Eagleton (2003) aponta para essa dificuldade ao fazer uma retomada dos possíveis conceitos atrelados à literatura em diferentes períodos e linhas teóricas literárias. O autor ainda salienta que a diferenciação entre o que é fato e ficção ou padrões estéticos de uso da linguagem, por exemplo, não são argumentos indubitáveis para discutir os limites da literatura, uma vez que esta não poderia ser vista de forma totalmente objetiva – embora também não esteja atrelada integralmente à subjetividade.

Para Jean-Paul Sartre, em sua obra *O que é literatura?* (2004), a literatura se constitui por uma relação entre indivíduos – escritor e leitor. Segundo o autor,

Uma vez que a criação só pode encontrar sua realização final na leitura, uma vez que o artista deve confiar a outrem a tarefa de completar aquilo que iniciou, uma vez que é só através da consciência do leitor que ele pode perceber-se como essencial à sua obra, toda obra literária é um apelo. Escrever é apelar ao leitor para que este faça passar à existência objetiva o desvendamento que empreendi por meio da linguagem (Sartre, 2004, p. 39).

Essa visão de literatura como um elemento interpessoal é compartilhada por inúmeros outros autores ao longo da história. É fundamentada pelo princípio de que uma obra literária só atinge sua completude a partir da existência de um leitor, um destinatário que dará sentidos e ressignificados para o escrito.

Já para Jauss (1994), a literatura é construída por meio de uma relação dialógica entre a obra (originada pelas mãos de um autor em um determinado contexto histórico e social) e o leitor, que pode ou não compartilhar o mesmo contexto social e histórico de autor e obra. Em seus estudos sobre a Estética da Recepção, ao criticar o marxismo e o formalismo, que davam enfoque principal ao autor da obra, o teórico reafirma a importância do leitor para a recepção literária:

Ambos os métodos, o formalista e o marxista, ignoram o leitor em seu papel genuíno, imprescindível tanto para o conhecimento estético quanto para o histórico: o papel do destinatário a quem, primordialmente, a obra literária visa. Considerando-se que, tanto em seu caráter artístico quanto em sua historicidade, a obra literária é condicionada primordialmente pela relação dialógica entre literatura e leitor — relação esta que pode ser entendida tanto como aquela da comunicação (informação) com o receptor quanto como uma relação de pergunta e resposta —, há de ser possível, no âmbito de uma história da literatura, embasar nessa mesma relação o nexos entre as obras literárias. E isso porque a relação entre literatura e leitor possui implicações tanto estéticas quanto históricas (Jauss, 1994, p. 24).

Segundo o autor, ainda, a distância histórica, social e de horizonte de expectativa do leitor (e da figura do crítico) em relação à concepção da obra gerariam diferentes leituras e interpretações e seriam fatores importantes para o estabelecimento do valor estético de uma peça literária.

Sobre a importância do leitor, Antônio Candido (2006) defende que o sistema literário é definido como um produto social, cuja efetiva realização é fundamentada por três elementos indissolúveis: a tríade autor-obra-público. Essa relação se estabelece de forma retroalimentada, de modo que tanto a obra reflete a realidade social em que foi produzida como também é influenciada direta ou indiretamente pelo leitor. De acordo com o autor:

A literatura é pois um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. A obra não é um produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente o seu efeito. São dois termos

que atuam um sobre o outro, e aos quais se junta o autor, termo inicial desse processo de circulação literária, para configurar a realidade da literatura atuando no tempo (Candido, 2006, p. 84).

Candido sustenta que o estabelecimento de um cânone literário ocorre a partir do sistema literário composto pela tríade mencionada. Considerando as diferentes contribuições dos autores citados e as características do gênero literário escolhido como base para as análises, este estudo adotará um conceito de literatura fundamentado na relação entre obra e leitor, refletindo e sendo reflexo de uma sociedade. Essa visão será aplicada tanto na condução das análises quanto na conceitualização e no estudo do estabelecimento de um cânone nacional.

O termo “cânone”, por sua vez, deriva da palavra grega *kañon*, que designava um instrumento de medida e que, posteriormente, passou a ser aplicado como um parâmetro de forma, modelo, norma (Sachinski, 2015). Segundo a autora, a função de um cânone literário é listar obras literárias de maior valor ou universais, de acordo com critérios pré-estabelecidos. Composta pelos livros classificados como clássicos, a seleção de obras sofre poucas e lentas modificações ao longo da história; é ela que estabelece os padrões literários considerados como mais valorosos e, por isso, é também frequentemente utilizada por teóricos, críticos e mesmo leitores como um referencial para definir a boa ou a má literatura, tal qual um modelo ideal a ser atingido pela literatura de um determinado tempo e espaço.

Harold Bloom (2013), ao tratar sobre a definição de cânone ocidental, descreve a formação canônica como "uma espécie de lista de sobreviventes" (Bloom, 2013, p. 51), de acordo com parâmetros arbitrários escolhidos por poucos. Segundo o autor, a obra que adquire o *status* de cânone é definida por critérios puramente estéticos (e não ideológicos), que variam conforme o período histórico; essa seleção seria realizada por um grupo restrito e serviria como um guia para fundamentar ideais literários utilizados na avaliação de obras posteriores. Essa perspectiva promove reflexões e debates entre estudiosos da literatura sobre a arbitrariedade na seleção das obras que podem ser consideradas canônicas, porém diverge do ponto de vista defendido por Candido, pois não considera a importância do fator social na produção literária. Para apresentar uma visão alternativa à de Bloom, Pinheiro (2021) realiza uma revisão teórica sobre os estudos do cânone e os princípios que o fundamentam. A autora discute que

Na medida em que compreendemos a amplitude histórica do cânone, percebemos que seu caráter normativo não pode ser analisado de forma objetivamente neutra, já que inculca valores que lhe são absorvidos. Dessa forma, podemos observar a dimensão inerente de seu engajamento ideológico – manifesto tanto em sua representação quanto na sua própria negação e/ou ausência (Pinheiro, 2021, p. 15).

Defende, ainda, a ideia da arbitrariedade do cânone e sua função de servir como uma espécie de modelo literário e social, no qual não se busca a heterogeneidade cultural ou a

pluralização de representações, confirmando o caráter histórico e social da definição do cânone, em consonância com a ideia de Candido de que “[...] a literatura é também um produto social, exprimindo condições de cada civilização em que ocorre” (2006, p. 29). Entretanto, afirma que muito mais do que critérios estéticos, aspectos ideológicos da sociedade são igualmente considerados na escolha da construção do cânone.

Essa perspectiva está alinhada com os estudos de Jaime Guinzburg. Na tese *Crítica em tempos de violência* (2012), o autor observa: “Sabemos hoje que estar ou não no cânone é resultado de um processo seletivo que se caracteriza pela legitimação de exclusões” (Guinzburg, 2012, p. 8). Ele argumenta que a definição de um cânone depende da clareza dos critérios utilizados, pois considerar apenas padrões estéticos desconsidera aspectos ideológicos e sociais presentes na literatura, elementos indissociáveis do processo de adequação ao modelo canônico. Mas, se a constituição do cânone é frequentemente fundamentada por critérios arbitrários, sem necessária preocupação com a multiplicidade cultural e com a representação e, ainda, por vezes elitista ou classicista, quais seriam os desafios de se definir o cânone em territórios africanos?

Primeiramente, é importante retomar Pinheiro (2021, p. 16) quando a autora defende que

Se tomarmos como verdade o pressuposto de que a literatura constitui-se a partir da representação da sociedade, tal qual nos afirma o conceito aristotélico de mimesis, podemos inferir que o cânone pretende fixar valores considerados representativos de determinada época histórica e/ou cultural, buscando estabelecer uma relação de identificação com determinado país que o representa.

Se é verdade que o cânone precisa representar uma relação de identificação com a comunidade que o mesmo representa, pode-se inferir também que os critérios utilizados para a definição desse cânone não podem ser os mesmos em nações tão distintas quanto os países periféricos da África e as metrópoles europeias, principalmente se considerarmos a busca desses países pela desvinculação de seus colonizadores e a produção literária nacional e independente (Pinheiro, 2021). Não é possível tratar de literatura de Angola e Moçambique sem considerar o cenário de colonialidade vivenciado pelos países, visto que embora ambos sejam hoje nações libertas, a independência do domínio português foi conquistada há apenas meio século e, sendo assim, os efeitos do período colonial seguem impactando suas manifestações literárias e artísticas. É importante então, que se compreenda o processo colonizatório para posteriormente serem identificadas suas materializações no produto literário alvo desta pesquisa.

O termo colonialidade foi introduzido por Aníbal Quijano na década de 1990 e *descreve* a persistência dos padrões de poder estabelecidos pela metrópole mesmo após a independência, manifestando-se na dominação econômica, política, social e cultural das antigas

*colônias* (Damasceno; Amorim; Cardoso, 2022, p. 20). O conceito difere do de colonialismo, pois, segundo Nascimento (2021), colonialismo caracteriza-se por uma relação política, social e cultural de dominação direta entre metrópole e colônias, finalizada com a independência das nações submetidas, ao passo que colonialidade refere-se aos efeitos continuados desse processo, que permanecem mesmo após o surgimento do Estado independente. Dessa forma, para o autor, a colonialidade representa a manutenção da dominação por meio da continuidade de práticas e estruturas coloniais após o fim do pacto colonial. Essa perspectiva também se relaciona à definição de imperialismo proposta por Said (2011), que contrapõe o conceito de colonialismo ao enfatizar a permanência de dinâmicas de poder além do período colonial.

A ocorrência dessa permanência de poderes da metrópole por sobre os países periféricos pode ser justificada por diversos fatores. Segundo Carbonieri (2016, p. 281), por exemplo, o conhecimento difundido por universidades ocidentalizadas (independentemente da localização geográfica na qual se encontram) baseia-se na ciência produzida por pesquisadores homens provenientes de cinco países: Itália, França, Alemanha, Reino Unido e Estados Unidos da América, de forma que até mesmo a produção científica de ex-colônias por vezes se percebe vinculada a um cânone de pensamento que não necessariamente representam seus contextos sociais e necessidades - o que a autora denomina como uma “camisa-de-força criativa” (2016, p. 181). Sobre o processo de colonização, salienta Carbonieri (2016, p. 284):

Assim, a situação de opressão envolvida no sistema colonial não é bem a exploração de uma classe sobre outra, mas a de um grupo racial, os brancos, europeus, sobre outro grupo racial, nesse caso, os negros, africanos e antilhanos. Além disso, é a imposição de todo um modo de vida sobre outros modos de vida diferentes e que, em virtude dessas diferenças, são julgados como inferiores.

É importante ressaltar aqui que embora inúmeros outros países tenham sofrido com processos de colonização ao longo da história (vide os Estados Unidos da América e o Canadá, por exemplo), quando se trata dos estudos acerca da colonialidade, a maioria dos autores refere-se apenas aos territórios africanos, asiáticos e latino-americanos, não incluindo em suas análises aqueles que são chamados pelo autor de colonos brancos<sup>5</sup> (Hamilton, 1999).

A partir do reconhecimento dos impactos da colonialidade em uma sociedade – e, automaticamente, na literatura -, novas linhas de pesquisa começam a surgir, não apenas para compreender como ocorre a desvinculação de uma periferia dos domínios de uma metrópole, mas, também, de como essa libertação influencia ou não a produção de produtos culturais nos

---

<sup>5</sup> O próprio termo “colonos brancos”, trazido por Hamilton (1999) é produto do pensamento colonialista, uma vez que a classificação entre povos brancos e não-brancos se dá por meio de estruturas estabelecidas pelo sistema colonial.

povos colonizados. Apesar de ganharem força a partir dos anos 1950, alguns aspectos principais do pensamento pós-colonial já vinham sendo discutidos desde 1903, pelos estudos de Edward Du Bois e Marcus Garvey (Damasceno, Amorim, Cardoso, 2022). O termo pós-colonialidade se fortalece por meio de movimentos africanos e asiáticos na década de 70 e, embora existam distintas abordagens para as teorias pós-coloniais, o conceito não necessariamente esteja restrito a um período histórico posterior à colonialidade:

É assim porque vejo o pós-colonialismo como uma interrogação constante das desigualdades, das hierarquizações, dos preconceitos. No campo da literatura especificamente, normalmente chamamos de pós-coloniais três tipos de literaturas: as literaturas produzidas por países que foram um dia colonizados por potências europeias, as literaturas das diásporas (quando autores oriundos desses contextos de colonização se deslocam para outros locais) e as literaturas produzidas por autores pertencentes a grupos excluídos, marginalizados, oprimidos, não necessariamente em ligação direta com o momento colonial. Mas também é possível ler outras literaturas a partir dos princípios e estratégias do pós-colonialismo: por exemplo, as literaturas coloniais canônicas da Europa foram e são lidas produtivamente sob o viés do pós-colonialismo (Carbonieri, 2016, p. 182).

Sobre os estudos da pós-colonialidade, Nascimento (2021) disserta que sua fundamentação estaria vinculada principalmente às produções intelectuais europeias, em especial o pós-estruturalismo francês. Dessa forma, a pós-colonialidade não tinha como compromisso o enfoque da produção cultural de países marginalizados pelo processo colonial pela ótica do colonizado, utilizando da base teórica já apreciada pela academia europeia.

Já as investigações acerca da decolonialidade ganham forma da década de 1990, com o surgimento do grupo Modernidade/Colonialidade, considerando o contexto de colonialidade principalmente latino-americano, mas sem deixar de lado África e Ásia (Nascimento, 2021). O objetivo dos estudos decoloniais seria aprofundar e radicalizar o pensamento pós-colonial, desvinculando o pensamento decolonial das teorias europeias de pensamento, de forma oferecer a propor críticas inspiradas na produção intelectual de/com foco em nações anteriormente colonizadas.

Um dos principais nomes a engajar nas reflexões que embasam os estudos decoloniais, Frantz Fanon nasceu na então colônia francesa Martinica em 1925 e formou-se na metrópole. Dedicou sua vida a não apenas estudar aspectos referentes ao colonialismo, mas também participou ativamente do processo de independência da Argélia da metrópole francesa. Em *Os condenados da Terra* (1968), trabalha com o conceito de descolonização, definindo-o como o processo de reconquista da liberdade de uma nação colonizada. Como disserta o autor, esse seria um movimento intrinsecamente violento, já que é também por meio de violência que se instala inicialmente a colonização de uma nação (Fanon, 1968). Explica, ainda, o processo de descolonização como o negar (ou por vezes satirizar) dos valores relacionados à supremacia da metrópole com o objetivo da retomada

dos valores e verdades do povo colonizado: A descolonização é o encontro de duas forças congênitamente 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. É o colono que fez e continua a fazer o colonizado. O colono tira a sua verdade, isto é, os seus bens, do sistema colonial. [...] A descolonização é, em verdade, criação de homens novos (Fanon, 1968, p. 26).

Segundo Nascimento (2021), o conceito de decolonialidade vai além do processo de descolonização, que trata da interrupção do colonialismo. Não se limita a um conjunto específico de teorias, pois, conforme ideias de Fanon, pode ser compreendida como uma postura de resistência intelectual, política, literária, artística e poética diante das estruturas da colonialidade (Nascimento, 2021, p. 56). O objetivo é destacar o sul global na produção científica e cultural, considerando as relações de poder, a construção do conhecimento (colonização do saber) e as formas sociais de existência (colonização do ser). Pode-se salientar então que a decolonialidade propõe uma expansão dos estudos pós-coloniais, como afirmam Bernardino-Costa e Grosfoguel (2016, p. 19)

Aqui reside uma importante diferença entre o projeto decolonial e as teorias pós-coloniais. Essas tematizam a fronteira ou o entrelugar como espaço que rompe com os binarismos, isto é, onde se percebe os limites das ideias que pressupõem essências pré-estabelecidas e fixas. Na perspectiva do projeto decolonial, as fronteiras não são somente este espaço onde as diferenças são reinventadas, são também *loci* enunciativos de onde são formulados conhecimentos a partir das perspectivas, cosmovisões ou experiências dos sujeitos subalternos.

Nos estudos pós-coloniais, padrões eurocêntricos e colonizadores são identificados nas produções intelectuais e artísticas; já a decolonialidade consiste na ênfase à produção intelectual de povos colonizados, desvinculando-se dos padrões tradicionais das metrópoles e garantindo, assim, espaço para que os povos subjugados pelo sistema colonial possam traduzir suas identidades e experiências de forma liberta, legítima e genuína, considerando suas realidades sociais, culturas e vivenciais.

Para compreender a formação do cânone literário em Angola e Moçambique, assim como o cenário da produção literária contemporânea nesses países, é necessário investigar o estabelecimento de um sistema literário nesses locais considerando seus contextos de colonialidade. Também é importante identificar os elementos nas narrativas que levam à adoção da africanidade e ao rompimento com as tradições literárias europeias. Para tal, é preciso primeiro definir o termo utilizado ao longo desse trabalho para referenciar o grupo de países africanos de língua oficial portuguesa, composta por cinco países historicamente colonizados por Portugal: Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe. Com históricos de colonização diferentes e momentos distintos de conquista de independência, esses países são comumente referidos como África Lusófona. Ressalta-se, contudo, que tal classificação representa uma divisão essencialmente política, pois as delimitações territoriais não consideraram fatores culturais associados à formação dos grupos

sociais, tampouco os idiomas previamente falados por essas comunidades. Essa perspectiva é corroborada por Timbane (2023, p. 243), ao analisar o caso de Cabo Verde — país em que a porcentagem de falantes da língua portuguesa é reduzida; Alguns países adotam estratégias políticas para estabelecer parcerias linguísticas com outras nações. O primeiro aspecto a marcar é que as fronteiras políticas são diferentes das fronteiras culturais e sociais. Assumimos que a lusofonia é um termo meramente político e não linguístico porque se assim fosse, Cabo Verde seria crioulofôno e não lusófono.

Dessarte, ainda que os países tenham como língua oficial o português, não é verídico que a maioria dos habitantes dessas localidades sejam usuários majoritariamente da língua portuguesa. Pelo contrário: com realidades bastante distintas, a conhecida África Lusófona é plurilíngue, e uma parcela bastante considerável da população ainda utiliza, para comunicação, idiomas nativos africanos.

A realidade linguística vivenciada pelos cinco países anteriormente citados divide-se da seguinte forma, de acordo com dados do CPLP (Comunidade dos Países de Língua Portuguesa) e com os estudos de Rubio (2022):

Quadro 1- Composição linguística da África de língua portuguesa

País	Composição linguística
Angola	A Língua Portuguesa é considerada a língua franca do país, mas estima-se que existam mais de 10 idiomas nativos em utilização, sendo os mais usados umbundo, kimbundo, kikongo e tchokwé. O português utilizado no país é uma variação diferente da europeia, originada pelo contato com os idiomas nativos. O português angolano é falado pela maior parte da população do país.
Cabo Verde	Conforme mencionado anteriormente, a comunicação interna é realizada no idioma nacional, o crioulo, também conhecido como caboverdiano, sendo a língua portuguesa o idioma oficial para o governo e para a burocracia. O caboverdiano é originado pelo contato linguístico entre metrópole e periferia; existem diferentes variações do caboverdiano em cada ilha que compõe o país.
Guiné-Bissau	O português é a língua oficial, mas são utilizados localmente mais de 20 idiomas nativos, entre eles crioulo, mandjaco e mandinga; o guineense é proveniente do contato linguístico do português com os idiomas nativos e é o primeiro idioma mais falado no país.
Moçambique	Além do português como idioma oficial, diversos outros são utilizados, a exemplo de lomué, makondé, shona, tsonga e chicheua. Existem em média 20 línguas utilizadas pela comunidade <i>banto</i> . As línguas não estão ligadas a delimitações geográficas e são distribuídas de forma heterogênea pelo território do país.
São Tomé e Príncipe	Línguas crioulas como o santome e o angolar estão presentes no território. Representa a maior parcela de falantes

	nativos do português entre os PALOP, não havendo a manutenção em larga escala das línguas nativas do país (Rubio, 2022, p. 135).
--	--

Fonte: elaborado pela autora.

Justamente por conta da pluralidade etnolinguística que compõe os países acima, o termo África Lusófona enfrenta debates, como demonstra Augusto (2024, p. 80) quando elucida que “ao se assumirem como países lusófonos, estes países estão, implicitamente, conscientes ou inconscientemente, a autodeclarar-se como estados dependentes do seu antigo império colonizador”. Desse modo, ao longo do presente estudo, são adotadas as nomenclaturas África de língua oficial portuguesa, Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa, ou PALOP, considerando que o português é estabelecido nesses territórios como o idioma oficial para documentação, instrução, entre outros.

O processo de imperialismo linguístico sofrido pelos PALOP durante o período imperial português exerce importante influência quando se trata de investigar o surgimento de um sistema literário africano. Considera-se imperialismo linguístico o movimento de dominação de uma nação, legalmente independente ou não, por meio da língua utilizada. Segundo Mariani (2008, p. 71), “Não há processo colonizador que não tenha passado pelo acontecimento linguístico que resulta da imposição violenta da língua do colonizador, uma imposição que confronta línguas com funcionamentos e memórias sociais distintas [...]”. Assim, é possível compreender que o processo de imperialismo português ao qual os PALOP foram submetidos passou também pelo estabelecimento do idioma como forma de dominação histórica, social e cultural.

Como consequência desse extenso período histórico imperialista, constrói-se uma falsa crença de superioridade europeia que utiliza como argumento, entre tantos outros, a valorização africana da oralidade em detrimento da escrita. De acordo com Campos (2008, p.11)

Um dos grandes equívocos forjados pelo pensamento ocidental foi pensar a África como um continente ágrafo. A questão se resumia no fato de que se um povo não tem escrita, não tem uma história. Essa simplificação não era inocente, ignorar a singularidade do continente e suas especificidades culturais era a maneira de as potências ressaltarem suas diferenças e firmarem sua superioridade perante o outro. Não era desconhecido dos Europeus que parte da África tinha um moderno sistema de escrita, principalmente em regiões que foram penetradas pelo Islã. Também não é segredo nenhum a antiguidade da escrita egípcia (hieróglifos). [...] Na verdade, o que se tem é uma predominância da oralidade em detrimento da escrita.

Essa predominância oral africana, segundo a autora, tem relação direta com a importância da manutenção da memória e do testemunho, perpassada pelas gerações em formas de provérbios, lendas, fábulas, mitos e poesia, por exemplo.

Ainda sobre a errônea suposição da África como ágrafa, Fonseca (2016, p. 16) afirma que

Considere-se que a afirmação de que a oralidade seja essencialmente africana acaba por reiterar a de que a escrita seja a marca essencial da cultura europeia. As duas afirmações implicam uma valoração ideológica de percepções pautadas na oposição oralidade e escrita, sem levar em conta a existência da escrita antes da chegada dos colonizadores europeus ao continente africano e o fato de a oralidade ser uma característica da história de muitos povos europeus.

É possível compreender então, que a inveracidade de relacionar a oralidade como única manifestação cultural africana, em oposição a uma escrita definida como europeia, consiste em um sistema de valoração que coloca a superioridade do registro escrito em detrimento ao oral. Esse pressuposto não apenas ignora a relevância da oralidade para além da transmissão de mitos e conhecimentos ancestrais, como é também um dos sistemas utilizados pelo imperialismo para atestar a superioridade da metrópole frente à periferia.

Acerca da importância da tradição oral em África, Fonseca (2016) elabora as diferentes dimensões em que a fala atua perante a manutenção cultural e social de comunidades africanas. Mais do que apenas a comunicação entre homens, essa é, para os povos africanos, também uma ferramenta de comunicação entre o homem e o sagrado. Por meio do compartilhamento da ancestralidade e dos saberes herdados por seus povos, mais do que falar, a oralidade cria. Definida pela autora como uma arte de arquivamento e de transmissão, a tradição oral ocupa um espaço sacro dentro da cultura e da vivência dessas comunidades. Segundo Fonseca,

Para muitos, a riqueza das tradições orais define modos de ser e de perceber o mundo, fazendo, portanto, mais sentido para os povos do continente. É claro que essa posição faz parte de um critério de valoração de uma produção textual oral que se mostraria mais afeita aos africanos e, por extensão, às produções literárias produzidas por escritores africanos. Decorre dessa posição a ideia de herança oral como traço revelador da especificidade literária africana que se voltaria, por isso, aos gêneros orais praticados pelas sociedades pré-coloniais no continente africano. (2016, p. 15)

Tendo a oralidade ocupado esse espaço de transmissão de narrativas também em Angola e Moçambique, poucos são os registros literários escritos diretamente nas línguas nativas das comunidades culturais que os compõe. A produção literária escrita nessas nações é composta majoritariamente por obras que fazem uso do idioma da metrópole, a língua portuguesa. A manutenção da língua imperial como idioma principal da literatura dos PALOP apresenta mais um desafio para que a produção africana possa ser percebida como legítima. Acerca dessa leitura, pontua Campos (2008, p.3)

As literaturas de Moçambique, Angola, Guiné Bissau, Cabo-Verde e São Tomé e Príncipe se deparam constantemente com a questão da legitimidade. O problema se torna mais contundente quando se questiona o fato dessas literaturas serem escritas na língua do colonizador, essa “colagem”, faz com que a produção literária africana seja encarada como uma espécie de produto neocolonial. Há uma cobrança para que o

autor represente em sua obra formas de expressão reconhecidas como “autenticamente” africano pelos não-africanos. Como o tocar de tambores, a natureza selvagem, o velhinho sentado na beira da fogueira, os dúbios orixás, os mortos que não morrem, e todas as “excentricidades” que envolve o continente. As narrativas que por ventura não tiver essas características não podem ser consideradas “legitimamente” africanas.

Considerando o fator linguístico apresentado, torna-se complexo estabelecer exatamente em que momento surge a produção literária – e, sendo assim, também o cânone – dos países pertencentes ao PALOP. Assim como é possível perceber em outras colônias – como é o caso inclusive do Brasil – o estabelecimento de uma manifestação artística e literária própria de um país pós-colonial nutre a preocupação com suprir demandas sociais provenientes desse processo. Desse modo, grande parte da produção em Angola e Moçambique, em um primeiro momento, dá enfoque à criação de uma identidade nacional que defina seu povo para além dos resquícios coloniais (Pinheiro, 2021).

Uma vez observada a dificuldade de considerar o panorama de produção literária dos cinco países pertencentes a esse grupo de forma única, faz-se a seguir uma análise da construção do cânone literário de Angola e Moçambique, países abordados neste estudo, na tentativa também de compreender o cenário atual da produção de literatura nesses países. É importante frisar novamente que sempre que este estudo abordar termos como “literatura africana”, “literatura africana de língua portuguesa” ou “narrativa policial africana”, por exemplo, não busca uma padronização ou generalização literária: uma vez que a literatura do continente africano é bastante vasta, esses termos estarão sempre referenciando o objeto de pesquisa desta dissertação, que é a literatura policial angolana e moçambicana.

Para melhor compreendermos esses fazeres literários, faz-se necessário traçar um panorama da formação do cânone literário em Angola e Moçambique. Isso porque, se considerarmos como literatura também os registros orais, a história da produção literária angolana é enriquecida pelos mitos, fábulas e registros relacionados à ancestralidade e à religiosidade, transmitidos de forma geracional por meio da fala. Quando, porém, pensa-se a literatura unicamente como manifestação escrita, assim como é típico do processo de imperialismo nos mais diversos países, os primeiros registros nesse território surgem pelas mãos de escritores europeus (Pinheiro, 2021).

O primeiro livro escrito por um angolano e editado em Angola foi a obra *Esportaneidades da minha alma: às senhoras africanas*, de José da Silva Maia Ferreira Medeiros Matoso de Andrade Câmara (ou simplesmente José da Silva Maia Ferreira), em 1849. As manifestações literárias que se seguem a essa obra têm como temática a busca por uma

identidade nacional, a angolanidade encoberta pelo processo imperialista. Durante o século XIX, os escritores emergentes no território angolano (como Joaquim Cordeiro da Mata na poesia e Alfredo Troni na narrativa) passaram a corroborar com o processo de descoberta da angolanidade, incluindo nas suas narrativas – junto ao idioma português – vocabulário da língua local, bem como retratando a realidade social experienciada na capital Luanda (Pinheiro, 2021, p. 28).

A construção da identidade nacional, típica do processo de produção literária posterior à independência de nações periféricas, e o desvincular dos moldes estabelecidos pela literatura portuguesa, segue ao longo do século XX (Pinheiro, 2021). A denúncia à repressão e ao sofrimento do povo angolano tem como grande representante o escritor Castro (apesar de nascido em Moçambique, explora também a ideia da angolanidade). Com esse mesmo tema central, a partir da década de 50, surgem grandes nomes na literatura angolana, como Luandino Vieira, Ruy de Carvalho e Pepetela.

Entre os autores angolanos premiados internacionalmente, Pepetela recebeu o Prémio Camões 1997 pelo conjunto de sua obra; Luandino Vieira recusou o Prémio Camões 2006, também pela totalidade e suas produções; Ondjaki recebeu o Prémio José Saramago 2013, por seu livro *Os transparentes* (2013), bem como o Prémio Virgílio Ferreira 2023, pelo conjunto de suas obras literárias.

Nos últimos anos, uma vez superada a necessidade de representar o “ser angolano”, as obras passaram a ocupar-se de temáticas mais variadas. No lugar das denúncias às mazelas do sistema imperialista imposto por Portugal, outros focos narrativos, como por exemplo a crítica política e de sociedade - geralmente tendo como cenário a realidade de Luanda - tornam-se recorrentes na produção literária. Entre os autores atuais de maior renome em Angola e no mercado internacional, encontram-se Pepetela e José Eduardo Agualusa. Além destes, entre aqueles reconhecidos nacionalmente, nomes como Ondjaki, Dya Kasembe e Paula Tavares abordam a angolanidade e as lutas do povo angolano, trazendo para a literatura, em suas diversas formas, a crítica social.

Moçambique, por sua vez, teve suas primeiras manifestações literárias um pouco mais tarde, não antes do século XX. Rui de Noronha pode ser considerado o primeiro poeta, e inaugurou um movimento de produção literária voltada para a africanidade e as questões raciais. A construção de uma moçambicanidade demora mais a surgir, já na poesia de José Craveirinha e nas prosas de autores como João Dias e Luís Bernardo Honwana e Orlando Mendes, escritor de *Portagem* (1965), considerado o primeiro romance moçambicano (Pinheiro, 2021).

Diferentemente de Angola, os autores em Moçambique não conseguiram manter o ritmo constante de publicações e, sendo assim, tiveram dificuldade em consolidar os próprios nomes como figuras literárias nacionais. Atualmente, são conhecidos autores como Ungulani Ba Ka Khosa, Paulina Chiziane e Mia Couto. Sobre esses autores, salienta Pinheiro (2021, p. 36) “na escrita destes autores, há em comum, potencialmente, a representação consciente de uma moçambicanidade, seja através de traços culturais e étnicos [...] ou mesmo histórico-míticos.”.

Uma vez que Moçambique demora mais para estabelecer-se em sua produção literária, a temática da busca à identidade nacional moçambicana segue sendo, bastante presente nas narrativas e poesias produzidas no país. A baixa frequência de produção observada em diversos autores pode ser, como veremos posteriormente, uma das causas para que poucos moçambicanos consigam alcançar o mercado editorial internacional – que consagra principalmente os nomes de Chiziane e Couto Pinheiro (2021).

Outro motivo pelo qual alguns desses escritores não acessam o mercado internacional, ainda de acordo com a autora, é a literatura que descreve como “pouco palatável”, visto que é bastante comum à literatura de Moçambique a utilização de palavras de idiomas nativos e a não adoção de um glossário, o que dificultaria a compreensão do texto por pessoas que não os compartilham. Além disso, a produção literária de Moçambique enfrenta ainda mais um desafio para se estabelecer como um produto nacional: a concentração cultural se dá especialmente na capital Maputo, o que faz com que os produtos culturais reflitam o contexto social do sul do país, deixando outras regiões sem representação.

Com relação à repercussão internacional de escritores moçambicanos e seu reconhecimento, entre os autores premiados internacionalmente, o Prémio Camões já laureou os escritores José Craveirinha (2001), Mia Couto (2013) e Paulina Chiziane (2021), todos pelo conjunto de suas produções literárias. Destes, Mia Couto é aquele que se aventura no gênero romance policial.

A seguir, são investigadas as teorias que fundamentam as análises referentes à angolanidade e à moçambicanidade como representadas nas obras, considerando os indicadores culturais e sociais escolhidos para a análise das narrativas, em conjunto com as características que compõem a literatura de detetive como um todo.

## 2.1 INDICADORES ANALISADOS

Para além dos aspectos envolvendo a estrutura do romance policial (aprofundada no capítulo 3 desta dissertação), a forma de representação de elementos da cultura e da sociedade africana também foram analisadas. Os indicadores escolhidos para a composição do presente estudo foram: a) a religiosidade; b) a tradição oral; c) a manutenção de idiomas nativos dos países de origem das obras analisadas; e d) a maneira como é retratado o cenário de colonialidade, a realidade pós-colonial e as relações entre as nações e a Europa.

Nesse sentido, o primeiro aspecto a ser analisado é a forma como a religiosidade é representada nas literaturas de Moçambique e Angola. Isso porque não é possível pensar a formação de um grupo social sem considerar os preceitos religiosos que participam da fundamentação deste coletivo. Não apenas o senso de comunidade, mas todo o conjunto de parâmetros morais, culturais e mesmo legais de um povo são atravessados por conceitos religiosos. A criminalização da bigamia no Brasil e o estabelecimento da monogamia como forma ideal de estrutura marital, por exemplo, têm base religiosa; grandes debates sociais como a educação sexual nas escolas, o acesso a meios de planejamento gestacional, a homossexualidade, o aborto ou o próprio estudo de diferentes vertentes religiosas na educação básica, todos esses debates também são cruzados por crenças originadas na religião (Lia, 2012). A religiosidade, em muitas sociedades, serve como base para determinar direitos das mulheres, para a definição de uma hierarquia social e para a perpetuação de valores que identificam o pertencimento (ou não) a um determinado grupo social. Não há identidade social que não seja indiretamente atravessada pela crença no divino.

Ainda que uma comunidade não seja regida oficialmente por uma religião que interfira politicamente (e de forma direta) no funcionamento daquele grupo, a religiosidade faz parte da construção cultural na qual se forma a identidade individual e coletiva de um povo (Bernardi; Castilho, 2016). De acordo com os autores, “em todas as culturas, existem manifestações possíveis de expressar o sobrenatural que faz parte de suas vidas.” (2016, p. 751). A crença em um deus é definidora para o conjunto de valores assumidos por determinado grupo cultural (conceitos como bem ou mal, certo ou errado, o que é valoroso e o que é passível de punição...), ao mesmo passo em que são esses valores que definem quais símbolos e ritos ocuparão o espaço de sacralidade para aqueles indivíduos. Desde sua raiz, o conceito *religio* traz em sua definição a ideia de unidade, de ligação e organização social em torno de uma força superior sobrenatural (Lia, 2012).

A tentativa de desvincular estrutura social e religiosidade é historicamente atrelada ao contexto do imperialismo. Isso porque o falso pretexto de um povo racional e científico, fundamentado pelo distanciamento das instituições e das crenças religiosas, foi massivamente utilizado como argumento para alegar a superioridade do colonizador perante o colonizado. Sobre a relação entre a religiosidade e o processo de colonização, Paradiso disserta que

A religião e a religiosidade se tornam importantes dentro do espaço colonial, justamente por serem elementos presentes na mentalidade e discurso tanto do colonizador como na do colonizado. O tema é indissolúvel ao processo de colonização, uma vez que ambos os grupos antagônicos se serviram do fenômeno religioso para justificar a política colonial (colonizadores, missionários cristãos), ou resistir ao processo, revidando a opressão e desconstruindo discursos, engendrando o processo de descolonização (colonizado, curandeiros, pajés) (Paradiso, 2014, p. 74).

O processo de catequização durante o imperialismo português no Brasil se mostrou bastante efetivo, de forma que o catolicismo acabou por suprimir grande parte dos conhecimentos ancestrais ligados às comunidades indígenas. É esperado, assim, que tenhamos adotado uma visão aproximada à do colonizador, de uma sociedade superior por ser laica e desvinculada de preceitos religiosos (Lia 2012) e que as manifestações de religiosidade de diferentes culturas possam ser consideradas exóticas, ferramentas de diferenciação entre o *nós* e o *outro*.

Embora algumas religiões possam ser organizadas em torno de textos sacros, a religiosidade pode ser expressa de formas distintas, a depender de como se organizam organicamente para suprir as demandas de seu grupo social, como é o caso das religiões animistas ou naturalistas (Lia, 2012; Silva, 2010). Para muitas nações, a relação com o divino ultrapassa o espaço literário e religioso e, fora das paredes dos templos, fundamenta uma percepção de mundo que influencia os mais diversos âmbitos da sociedade de forma direta e intrínseca. Em especial quando se trata de continente africano (independentemente do contexto de colonização do país que se analise), a religiosidade ocupa esse grande espaço de destaque na formação de toda a estrutura social. De acordo com Oliveira *et. al* (2021, p. 229)

A religião deve ser compreendida como uma parte indissociável da sociedade africana, as diferentes esferas da vida social, como economia, política e cultura são marcadas pelas expressões religiosas no continente. Em linhas conceituais, a religiosidade está ligada às crenças, práticas e rituais relacionadas ao sagrado, ao místico e ao sobrenatural. Portanto, refere-se à base da existência humana, em termos de regras e normas para vida social, pode-se afirmar que todas as sociedades africanas são permeadas pela religião. [...] muitos africanos hoje mantêm ainda as crenças derivadas de cosmologias tradicionais, mesmo vivendo em cidades grandes, e elas tendem a operar nas atividades diárias, em todos os níveis da sociedade.

Correlacionando com os estudos de Bâ (2010), a religiosidade é parte indissolúvel da subjetividade africana – podendo afirmar-se que ela também estará representada por suas produções literárias, abraçando a identidade social de África. Ainda afirma que:

Deve-se ter em mente que, de maneira geral, todas as tradições africanas postulam uma *visão religiosa do mundo*. O universo visível é concebido e sentido como o sinal, a concretização ou o envoltório de um universo invisível e vivo, constituído de forças em perpétuo movimento. No interior desta vasta unidade cósmica, tudo se liga, tudo é solidário, e o comportamento do homem em relação a si mesmo e em relação ao mundo que o cerca (mundo mineral, vegetal, animal e a sociedade humana) será objeto de uma regulamentação ritual muito precisa cuja forma pode variar segundo as etnias ou religiões (Bâ, 2010, p. 173).

Portanto, é compreensível que a literatura reflita as necessidades sociais de um povo, incluindo aspectos da religiosidade que frequentemente aparecem nas manifestações literárias produzidas no continente africano. No entanto, assim como ocorre com os registros históricos durante o período imperialista, a literatura dos PALOP é afetada pela interferência da perspectiva do colonizador, resultando em uma imagem da África que não corresponde à visão de seu próprio povo, mas sim à descrição de um Outro sobre a religiosidade dos povos nativos. Desse modo, além da luta pela independência, as produções literárias africanas buscam superar o *status* de subliteratura, tentando desvincular-se do padrão europeu e construir uma identidade africana que possa ser legitimada e representada dentro das especificidades de cada país.

Na busca pela africanidade nas manifestações literárias, Paradiso (2015) corrobora essa visão ao definir que as perspectivas trazidas por uma metrópole no processo de colonização nem sempre serão capazes de descrever a sociedade ou suprir as demandas de uma nação colonizada. Nesse sentido,

Os estudos pós-coloniais vieram denunciar que, desde a colonização, os valores tradicionais africanos foram vilipendiados, demonizados e, lexicalmente, deturpados. [...] Após a independência de várias nações africanas, este antigo olhar recai sobre as literaturas, que sofrem com os conceitos e resquícios da colonialidade, em que o ‘real’ africano é mágico, maravilhoso ou fantástico (com uma força lexical ligada ao termo exótico) (Paradiso, 2015, p. 270-271).

É possível perceber então que, sob uma ótica colonizadora, a religiosidade expressa pela literatura africana é comumente considerada exótica, mágica ou irreal. Entretanto, os elementos religiosos expressos por essas manifestações literárias não podem ser classificados como *mágicos* ou *fantásticos* tal qual a categorização dos elementos de magia presentes em *Harry Potter* (1997), por exemplo. A diferença de classificação se faz necessária por uma necessidade de legitimar o modo de vida africano dentro das literaturas; isso porque enquanto uma literatura fantástica retrata um cenário imaginário e irreal, a religiosidade africana não se

pode descrever por nenhum dos dois termos: não só ela é real, como é parte integrante de toda a estruturação da sociedade em seus mais diversos âmbitos. De acordo com Tarouco (2010, n.p)

O ponto que tentamos destacar é que as práticas linguísticas e representacionais implícitas em uma concepção animista de mundo são muito maiores em dimensão e em âmbito do que o conceito de realismo mágico poderia possivelmente descrever; elas podem aparecer como instâncias individuais dentro de alguns textos e outras vezes podem tornar-se o princípio organizador da narrativa inteira.

O conceito animista ao qual Tarouco se refere foi cunhado para sanar a necessidade de um termo que melhor abraçasse a complexidade trazida pela presença da religiosidade na literatura africana, buscando ressignificar os conceitos *animismo* e *fetichismo*, antes utilizados de forma pejorativa para se referir a essas literaturas (Paradiso, 2015). A discussão sobre uma terminologia específica para a produção literária africana foi primeiro levantada por Pepetela, em 1989, mas ganhou suporte com Garuba. Em *Explorations in Animist Materialism: notes on Reading/writing African literature, culture and Society*, publicado em 2003<sup>6</sup>, o autor realiza uma análise fundamentada na observação do movimento africano no período pós-colonial de retomada dos elementos da religiosidade e a incorporação desses elementos aos instrumentos e ideologias da modernidade advindos do processo de colonização pelos europeus. Esse movimento, mais do que refletir um processo consciente de construção ou retomada de uma identidade nacional, “É um nível muito mais profundo, uma manifestação de um inconsciente animista, que opera através de um processo que envolve o que descrevo como um reencantamento contínuo do mundo.” (Garuba, 2012, p. 238). Esse reencantamento, consistiria em uma assimilação entre uma “cosmovisão mágica” e desdobramentos científicos, tecnológicos e organizacionais do mundo. Esse processo caracterizaria uma sociedade animista.

O termo *animismo*, não se referiria a nenhuma religião específica, mas, sim, a uma consciência religiosa, “tão elástica quanto a necessidade que o usuário tenha de alongá-la” (Garuba, 2012, p. 239). Sua característica principal seria o refutar de uma imagem imaterial da divindade e a visão imanente de deuses e espíritos incorporados por objetos do mundo físico – matas, rios, pedras – em uma espiritualização da materialidade do mundo. Esse fenômeno concederia aos objetos uma função social.

Como abordado pelos estudos de Garuba, os elementos animistas ocupam uma função social tão vasta e demarcada na sociedade africana, que, ao serem representados pela literatura, não poderiam se valer dos estudos do realismo mágico latino-americano.

[...] o realismo mágico, como desenvolvido pelos escritores latino-americanos e teorizado por seus críticos mais importantes, possui um aspecto urbano e cosmopolita (do ponto de vista dos escritores) e uma atitude irônica, que não são necessariamente

<sup>6</sup> Nesta pesquisa, é utilizada a publicação de 2012, traduzida por Tarouco.

elementos da narrativa animista ou de seus escritores. É em reconhecimento a essa limitação que em outros momentos empreguei o termo realismo animista para descrever essa prática predominantemente cultural de harmonizar um aspecto material físico, frequentemente animado, com o que outros podem considerar um conceito abstrato. O realismo animista, creio, é um conceito muito mais abrangente, do qual o realismo mágico pode ser dito como sendo um subgênero, com suas próprias características de conexão e sua diferença formal. Pela repetição e pela diferença, o realismo mágico sinaliza de uma vez por todas sua dependência ao código de capacitação do discurso animista e seu “realismo” representacional também marca a sua diferença. Para ser mais preciso, o materialismo animista se subdivide na técnica representacional do realismo animista, que pode uma vez mais se subdividir no gênero do realismo mágico (Garuba, 2012, p. 246).

A partir dos estudos de Garuba, outros autores passaram a adotar nomenclaturas relacionadas ao animismo para tratar da literatura produzida em África. Assim, conceitos como *fantástico* ou *maravilhoso* pararam de ser atribuídos às marcas religiosas presentes nessas produções. Nas palavras de Paradiso (2015, p. 272),

Nesse choque entram as preposições de Tzvetan Todorov (1977) e Irlemar Chiampi (1980), precursores dos conceitos Fantástico e Maravilhoso, respectivamente. Ambos creem que em algumas narrativas há fenômenos extraordinários que irrompem a ordem deste natural e familiar (real/realidade) do mundo encenado. Logo, para que essa ideia de “Fantástico”, “Mágico” ou “Maravilhoso” nasça, pressupõe-se outra ideia, a de uma existência de regras e normas correntes do que deve ser “real” avaliado do ponto de vista “normal”. Aqui nasce novamente a problemática: a subjetividade em relação ao que é normal e real entre esses povos.

De acordo com o autor, a visão colonizadora de que ritos religiosos, curandeiros e espíritos relacionados a objetos inanimados, por exemplo, são representações irreais ou inexistentes, não é capaz de abraçar a subjetividade do povo africano, para o qual os elementos da cultura tradicional de ancestralidade fazem parte da vivência diária e, por isso, são tão reais quanto elementos da modernidade. Ele afirma: “No mundo religioso africano, homens são deuses, deuses são homens, objetos são vivos, humanos viram animais, e as fontes que contêm toda essas assertivas estão nos mais variados mitos, contos, lendas, rezas e oraturas das populações negras africanas” (Paradiso, 2015, p. 274).

A figura do curandeiro ou do feiticeiro, por exemplo, é um elemento frequente na literatura analisada por esta pesquisa, reflexo da importância dessas pessoas como elo entre os vivos e os mortos, entre a materialidade e a energia divina ou espiritual. Como ilustra Daibert Jr (2023, p. 70-71):

Segundo a tradição religiosa africana, todas as pessoas, desde o nascimento até a morte são cercadas por grupos de espíritos, antepassados conhecidos ou não. Alguns deles permanecem ao nosso redor por toda a vida, outros apenas por um período de tempo. Enquanto alguns podem trazer proteção, outros ao contrário podem atrair azar. Somente o curandeiro é capaz de perceber, distinguir tais espíritos e se relacionar com eles em contextos e rituais adequados para cada caso. [...] Muitas vezes, um espírito mau se apossa de um corpo em decorrência de um feitiço produzido contra determinada pessoa. Em outros casos, por ambição, muitos recorrem aos feiticeiros, capazes de provocar a morte de pessoas em busca de riquezas e poder, obtendo alguns

resultados positivos rápidos, porém efêmeros e posteriormente destrutivos. Nessas situações, cabe ao curandeiro fazer guerra ao poder maligno do feiticeiro, desativando seus trabalhos, por meio de rituais específicos pelos quais os espíritos maus são invocados para revelar suas origens, quem os enviou e o que querem em termos de oferendas para abandonar os corpos atingidos e prejudicados.

Apesar de o realismo animista fazer parte da narrativa construída pelo autor, cabe ressaltar que não é o escritor africano que, munido da teoria, produz uma obra intencionalmente animista, visto que ele apenas retrata em seu enredo a realidade à qual pertence. O realismo animista está relacionado, sim, ao leitor: a leitura da obra animista que deve levar em consideração a subjetividade na qual a produção se centra. Assim ressalta Paradiso (2015, p. 272): “cabe ao leitor entender que tais fenômenos na narrativa fazem parte de um mundo em que o ‘sobrenatural’ é palavra ausente, já que é no ‘real’ que o visível e o invisível, bem como as relações anímicas e fetichistas, se interagem sem a dialética do mundo ocidental.”. Desse modo, não é o escritor que deve se utilizar de ferramentas animistas para garantir a legitimidade da literatura africana; é o leitor que deve observar a realidade das obras de forma a não percebê-la como irreal ou exótica, mas, sim, como um produto cultural que reflete a vivência de uma colônia, levando em consideração que a exotividade com a qual se observam essas manifestações da tradição ancestral africana tem, como origem, o pensamento do colonizador.

É importante frisar, também, que o termo *realismo animista* utilizado nessa pesquisa nasceu em África, de África e para África (Paradiso, 2015) para sanar uma necessidade de escritores africanos de encontrar uma conceituação que descrevesse de forma mais adequada suas produções, principalmente no meio acadêmico, no qual essas literaturas ainda buscam um espaço de visibilidade que lhes foi negado por muito tempo pelos resquícios do período colonial e da visão propagada pela metrópole de uma sublitteratura produzida no continente.

Outro elemento importante a ser investigado acerca das obras que são objeto de pesquisa deste estudo diz respeito à representação da tradição oral, que ocupa, na história dos PALOP, um espaço de grande importância de construção cultural e social no período pré-colonial. É por meio da oralidade que os conhecimentos ancestrais e as manifestações de religiosidade são passados para as gerações seguintes, perpetuando elementos literários, culturais e identitários dos povos nativos dessas regiões. Bâ (2010) inicia suas análises ao mencionar que

Quando falamos de tradição em relação à história africana, referimo-nos à tradição oral, e nenhuma tentativa de penetrar a história e o espírito dos povos africanos terá validade a menos que se apoie nessa herança de conhecimentos de toda espécie, pacientemente transmitidos de boca a ouvido, de mestre a discípulo, ao longo dos séculos. Essa herança ainda não se perdeu e reside na memória da última geração de grandes depositários, de quem se pode dizer *são* a memória viva da África (Bâ, 2010, p. 167).

Como defende Bâ (2010), até o período pós-guerras, a visão eurocêntrica que coloca a escrita como superior à tradição oral estabeleceu uma visão social superficial de que um povo sem registros escritos seria também um povo sem cultura. Essa crença fortaleceu os argumentos para a colonização, sendo a escrita considerada uma fonte histórica mais confiável do que a oralidade. O autor contesta a afirmação ao destacar que os registros escritos são produzidos sob a perspectiva do escritor, o que pode gerar vieses. Da mesma forma, as reproduções realizadas por copistas podem comprometer a autenticidade dos registros, assim como ocorre nas transmissões orais. Essa análise é especialmente relevante ao considerar que, no período pré-colonial, a documentação histórica sobre os PALOP foi predominantemente elaborada por portugueses, refletindo uma visão eurocêntrica e exótica do colonizador. Portanto, não é possível afirmar que tais registros escritos representem de maneira mais precisa ou fiel a realidade das comunidades nativas dessas nações, uma vez que refletem percepções externas em vez de uma leitura interna da própria sociedade.

Ao longo do período colonial, a predominância da tradição oral em detrimento dos registros escritos e a ideia de um “povo sem cultura” (Bâ, 2010) foi utilizada como argumento para a dominação da metrópole, de forma que a oralidade foi descaracterizada como um elemento sacro e basilar para a constituição da sociedade africana (Campos, 2008; Fonseca, 2016). O testemunho, segundo a ótica eurocêntrica trazida pelo colonizador, não possuía o mesmo peso que para as comunidades africanas, para as quais “a tradição oral conduz o homem à sua totalidade e, em virtude disso, pode-se dizer que contribuiu para criar um tipo de homem particular, para esculpir a alma africana.” (Bâ, 2010, p. 170). O autor considera que a tradição oral na sociedade africana contribui para a compreensão do papel do homem no seio do universo, agindo diretamente na formação da subjetividade africana.

Nesse mesmo sentido, Silva, Silva e Silva (2014, p. 30) argumentam que

O maior diferencial da filosofia africana em relação ao conceito ocidental convencional é que se fundamenta no valor da palavra e que ela tem caráter sagrado e transversal. Há uma vibração energética que movimenta o mundo visível e invisível dando força espiritual à palavra em todas as suas formas de expressão. A sacralidade da palavra é mostrada através dos mitos que contribuem para uma compreensão dos valores civilizatórios vivenciados em intensidade.

Segundo os autores, a sacralidade da palavra é dada através dos mitos que compõe as explicações de valores civilizatórios africanos, nos quais a simbologia seria mais relevante do que o significado. Em diversos mitos fundadores - como é o caso de Maa Ngala, citado tanto por Bâ (2010) quanto por Silva, Silva e Silva (2014) – parte da herança divina recebida pelo homem de sua divindade é o dom da interlocução. Culturalmente, figuras como os *griôs*,

também conhecidos como tradicionalistas ou *domas* (frequentemente músicos, contadores de histórias, conselheiros ou especialistas em suas profissões), são os grandes guardiões do conhecimento ancestral - tanto aquele prático e relativo às ocupações quanto o conhecimento sagrado - e, sendo os detentores desses saberes, são também os responsáveis pela transmissão desses conhecimentos por meio da fala, instruindo jovens ao conhecimento da ancestralidade para além dos conhecimentos científicos.

Para além da manutenção dos saberes das gerações mais antigas, ainda de acordo com Bâ (2010), a fala tem também poder criativo e destrutivo, bem como é vivenciada como a materialização do divino, o “agente ativo da magia”, tanto como representação da fala divina quanto do poder que representa quando utilizada pelo homem para canalização da energia espirituais:

Nas canções rituais e nas fórmulas encantatórias, a fala é, portanto, a materialização da cadência. E se é considerada como tendo poder de agir sobre os espíritos, é porque sua harmonia cria movimentos, movimentos que geram forças, forças que agem entre os espíritos que são, por sua vez, as potências da ação.

Na tradição africana, a fala, que tira do sagrado o seu poder criador e operativo, encontra-se em relação direta com a conservação ou com a ruptura da harmonia no homem e no mundo que o cerca (Bâ, 2010, p. 174).

A mentira, assim, seria uma falha de grandes dimensões, sendo abominada pela sociedade africana, e a creditação aos sábios que antes transmitiram determinado conhecimento é comum ao narrar um fato, repetir um mito ou compartilhar algum saber acerca de uma ocupação prática. A educação tradicional tem início no núcleo familiar e, dessarte, os primeiros responsáveis por instruir os jovens pelo poder da fala são os pais e avós: “São eles que ministram as primeiras lições da vida, não somente através da experiência, mas também por meio de histórias, fábulas, lendas, máximas, adágios etc. Os provérbios são as missivas legadas à posteridade pelos ancestrais” (Bâ, 2010, p.184).

Ainda com relação à palavra como agente da magia, figuras como a rezadeira africana utilizam da tradição oral como ponte para o contato com a energia sobrenatural (Silva, Silva e Silva, 2014). Com o ofício aprendido dentro do seio familiar, geralmente instruídas por outra rezadeira, essas mulheres (geralmente com baixa instrução escolar, mas com familiaridade com a arte da fala), atuam na cura de enfermos e na realização de ritos que materializam, por meio da palavra falada, a conexão com o mundo espiritual. Apesar de as rezas poderem ser aplicadas por qualquer pessoa, o conhecimento ancestral dessas mulheres é repassado exclusivamente para aqueles cujo dom e responsabilidade destaca o respeito pela reza, de forma que se garanta a continuidade da ocupação que envolve, além do religioso, estudos sobre botânica e medicina, por exemplo, no encontro entre a ciência e a fé.

A cultura africana transmite conhecimentos ancestrais através da tradição oral, utilizando músicas e narrativas passadas de geração em geração. De acordo com Hinda e David (2024, p. 176):

Essa tradição oral é caracterizada também como uma escola, pois representam a própria vida da cultura africana e daí passa-se a ideia de que observando a natureza, aprende-se; ouvindo e contando histórias, também se aprende. Para além dessa característica, essa tradição utiliza quatro principais meios para transmitir e perpetuar conhecimento para gerações como a música, a história, os contos e os provérbios.

Uma forma bem comum de transmissão de saberes presente nas literaturas africanas é o uso de mitos. Todavia, faz-se necessário retomar uma visão histórica da compreensão do mito para, então, compreender de que forma esse produto cultural interage com a constituição da subjetividade africana e, desse modo, ganha relevância social de análise. Conforme defende Ribeiro (2018), o mito como *mythos* era, nas sociedades primitivas, indispensável para a organização social, uma vez que dispunha das regras morais a serem seguidas por uma comunidade, bem como expressava e ritualizava sua religiosidade e sua relação com o mundo, além da importância dessas narrativas para a organização da sociedade:

Basta observarmos o temor e respeito com que o indivíduo primitivo cinge a natureza e seus fenômenos de modo geral, com os quais interage, e os retoma diariamente, dando a cada elemento um caráter sobrenatural e divino. Um exemplo disso é a figura de Zeus – reconhecido senhor das manifestações do relâmpago e do trovão – na religiosidade grega, que representa a ordenação do cosmo, de onde parte o bom funcionamento da vida, ou Apolo, mestre da clarividência, personificação das potências iniciadoras na profecia. Quando o assunto é a agricultura, a deusa Deméter representa a produção e a fertilidade da terra, é ela a responsável pelas boas colheitas (Ribeiro, 2018, p. 135).

Com o desenvolvimento histórico do pensamento filosófico, por volta do século VI e V a.c., a visão grega do *mythos* perde espaço para a visão literária/artística do mito. Essas narrativas passam a ocupar, então, o papel alegórico de representação de valores morais sociais, como regras de condutas simbólicas, embora não mais de forma mística:

[...]o *mythos* possui íntima relação com a linguagem dadora de instruções cívicas e lições de religiosidade, e possui a sua retoricidade, não deixando de ter seu valor racional (apesar do caráter irracional vivido em suas narrativas) e garantindo um constructo social. A maior marca dessa organicidade do *mythos* é a própria transmissão oral, aspecto forte e determinante nos fundamentos da tradição literária (Ribeiro, 2018, p. 138).

Saldanha (2019) aborda a visão psicanalítica do mito, que ganha força no final do séc. XIX e início do séc. XX, em que as narrativas mitológicas seriam vistas como animistas (de acordo com Freud) e baseadas em arquétipos do inconsciente coletivo (conforme Jung). Para a autora, pela perspectiva junguiana, os mitos representariam modelos de comportamento humanos latentes no homem adulto. A autora aborda ainda o estruturalismo de Levi-Stráuss,

surgido na segunda metade do séc. XX, como uma alternativa histórica para a compreensão do mito. Nessa perspectiva, as narrativas mitológicas seriam um complexo de sinais portadores de sentido, não diferindo de outros gêneros literários, como o conto.

Como é possível perceber, a visão de mito tem variado ao longo da história, de acordo com o contexto social que circunda esse produto cultural e a vertente de estudos que o envolve. É importante frisar, porém, que o mito ao qual este estudo se refere não se detém apenas na produção literária ficcional; na cultura dos países estudados, o mito se aproxima do sacro, do *mythos*, isso porque a narrativa mitológica é a materialização da voz ancestral ou, como defende Ford ao descrever sobre a mitologia afro-americana:

Infelizmente, a sociedade moderna perdeu contato com o poder do mito. Agora, nós usamos a palavra como um sinônimo para a falsidade, em vez de como uma expressão da verdade eterna. [...] No entanto, lido de outra forma, os mitos são absolutamente verdadeiros: não como fato, mas como metáfora; não como física, mas como metafísica, pois o insight mitológico começa onde a investigação científica não consegue chegar. A mitologia está interessada nas questões atemporais da humanidade: Qual é a relação da vida humana com o grande mistério do ser que está por trás de toda a vida? Como podemos entender nossa relação com a terra que habitamos e com o cosmos em que nos encontramos? Como devo passar pelos estágios de minha vida? E como minha vida é coordenada com a vida da sociedade em que vivo? Essas perguntas não se submetem ao telescópio ou ao microscópio; suas respostas são mais bem vividas e depois transmitidas àqueles que as seguem - e essa é a rota mítica (Ford, 1999, p. 5, tradução nossa)<sup>7</sup>.

De acordo com Oliveira (2005, n.p), os mitos desempenham papel relevante na sociedade africana, pois as narrativas míticas transmitem conhecimentos dos ancestrais. O mito preserva a estrutura dos valores culturais africanos, conforme atualizados em seu contexto histórico civilizatório. A definição de mito adotada neste artigo não se limita à dimensão da ficcionalidade, mas abrange a relação animista com questões filosóficas relacionadas à origem e destino, bem como à conexão com o sobrenatural, ancestralidade e aos valores morais e éticos que influenciam os grupos sociais envolvidos.

Dessa forma, é fundamental analisar o papel das línguas nativas como elementos de preservação da identidade africana nas produções culturais. A colonização portuguesa nos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa (PALOP) gerou impactos significativos na

---

<sup>7</sup> Do original: “Sadly, modern society has lost touch with the power of myth. We now use the word as a synonym for falsehood rather than as an expression of eternal truth. [...] Yet read another way, myths are absolutely true: not as fact but as metaphor; not as physics but as metaphysics. For mythological insight starts where scientific inquiry stalls. Mythology is interested in the timeless questions of humanity: What is the relationship of human life to the great mystery of being behind all life? How are we to understand our relationship to the earth we inhabit and to the cosmos in which we find ourselves? How am I to pass through the stages of my life? And how is my life coordinated with the life of the society I live in? These questions do not yield to the telescope or microscope; their answers are best lived, then passed along to those who follow-and that is the mythic route. (Ford, 1999, p. 5)

formação das identidades culturais e sociais durante o período pós-colonial dessas nações. Como já mencionado, Portugal utilizou com frequência o argumento religioso como justificativa para o processo de colonização. Da mesma maneira, observa-se que a valorização europeia da escrita em detrimento da tradição oral contribuiu para a manutenção dos registros históricos e da disseminação do conhecimento, além de ter colaborado para a descaracterização dos modos de ser, pensar, costumes, práticas e manifestações culturais originárias desses povos.

Todos esses âmbitos de dominação, porém, são perpassados pelo imperialismo linguístico sofrido pelas colônias portuguesas em África. Retoma-se aqui os estudos de Mariani (2008), já abordados no capítulo dois deste estudo, nos quais a autora defende que a imposição violenta do idioma da metrópole sobre suas colônias é parte indissociável do processo de dominação de um povo. Isso se deve, entre outros fatores, à importância idiomática para a identificação social de um povo. Conforme defende Augusto (2024, p. 87) “Não existe sociedade sem língua, nem língua sem sociedade. [...] as línguas representam uma memória coletiva das comunidades linguísticas a que pertencem que se caracterizam em comunidades de expressão.”. De acordo com o autor, a identidade etnolinguística é inata ao ser humano, derivada de sua cultura e, por ser particular, não pode ser substituída ou inibida.

Ainda sobre a importância social do idioma, Thiong’o defende que a língua não apenas representa e se origina em uma cultura, mas também a produz por meio da comunicação. A cultura para o autor é o produto da comunicação humana por meio da linguagem (e, sendo assim, da língua).

Linguagem como comunicação e como cultura são, portanto, produtos uma da outra. A comunicação cria a cultura: a cultura é um meio de comunicação. A linguagem carrega a cultura, e a cultura carrega, particularmente por meio da oralidade e da literatura, todo o conjunto de valores pelos quais percebemos a nós mesmos e ao nosso lugar no mundo. A maneira como as pessoas se percebem afeta a maneira como elas olham para sua cultura, política e para a produção social de riqueza, bem como para toda a sua relação com a natureza e com os outros. A linguagem é, portanto, inseparável de nós mesmos como uma comunidade de seres humanos com uma forma e personalidade específicas, uma história específica, uma relação específica com o mundo (Thiong’o, 2003, p. 15-16, tradução nossa)<sup>8</sup>.

É possível compreender, então, que se uma língua é parte da caracterização de um povo e sua cultura, ela também descreve a maneira como o coletivo percebe a realidade e o

---

<sup>8</sup> Language as communication and as culture are then products of each other. Communication creates culture: culture is a mean of communication. Language carries culture, and culture carries, particularly through orature and literature, the entire body of values by which we come to perceive ourselves and our place in the world. How people perceive themselves affects how they look at their culture, at their politics and at the social production of wealth, at their entire relationship to nature and to other beings. Language is thus inseparable from ourselves as a community of human beings with a specific form and character, a specific history, a specific relationship to the world.

mundo ao seu redor. Não é possível realizar a mera substituição de um idioma por outro, na expectativa de que ele supra as necessidades culturais e comunicativa do grupo. Essa prática torna-se inviável porque línguas diferentes não são apenas nomenclaturas diversas para o mundo, mas formas de expressão de realidade variadas.

Se, conforme visto, uma língua é uma ferramenta de identificação social (Thiong'o, 2003) e carrega uma memória coletiva relativa à diferentes comunidades linguísticas (Augusto, 2004), subjugar um povo linguisticamente seria enfraquecê-lo enquanto nação e desvinculá-lo de sua história, de seus saberes ancestrais, e da propagação de valores éticos geracionais. Esse processo foi compartilhado pela história colonizatória do Brasil e dos PALOP: pela proibição da comunicação por meio da Língua Geral e pela imposição da Língua Portuguesa no Brasil pelo *Diretório dos Índios*<sup>9</sup>, de 1758, assim como pela intenção de transformar os indígenas africanos em “portugueses legítimos” por meio do uso do português na educação formal das colônias africanas, como defendem documentos como o Estatuto Missionário<sup>10</sup>, de 1941.

No contexto do tema, conforme argumenta Rodrigues (2005), o imperialismo linguístico, perpetuado na África Subsaariana durante o período pós-independência, constitui um instrumento de homogeneização e dominação cultural. Tal domínio da linguagem contribui para a descaracterização das comunidades locais, frequentemente suscitando resistência por parte da população afetada, uma vez que esse processo promove o apagamento de elementos culturais, identitários e históricos, segundo a autora,

[...] a língua é fator de coesão identitária e mecanismo de reconhecimento de pertença a uma comunidade, sobretudo nacional. Na África, o uso maciço de línguas europeias nos domínios oficiais atua em sentido oposto ao de uma suposta identificação comunitária e gera, em reação a ela, movimentos de resistência que visam a afirmação da diversidade cultural, à democratização do conhecimento e à implementação de políticas sociais mais justas e inclusivas (Rodrigues, 2005, p. 162).

Diante dessas observações, percebe-se que as literaturas africanas de língua portuguesa consolidam a tendência de recuperar os idiomas nativos em suas obras, mesmo que não possam fazê-lo na totalidade. Na busca pela recuperação de uma subjetividade africana frequentemente suprimida pelos colonizadores, as línguas dos povos pertencentes aos PALOP oferecem resistência e reforçam a identidade das suas comunidades. Essas línguas são frequentemente incorporadas nas produções literárias, refletindo a realidade vivenciada nos países plurilíngues que compõem esse grupo.

---

<sup>9</sup> Documento que proibia o uso de Língua Geral para comunicação em território brasileiro, disponível em <https://tupi.fflch.usp.br/node> e acessado em 08 jun. 2025.

<sup>10</sup> Documento estabelecendo diretrizes a serem seguidas pelas colônias portuguesas acerca de temas como a religião e o idioma oficial, disponível em <https://files.dre.pt/1s/1941/04/07900/03190325.pdf> e acessado em 08 jun. 2025.

Apesar de os idiomas nativos desempenharem um papel na preservação da identidade etnolinguística nas três obras analisadas, as independências de Angola e Moçambique foram declaradas em 1975. Desde o período colonial, o português tem sido o idioma oficial nesses países, com observação de significativa influência gramatical e lexical do português europeu nos três livros. Ao contrário do Brasil, termos como *puto* (jovem garoto), *gajo* (homem), *secretária* (escrivãzinha), *telemóvel* (celular) e *autocarro* (ônibus) aparecem frequentemente nas obras analisadas. Contudo, o português falado em Angola e Moçambique apresenta variações distintas daquela utilizada em Portugal, já que cada comunidade linguística adapta a língua conforme suas expressões culturais e influências idiomáticas das línguas locais (Lemos, 2014; Timbane, 2017). Finalmente, a culminância da representação da cultura africana (neste caso, em específico a de Angola e Moçambique) anteriormente elaboradas se dá pelas referências à Europa e à colonialidade, considerando elementos como comparações e contrastes tecidos acerca da colonização e da realidade pós-colonial vivenciada pelos países.

Como já citado ao longo deste estudo, a análise da literatura africana de língua portuguesa, assim como acontece com o Brasil, passa também pela compreensão dos processos de colonização e da luta contra o imperialismo imposto por Portugal em seu papel de metrópole. Diferente da literatura brasileira, porém, que parece ter superado os efeitos da colonialidade nas suas obras, os PALOP seguem lutando contra os resquícios do período em que foram colonizados. Isso se justifica pelo cenário histórico do processo de descolonização.

Para entender como esse processo é representado nas obras analisadas (e os motivos pelos quais as relações entre Moçambique e Angola e a Europa colonizadora contribuem para o fortalecimento da africanidade – no caso, a moçambicanidade ou a angolanidade – nas produções literárias), faz-se uso dos estudos da decolonialidade, conforme os conceitos iniciais explorados no capítulo 2 desta pesquisa.

Embora os estudos decoloniais tenham início predominantemente no contexto latino-americano (Nascimento, 2021), ao considerar a decolonialidade como a ruptura com o pensamento colonial e uma ampliação dos estudos pós-coloniais, observa-se, nas obras analisadas, não apenas a negação dos conceitos e valores centrais da metrópole para o fortalecimento de uma identidade emancipada pelos colonizados, conforme proposto por Fanon (1968), mas também situações em que ocorre a rejeição da própria imagem do colonizador ou da relação de poder estabelecida pela colonialidade. Dessa forma, pode-se traçar paralelos entre esses produtos culturais e os pressupostos dos estudos decoloniais. As narrativas apresentadas não se desenvolvem sob a perspectiva da colonialidade; entretanto, à semelhança de grande

parte das produções literárias originadas em ex-colônias no período pós-independência, ressaltam a preocupação com o processo de construção identitária e a superação dos padrões impostos pela colonização.

Para posterior análise das obras é necessário compreender, que a manutenção do poder colonial se dá em três esferas diferentes da sociedade: na colonialidade do poder, na colonialidade do saber e na colonialidade do ser. Como defende Maldonado-Torres:

A ideia era que, se além da colonialidade do poder também existia a colonialidade do saber, então, muito bem poderia haver uma colonialidade específica do ser. E, se a colonialidade do poder se refere à inter-relação entre formas modernas de exploração e dominação, e a colonialidade do saber tem a ver com o papel da epistemologia e as tarefas gerais da produção do conhecimento na reprodução de regimes de pensamento coloniais, a colonialidade do ser refere-se, então, à experiência vivida da colonização e seu impacto na linguagem. [...] O surgimento do conceito de “colonialidade do ser” responde, portanto, à necessidade de esclarecer a pergunta sobre os efeitos da colonialidade na experiência vivida, e não apenas na mente dos sujeitos subalternos (Maldonado-Torres, 2007, p. 129-130, tradução nossa)<sup>11</sup>.

A colonialidade do poder refere-se à dominação de uma nação mediante estruturas políticas e econômicas, enquanto a colonialidade do saber corresponde ao controle sobre a produção cultural e científica, incluindo o silenciamento do conhecimento oriundo de países considerados subalternos. Já a colonialidade do ser envolve a imposição de padrões de vida, identidade e experiência, tornando as normas colonizadoras referência para civilidade e evolução. Esses conceitos aparecem em diferentes formas na literatura analisada, evidenciando os impactos duradouros do imperialismo nas culturas dos países que passaram por processos de colonização.

. Ao examinar as obras sob os aspectos relacionados ao fortalecimento da identidade nacional e à superação dos efeitos das três formas de colonialidade apresentadas por Maldonado-Torres (2007), observa-se que, em *Rabhia*, Manjate insere menos elementos ligados à tradição oral, religiosidade e idiomas nativos em comparação a Couto e Pepetela, considerando apenas as narrativas analisadas neste estudo. Essa diferença pode estar associada ao fato de Manjate ser um autor mais jovem, que não experienciou o período de luta pela independência, além de *Rabhia* ter sido lançado originalmente em 2017. O enredo pode refletir demandas sociais distintas do manifesto à africanidade e da busca por legitimidade na obra, em

---

<sup>11</sup> Do original: La idea era que si en adición a la colonialidad del poder también existía la colonialidad del saber, entonces, muy bien podría haber una colonialidad específica del ser. Y, si la colonialidad del poder se refiere a la interrelación entre formas modernas de explotación y dominación, y la colonialidad del saber tiene que ver con el rol de la epistemología y las tareas generales de la producción del conocimiento en la reproducción de regímenes de pensamiento coloniales, la colonialidad del ser se refiere, entonces, a la experiencia vivida de la colonización y su impacto en el lenguaje. [...] El surgimiento del concepto “colonialidad del ser” responde, pues, a la necesidad de aclarar la pregunta sobre los efectos de la colonialidad en la experiencia vivida, y no sólo en la mente de sujetos subalternos. (Maldonado-Torres, 2007, p. 129-130)

consonância com as pesquisas de Pinheiro (2021) sobre a literatura como expressão das necessidades sociais presentes na comunidade de origem.

O capítulo seguinte apresenta uma abordagem histórica e estrutural da narrativa policial, com o objetivo de identificar padrões comparativos que servirão de base para a análise de como o cenário literário estudado se manifesta nas obras do gênero. Também examina como essa aplicação influencia o desenvolvimento da produção literária nos livros de detetive em Angola e Moçambique.

### 3 A NARRATIVA POLICIAL

Antes de se explorar as características que compõem o romance policial e suas divisões – tanto de estilo quanto geográficas e cronológicas – é importante compreender que a literatura policial não pode ser analisada tal qual um clássico pertencente ao cânone. Isso porque, ainda que a obra seja considerada como clássica ou tradicional dentro de seu gênero – como é o caso daquelas que envolvem o detetive Sherlock Holmes –, a narrativa policial pertence intrinsecamente à literatura de massa. É o que afirma Todorov em *As estruturas narrativas* (2013), ao teorizar acerca da estrutura que compõe o romance policial:

Uma dificuldade suplementar vem juntar-se ao estudo dos gêneros; ela provém do caráter específico de toda norma estética. A grande obra cria, de certo modo, um novo gênero, e ao mesmo tempo transgride as regras até então aceitas. [...] Poder-se-ia dizer que todo grande livro estabelece a existência de dois gêneros, a realidade de duas normas: a do gênero que ele transgride, que dominava a literatura precedente; e a do gênero que ele cria. Existe, entretanto, um domínio feliz onde essa contradição dialética entre a obra e seu gênero não existe: o da literatura de massa. A obra-prima habitual não entra em nenhum gênero senão o seu próprio; mas a obra-prima da literatura de massa é precisamente o livro que melhor se inscreve no seu gênero. O romance policial tem suas normas; fazer “melhor” do que elas pedem é ao mesmo tempo fazer “pior”: quem quer “embelezar” o romance policial faz “literatura”, não romance policial. O romance policial por excelência não é aquele que transgride as regras do gênero, mas o que a elas se adapta: No *Orchids for Miss Blandish* é uma encarnação do gênero, não um ultrapassamento (2013, p. 93-94).

A literatura de massa ou, como nomeia Paz (2004), literatura de entretenimento<sup>12</sup>, tem como origem o romance-folhetim francês, publicado no rodapé de jornais e voltado unicamente para a fruição. A primeira manifestação do gênero deu-se em 1836, no jornal *La Presse*, tendo como cenário propício o período pós-revolução Industrial e o contexto de urbanização e alfabetização em massa (promovida devido à necessidade de mão de obra mais qualificada); é por meio dessas mudanças sociais e econômicas que o acesso ao livro, antes restrito a uma pequena parcela da comunidade – aquela letrada e com maior acesso à instrução – passa a ser democratizado. Segundo a autora, a partir de 1840, o mercado editorial enfrenta uma significativa mudança: é a aceitação do público aos romances publicados “em fatias” nos folhetins que passa a ditar quais as narrativas seriam publicadas em brochuras.

Surge, nesse processo, uma nova forma de fazer literário, voltado para o consumo da grande população, com linguagem simples e mais acessível e com menor preocupação com a estética, desvinculada do padrão elitizado anteriormente produzido. Essa literatura de acesso

<sup>12</sup> Os termos ‘literatura de massa’ e ‘literatura de entretenimento’ são sinônimos, ambos referindo-se à literatura voltada ao grande público e sem apelo academicista. A variação se deve ao termo adotado por cada teórico no desenvolver de suas pesquisas.

facilitado passa a ser criticada pelos intelectuais conservadores, ocasionando o surgimento de uma divisão entre o produto literário disponível.

A partir desse momento a prosa literária passou a ser dividida, por uma linha de demarcação que viria a não admitir o borrar de fronteiras, entre textos que se devotam ao ‘consumo fácil’ e narrativas que ‘se consagram à arte’. Essa bipartição, caracteristicamente maniqueísta e redutora, fomentou o erro de perspectiva a que se refere José Paulo Paes, e forneceu munição para que os defensores do cânone literário conceituassem a literatura de entretenimento como produto de estratégias mercadológicas e subproduto da literatura culta, destituída de qualquer valor que não seja o comercial (Paz, 2004, p. 23).

Nasce, daí, a primeira distinção entre literatura de massa e literatura clássica: de acordo com essa visão, a literatura mais culta, erudita, “que consagra a arte”, deveria demandar esforço do público leitor, ao passo de que a literatura de entretenimento, de consumo fácil, seria classificada como repetitiva ou condescendente, superficial e sem valor artístico. Reforça-se, assim, a afirmação de Todorov (2013), quando defende que se espera que a grande obra clássica crie, inove, enquanto a obra-prima habitual, não possuindo nenhum compromisso com o romper de padrões, é aquela da qual não se há nada a dizer.<sup>13</sup>

Conforme já exposto, a catalogação de uma obra entre literatura de entretenimento levava em consideração dois critérios iniciais: a originalidade e o esforço. Quanto à *originalidade*, a literatura de entretenimento ofereceria um meio termo entre a oferta de um produto inovador e aquele esperado pelo senso comum, diferente da literatura de proposta, cujo intuito era a busca do singular. No que diz respeito ao *esforço*, a acessibilidade coletiva da literatura de massa implica o uso de vocabulário mais simples e menor exigência de conhecimentos prévios, tornando as obras legíveis para um público diversificado. Em contrapartida, a literatura de proposta se caracteriza por desafiar o leitor, utilizando vocabulário sofisticado e organização gramatical mais complexa (Aranha; Batista, 2009). Cabe ressaltar que, embora a literatura de entretenimento tenha sido alvo de críticas por parte de intelectuais tradicionais, tais critérios de classificação não possuem caráter valorativo, sendo meramente formais.

Finalmente, ainda sobre essa distinção, Sodré afirma que, enquanto a literatura clássica é abordada fortemente no mundo acadêmico, “A literatura de massa, ao contrário, não tem nenhum suporte escolar ou acadêmico: seus estímulos de produção e consumo partem do jogo econômico da oferta e procura, isto é, do próprio mercado” (Sondré, 1988, p. 6). O não-pertencimento ainda existente e vivenciado pelas obras de entretenimento no meio de produção

<sup>13</sup> É importante ressaltar que a presente pesquisa discute o t pico sob uma  tica histórica da compreensão daquilo que se definiria como literatura de massa ou literatura erudita, não objetivando traçar aqui juízo de valor acerca de nenhuma forma de fazer literário.

científica reflete e é também reflexo do caráter mercadológico dessas produções, voltadas ao grande público e produzidas de acordo com a demanda de consumo popular, como era típico dos folhetins publicados em jornais de alta circulação. Dessa forma, enquanto muitos estudos são produzidos academicamente acerca da literatura clássica, a literatura de entretenimento por vezes carece de análises – principalmente no que tange às narrativas policiais como as tratadas nesse estudo; faz-se necessário, então, um olhar diferenciado a essas produções.

De acordo com o exposto, pode-se constatar que a literatura de massa não pode ser valorada ou mesmo investigada sob os mesmos critérios – estéticos ou teóricos – da literatura canônica uma vez que, sendo elas produtos culturais díspares, ambas se propõem a atingir públicos diferentes e possuem finalidades distintas. Portanto, as análises realizadas pelo presente estudo são voltadas para a produção de massa (categoria na qual se encaixa originalmente a estrutura da literatura policial), considerando suas características específicas e o público ao qual se dirige.

### 3.1. A HISTÓRIA DA NARRATIVA POLICIAL TRADICIONAL

O gênero de histórias de detetive mantém relevância contínua no âmbito da produção literária e cinematográfica. Por conta do atrativo relacionado à literatura de massa e ao apelo ao mistério, inúmeras obras policiais tradicionais receberam, ao longo dos anos, adaptações audiovisuais, tanto para o cinema e para a televisão quanto para as atuais plataformas de *streaming*. Esse movimento não é novo.

Considerando as obras da britânica Agatha Christie, também conhecida como a Dama do Crime, a lista de adaptações é bastante extensa. Cito aqui as de maior repercussão: *O Assassinato no Expresso do Oriente* (1934) foi adaptado para o cinema em 1974 e novamente em 2001; depois, *Morte no Nilo* (1937); em 1980; *A Maldição do Espelho* (1962), uma das obras de Christie cuja protagonista é Miss Marple, a primeira mulher detetive registrada em narrativas policiais, recebeu adaptação também em 1980. Quanto a séries, a britânica *Agatha Christie's Poirot* contou com 13 temporadas e 70 episódios entre 1989 e 2013; já a também britânica *Agatha Christie's Marple*, esteve no ar entre 2004 e 2010. Na última década, adaptações de séries também ocorreram: foi o caso da minissérie de três episódios *E não sobrou nenhum*, produzida em 2015 e *Os crimes ABC*, de 2018. Já para o cinema, foram adaptadas (algumas pela segunda ou terceira vez) as obras *A casa torta* de 1949, e *Assassinato no expresso*

do oriente em 2017; *Por que não pediram a Evans?* e *Morte no Nilo* em 2022; e *A noite das bruxas*, de 2023<sup>14</sup>.

Já quando considerada a produção literária do escritor e médico escocês Arthur Conan Doyle, as obras envolvendo o famoso detetive Sherlock Holmes foram adaptadas incontáveis vezes pelo audiovisual. É o caso, por exemplo, dos filmes *O enigma da pirâmide*, de 1985. E, na última década, *Sherlock Holmes*, de 2019; *Sherlock Holmes: o jogo de sombras*, de 2011. O personagem Sherlock Holmes aparece como personagem em produções livres como o brasileiro *O Xangô de Baker Street*, de 2001; nas séries *Sherlock*, de 2010 a 2017, e *Elementary*, de 2012 a 2019; *Enola Holmes* e *Enola Holmes 2* (respectivamente 2020 e 2022)<sup>15</sup>.

Para explicar, contudo, quais os elementos que transformam a narrativa policial em um foco constante de interesse do público – tanto leitor quando espectador – é importante compreender as origens da narrativa policial tradicional, suas características e como esse subgênero literário aparece no contexto literário contemporâneo. Isso porque elementos policiais e de mistério são apresentados na literatura desde muito antes de o primeiro detetive ser escrito. A composição enigma-criminoso-detetive pode ser identificada em *Édipo*, de Sófocles, com a procura pelo responsável pelo assassinato de Laio. Nesse, Édipo desempenharia tanto o papel de detetive quanto de criminoso. Posteriormente, diversas obras abordam temática similar, embora o personagem principal não seja um detetive, mas sim um justiceiro.

Aguiar diferencia justiceiro e detetive por meio do seguinte quadro (Aguiar, 1997, p. 12):

Quadro 2- Diferenças entre Justiceiro e Detetive

<b>Justiceiro</b>	<b>Detetive</b>
Amador onisciente	Especialista qualificado pela técnica
Envolvido no drama (paixão)	Exterior ao drama (lucidez)
Em luta com um adversário presente	À procura de um culpado ausente
Ato judiciário completo	Ato judiciário parcial
Concebe o Direito como o Bem	Concebe o Direito como Verdadeiro (Verdade)

Fonte: Aguiar (1997, p.12)

A autora ressalta que antes dos primeiros detetives serem escritos da forma como são conhecidos hoje, exemplos de personagens que executam processos de inquérito na busca da

<sup>14</sup> As datas mencionadas referem-se ao lançamento das adaptações, não tendo relação com a publicação das obras originais.

<sup>15</sup> As datas mencionadas referem-se ao lançamento das adaptações, não tendo relação com a publicação das obras originais.

resolução de um enigma já existiam: o profeta Daniel, na Bíblia, ou Hércules, no oitavo livro de *Eneida*, de Virgílio, bem como Luís XI para Balzac, e Zadig para Voltaire.

Apesar de ter como grandes representantes escritores europeus, a narrativa policial tradicional, com todos os elementos que compõem uma literatura de detetive, nasce pelas mãos do americano Edgar Allan Poe (1809-1849). O autor é bastante conhecido por sua literatura de terror e mistério, principalmente em contos e poemas; contudo, foi também autor de obras teóricas sobre literatura – principalmente acerca da teoria do conto. Ainda que sua passagem pelo gênero tenha sido breve, Poe é considerado o grande precursor da literatura policial ao dar vida ao detetive Auguste Dupin, que aparece nas obras *Os assassinatos da Rua Morgue* (1841), *O mistério de Marie Rogêt* (1842) e *A carta roubada* (1844)<sup>16</sup>. Os três contos, que foram originalmente publicados em revistas, são exemplares da estrutura conhecida como policial de enigma (Reimão, 2024), na qual há um crime a ser desvendado, e a solução do enigma é aquilo que sustenta a obra; quando solucionado o mistério, a narrativa é finalizada.

Segundo Ridd (2014), porém, apesar de Poe ser o primeiro autor a publicar uma narrativa de enigma, o fato de ele não ser conhecido como um autor de narrativas policiais é justificável não apenas pela sua passagem relativamente breve pelo gênero, mas também pelos critérios utilizados para a distinção da literatura de massa da literatura clássica, que colocam aquela em detrimento dessa com relação à sua estética e ao seu valor literário.

O caso de Edgar Allan Poe é particularmente emblemático. Poucos o confinariam na categoria de autor de literatura policial mesmo que seja considerado o pioneiro do conto policial e seu *The murders in the Rue Morgue* (1841) é tido como a primeira história policial, de fato, estabelecendo os parâmetros para o gênero. Poe é poeta e ficcionista. Descrivê-lo como autor de contos policiais seria rebaixá-lo do panteão da alta literatura, pois a narrativa policial é para consumo das massas de novos leitores criadas pela Revolução Industrial, não para consumo dos sofisticados leitores da academia (Ridd, 2014, p. 21).

A ausência de reconhecimento do autor por suas produções dentro deste gênero, embora evidencie que a literatura de massa não detém o mesmo *status* atribuído àquela considerada culta e direcionada às classes mais privilegiadas, não diminui sua importância para o desenvolvimento de uma nova estrutura narrativa. Trata-se de um alicerce fundamental para toda a tradição subsequente da literatura policial.

---

<sup>16</sup> Nesta pesquisa, utiliza-se a publicação dos contos em *Trilogia Dupin* (2019), da editora Pandorga, conforme citado nas referências.

### 3.2 CARACTERÍSTICAS DO ROMANCE DE ENIGMA

A estrutura narrativa surgida das obras de Poe é, conforme visto, a base para o enredo policial tradicional subsequente. Uma das características do romance de enigma é que, em sua forma tradicional, esse gênero literário é representado por poucos autores renomados; além disso, esses autores costumam produzir obras dentro de um universo de personagens, de forma que se originam diversas narrativas com os mesmos detetives. Sherlock Holmes, de Doyle, por exemplo, é retratado em quatro romances e mais de cinquenta contos. Agatha Christie, por sua vez, é autora de aproximadamente 30 romances, mais de 50 contos e ainda seis peças teatrais cujo personagem principal é o detetive Hercule Poirot, mais de 10 obras envolvendo a detetive Miss Marple, e outras quatro envolvendo o casal de detetives Tommy e Tuppence Beresford<sup>17</sup>. O grande número de produções de mesma autoria e com os mesmos personagens principais ocasiona também uma padronização das características do romance de enigma, de forma que grande parte das produções dentro do gênero seguem características bastante similares e homogêneas.

O romance de enigma apresenta dois focos narrativos: o crime ocorrido antes do início da narrativa e o processo investigativo desenvolvido no enredo, conforme analisa Todorov (2013) nas tipologias do romance policial.

[...]na base do romance de enigma encontramos uma dualidade, e é ela que nos vai guiar para descrevê-lo. Esse romance não contém uma, mas duas histórias: a história do crime e a história do inquérito. Em sua forma mais pura, essas duas histórias não têm nenhum ponto comum (2013, p. 96)

O desenrolar da obra em um romance de enigma está cronologicamente sediado na segunda história – a primeira sendo o crime, que deve ocorrer antes do início da narrativa. Não é possível acessar diretamente o momento do delito de outra forma que não por meio da investigação e dos interrogatórios que fazem parte da segunda história, a do inquérito. Essa, entretanto, não possui nenhuma relevância por si só: justifica-se pela necessidade do acesso e da reconstrução da primeira. De forma sucinta, Todorov estabelece que “Trata-se pois, no romance de enigma, de duas histórias das quais uma está ausente, mas é real, a outra presente mas insignificante.” (2013, p. 97). O leitor permanece vinculado à narrativa secundária, acompanhando o processo investigativo juntamente com o detetive. Dessa forma, é possível conhecer outros personagens apenas por meio dos inquéritos e não observar enredos paralelos

<sup>17</sup> Dados segundo Reimão (2024, p. 16). Segundo a autora, estimar o número exato de obras da autora Agatha Christie é complexo, devido às diferenças entre edições britânicas e americanas e as diferentes formas de organização dos contos em volumes diversos ao longo dos anos.

nos quais o investigador ou o narrador auxiliar estejam presentes. Conforme Reimão (2024, p. 14),

Tanto o trabalho de Dupin em relação aos crimes quanto a narração de suas deduções são posteriores – elas acontecem depois de o crime ter ocorrido. E esta é uma regra básica no romance de enigma [...] Essas características de cada uma das duas histórias, nessa dupla história, serão, sem dúvida, a estrutura básica de todo romance de enigma clássico, estrutura que enfatizará, em última instância, não o próprio crime (primeira história), mas a forma de apreensão do detetive sobre uma ação passada, a forma de investigação, de condução do inquérito (segunda história).

Ao teorizar sobre a narrativa policial tradicional, Massi (2021) aponta a existência de três personagens principais, basilares para a concretização da dinâmica do enredo: o detetive, o criminoso e a vítima.

O detetive é o elemento central do romance de enigma. Nas narrativas policiais tradicionais o personagem é, por ocupação, detetive particular, e atua geralmente para suprir as demandas de uma força policial ineficiente e incapaz de resolver o mistério. É considerado o único capaz de solucionar o enigma e, para isso, utiliza do poder lógico e dedutivo (Massi, 2011). Uma vez que o criminoso é sempre um personagem audacioso e perigoso, o detetive precisa ser idealmente competente e perspicaz para evitar a recorrência de delitos. Sobre o perfil do detetive tradicional, pontua:

Desde Edgar Allan Poe, o detetive dos romances policiais tradicionais era um sujeito extraordinário, dotado de “dons” intelectuais que o capacitavam a realizar a investigação com eficiência. Mesmo sem instrumentos que o auxiliarem na busca da identidade do criminoso e contando, poucas vezes, com auxiliares do saber ou pseudodetetives, o detetive conseguia reunir indícios, testemunhas e, principalmente, provas de que determinado sujeito era o criminoso (2011, p. 61).

Outra característica inerente ao detetive das narrativas policiais é sua invencibilidade. É necessário que o personagem principal não possa ser atingido, ferido ou morto, e que não haja possibilidade de fracasso para a elucidação do crime. Isso porque a) a investigação realizada pelo detetive é o enredo presente, e a narrativa não se sustenta ou se justifica sem o elemento da investigação; e b) na narrativa policial tradicional, o criminoso só pode ser conhecido por meio da conclusão do inquérito, que só pode ser satisfatoriamente realizado pelo detetive ao executar satisfatoriamente sua performance.

O herói do romance policial, o detetive, deve sempre sair vencedor, ou seja, encontrar o criminoso e entregá-lo a um destinatário-julgador. Quando isso não ocorre, não há uma solução surpreendente, uma catarse no enredo. [...] A catarse, portanto, tem função estética. No romance policial, essa purificação ocorre com a resolução do crime, a solução do drama, que cessa a angústia do leitor, das personagens do enredo e, inclusive, do próprio detetive, que age a fim de eliminá-la (Massi, 2011, p. 21).

Por vezes, o detetive é auxiliado por um pseudo detetive (como é o caso de Dr. Watson para Holmes ou Hastings para Poirot) coadjuvante no processo investigativo, mas, a esse, cabe

quase que unicamente o papel secundário de narrador, visto que o processo investigativo é realizado majoritariamente pelo personagem principal. Massi afirma que

[...] são, além de amigos de Holmes e Poirot, respectivamente, fãs dos detetives profissionais que acompanham e uma das funções na narrativa é enaltecer a capacidade intelectual do detetive, contando ao leitor o sucesso alcançado por eles em outras investigações; descrevendo a facilidade com que resolvem os mistérios, a perspicácia da investigação, o método racional e lógico utilizado, etc. (2011, p. 75).

O pseudo detetive seria a comprovação da superioridade do detetive, uma vez que, mesmo que acompanhe a investigação e conviva diretamente com o personagem principal, é incapaz de conectar as peças e resolver o enigma por conta própria, de modo que apenas descobre o assassino no momento em que ele é revelado ao leitor. Em Poe, por exemplo, Auguste Dupin é bastante astuto e utiliza do raciocínio lógico para a resolução dos mistérios. A dedução a partir de pistas aparentemente imperceptíveis aos outros personagens é característica do sistema investigativo desse detetive, e a narração por parte de seu companheiro só é capaz de acompanhar a parte do raciocínio que lhe é exposta ao longo do enredo, cabendo ao personagem principal explicar sua dedução no momento da resolução do mistério. Para corroborar, disserta Reimão (2024, p. 15),

O narrador dos contos policiais de Poe não é a “máquina de raciocínio” rigorosa e infalível que é Dupin; ele despreza indícios reveladores, não se apercebe de lacunas, assim como o leitor médio. E Dupin sempre apresenta soluções relativamente surpreendentes para ambos. Pois nem toda a intimidade de Dupin com seu narrador faz com que esse lhe adiante os resultados de suas investigações. Só após ter elucidado o caso e estar com o enigma resolvido, Dupin revela a solução simultaneamente ao delegado de polícia ou à pessoa que lhe solicitou a investigação, a seu companheiro narrador e ao leitor.

Ainda, quando explorada a relação entre esse jogo de personagens, usando como exemplo o detetive Dupin de Poe e seu narrador, o pseudo detetive, a autora aponta: “Narrador e leitor partilham do fato de não serem máquinas de raciocínio infalíveis e do fascínio pelas surpresas que as inferências deste homem-máquina, a infalível máquina de raciocinar detetive Dupin, podem causar.” (Reimão, 2024, p. 15). Segundo ela, Watson, pseudo detetive de Doyle<sup>18</sup>, atua como o detetive do detetive, seguindo as pistas do investigador e as transmitindo para o leitor, ambos compartilhando o mesmo conhecimento dos fatos – distantes do conhecimento lógico guardado pelo personagem investigador.

É importante salientar, também, que o crime é benéfico para o detetive, a máquina de pensar. É por meio dele que o personagem investigador é capaz de demonstrar sua superioridade

<sup>18</sup> Para a análise dos personagens de Arthur Conan Doyle, ao longo desse estudo, será utilizada a obra *The complete Sherlock Holmes* (2015). Não será realizada referência a nenhuma obra em específico, sendo consideradas características específicas dos personagens e do gênero adotado por Doyle.

perante a sociedade, de forma que não só seu ego seja reforçado, mas que ele obtenha prestígio e que sua presença seja solicitada pelas autoridades em outros delitos que precisem da intervenção de um detetive particular. O nome do personagem passa a ser conhecido e valorado a partir da resolução de um enigma e da responsabilização do culpado, o que concretiza a catarse do enredo.

O criminoso, por sua vez, é a força motriz da narrativa. É ele o responsável por executar, na narrativa de enigma, a primeira história – aquela pretérita, porém relevante para o desenvolvimento de todo o enredo. Segundo Massi (2011), furtos ou assaltos não são bons crimes para servirem como peça central para um romance de enigma porque geralmente envolvem apenas ganhos financeiros e, por isso, falta a esse tipo de delito o apelo emocional necessário para a movimentação da narrativa – muito embora eles ainda apareçam, principalmente em contos. Assim, para compreender o papel do criminoso, deve-se notar que, para justificar a atuação do detetive, o infrator geralmente é apresentado como um assassino.

Em geral, nas narrativas policiais tradicionais, o personagem não se configura como alguém frio e sem escrúpulos, mas como um criminoso motivado por paixões e pela expectativa de obter alguma vantagem por meio do crime. Desse modo, este nunca será um assassino em série, por exemplo, que escolhe suas vítimas sob um critério superficial – os crimes são sempre motivados por algum desejo financeiro, passional ou por algum tipo de enriquecimento pessoal do personagem, mesmo que o assassino cometa mais de um delito ao longo da obra. Segundo Fiorin (1990), os motivos que levam à prática do crime inserem o romance de enigma na tipologia discursiva orientada pela busca de valores descritivos, especialmente no que se refere à procura de prazeres ou de determinado *estado de alma*.

A segunda tipologia pode ser elaborada a partir das paixões que movem as personagens a um fazer. Poirot, por exemplo, em *Assassinato No Campo de Golfe*, afirma que há três tipos de crime: o feito em função do dinheiro, o passional e o realizado por uma ideia. Com efeito, as três paixões básicas presentes na novela policial são a cobiça, a cólera (que leva à vingança) e o fanatismo. Daí temos três tipos diferentes de narrativa (Fiorin, 1990, p. 95)

No romance de enigma, não é permitido ao leitor acompanhar inicialmente esses motivos, acessíveis apenas por meio do processo de inquérito; do mesmo modo, não há a possibilidade de se conhecer a trajetória do assassino, pois o mesmo permanece oculto e só é identificado por meio do desvelar do crime por parte do detetive. É possível afirmar que o criminoso é o único – entre personagens e leitor – que já sabe desde o princípio a resolução do enigma, fator que mantém o enredo em funcionamento Massi ressalta (2011).

A performance do assassino não é apenas realizar o crime, mas também garantir que sua identidade permaneça em sigilo para evitar punição – e, para isso, comumente é necessário que ele cometa novos delitos como, por exemplo, a execução de testemunhas que coloquem em risco o segredo que precisa manter. Uma vez que na narrativa policial tradicional o detetive é inatingível e precisa ser bem-sucedido em seu objetivo, o criminoso nunca pode executar completamente sua performance. Desse modo, ele precisa ser mais fraco ou menos inteligente que o detetive para que a catarse da obra possa ser concluída por meio da investigação satisfatória, da descoberta do assassino e da sua entrega para julgamento e punição. O criminoso aqui age como um anti-herói para com o herói detetive, e ambas as existências são justificadas por uma relação de codependência. Essa dualidade serve como motivadora para que o leitor tenha o interesse por desvendar o crime antes do detetive, e estabelece um jogo entre o texto e aquele que o lê. Fiorin (1990) indica que esse jogo é a principal característica da narrativa policial de enigma, que ele chama de romance policial inglês.

O romance policial, por sua vez, em geral privilegia a fase da sanção. No chamado romance policial inglês, ocorreu um crime e é preciso desvelar o segredo, que consiste em saber quem é o criminoso. O núcleo central do romance é o trabalho do detetive no desvendamento do segredo. Esse tipo de discurso utiliza-se ainda de um outro recurso: o segredo é desvelado ao mesmo tempo para as personagens e o leitor. A verdade desconhecida tanto do leitor quanto das personagens caracteriza o 'chamado romance policial inglês (Fiorin, 1990, p. 94).

Dos personagens integrantes do romance de enigma, o menos significativo para o desenvolvimento da obra é a vítima. Apesar de ser a peça do jogo que coloca em movimento todas as outras, a vítima tem um papel secundário, e sua existência na narrativa é apenas relevante a partir do momento em que há, para o assassino, algum benefício em sua morte. Seja ele vitimado por uma justificativa passional, financeira ou de proteção própria, o assassinado raramente possui qualquer papel ativo no enredo e, frequentemente, a obra só começa a ser construída depois que o crime já está concretizado. Ainda assim, não é possível construir um romance de enigma sem a existência de uma vítima, já que é por meio dela que se estabelece uma relação entre detetive e assassino, e que é a fatalidade na obra que garante a motivação do detetive pela investigação e do criminoso por ocultar-se.

Em 1928, Van Dine publicou uma lista com 20 regras a serem seguidas para a boa escrita de uma narrativa policial de enigma. Todorov (2013, p. 100-101) as resumiu nos oito tópicos abaixo:

1. O romance deve ter no máximo um detetive e um culpado, e no mínimo uma vítima (um cadáver).
2. O culpado não deve ser um criminoso profissional; não deve ser o detetive; deve matar por razões pessoais.
3. O amor não tem lugar no romance policial.

4. O culpado deve gozar de certa importância:
  - a) na vida: não ser um empregado ou uma camareira;
  - b) no livro: ser uma das personagens principais.
5. Tudo deve explicar-se de modo racional; o fantástico não é admitido.
6. Não há lugar para descrições nem para análises psicológicas.
7. É preciso conformar-se à seguinte homologia, quanto às informações sobre a história: “autor : leitor = culpado : detetive”.
8. É preciso evitar as situações e as soluções banais (Van Dine enumera dez delas).

Entre as situações banais citadas por Van Dine estariam, por exemplo, mortes por acidente ou suicídio; a presença de sociedades secretas que direcionem a obra no sentido de aproximá-la do insólito<sup>19</sup>, o uso de pseudociência ou drogas inventadas pelo autor também seriam proibidas, já que tornariam o jogo desigual, visto que fogem do domínio, do conhecimento ou da compreensão do leitor.

É importante citar que mesmo os autores mais clássicos do romance de enigma, como Christie, podem romper acidental ou intencionalmente com as regras propostas por Van Dine. É esse rompimento com as regras que, eventualmente, passa a permitir a atualização das narrativas e origina a gama de subgêneros que compõe o que conhecemos como literatura policial contemporânea.

### 3.3 A NARRATIVA POLICIAL CONTEMPORÂNEA

Embora se afirme que a literatura de massa, especialmente a policial, não rompe com as características do gênero e não desafia as expectativas dos leitores (Todorov, 2013), essa visão se aplica principalmente ao romance policial de enigma. Há uma renovação significativa na narrativa policial que, sem abandonar totalmente o enredo tradicional, incorpora elementos modernos para se aproximar do seu tempo e do leitor. Conforme Massi (2011, p. 105-106), “toda caracterização que não corresponde à delimitação imposta pelo gênero nos levou a concluir que os autores de romances policiais contemporâneos delinearão novas características que, conseqüentemente, ampliaram o gênero policial, embora não cheguem a descaracterizá-lo.”. A autora argumenta que, uma vez que os gêneros literários são estabelecidos a partir de estruturas anteriormente existentes, eles não são capazes de acolher todas as obras a serem escritas e, por isso, precisam ser atualizados para as novas possibilidades de narrativa.

Os autores contemporâneos optaram por investir na novidade, no presente, no que ainda não foi feito, em vez de repetir as fórmulas e os enredos clássicos dos romances

---

<sup>19</sup> Embora Todorov (2013) traga o termo “fantástico” na descrição da quinta regra de Van Dine, este trabalho considerará como quebra à racionalidade não apenas a literatura fantástica, mas qualquer manifestação de insólito presente na literatura policial – e, no caso das produções africanas, especificamente o realismo animista.

policiais, que se perpetuaram por mais de dois séculos e não mais condizem com os valores e costumes da sociedade pós-moderna (Massi, 2011, p. 107).

A narrativa policial contemporânea possui características distintas dos romances de enigma. Seu modelo segue algumas modificações narrativas trazidas pelo romance policial *noir*, ou policial americano, originado pelos contos de Dashiell Hammet, em 1925, cujo protagonista é o detetive Sam Spade. A obra de maior renome do gênero *noir* é *O falcão maltês* (1929), de Hammet. Segundo Reimão,

O romance policial *noir* é, em alguma medida, antagônico ao romance policial de enigma clássico. Para começo de conversa, no romance policial *noir* não se encontra um detetive infalível que sempre resolve os mistérios. Temos um detetive falível e que entra na ação e que muitas vezes recorre à violência física. São apresentadas situações angustiantes e sentimentos convencionalmente tidos como ignóbeis, paixões bestiais, ódios ardentes etc. A gíria e os palavrões são admitidos, usa-se a linguagem coloquial do dia a dia e vê-se frequentemente ironia e deboche (Reimão, 2024, p. 17).

No romance policial *noir*, surge uma figura de detetive diferenciado do romance de enigma: existe a possibilidade de representar um personagem por vezes rude, dado aos vícios, envolvido sexualmente com outras personagens (inclusive em casos extraconjugais) e passível de sentimentos complexos como amor e ódio estabelecidos em relação aos demais elementos do enredo. Sobre o detetive do policial *noir*, elucida Carneiro (2010, p. 167)

Espécie de herói sem meias-palavras, Spade seduz os leitores, quem sabe, por sua franqueza, sua honestidade, seu apurado senso de justiça, ainda que feita com as próprias mãos. E, talvez, também pelo fato de se colocar mais próximo do cidadão comum, por errar às vezes, como todo mundo, por ser um pouco mais de carne-e-osso (mais osso do que carne, aliás) do que os detetives clássicos, como Sherlock. E se o mundo que o cerca é marcado pela hipocrisia, pelos conchavos, pela deterioração, tanto no nível do cidadão quanto no das instituições, é de se esperar que sua forma de leitura não seja a mesma que a de Dupin ou Sherlock.

A narrativa *noir* se desenrola no presente e reflete críticas sociais vinculadas ao contexto do pré-Segunda Guerra Mundial e ao *crash* de 1929. Como destaca Reimão (2024), diferentemente do policial de enigma, considerado evasivo, o policial *noir* é amplamente reconhecido como um instrumento de crítica social. Usualmente, a narrativa conta com a presença de jogos duplos executados por personagens de caráter discutível, expondo ao leitor um mundo dúbio e por vezes moralmente incorreto; aqui, a narrativa policial passa a ser “contaminada” por aspectos sociais como a mentira, a corrupção e o jogo de poder financeiro e social, de forma que o gênero, antes tão descolado da realidade, ganha ares de verossimilhança, com personagens mais humanos e mais aproximados do mundo do leitor (Reimão, 2024).

Com as quebras de padrões causadas pelo romance *noir*, abrem-se portas para uma literatura policial mais engajada com a modernidade e com a realidade social. Embora a literatura *noir* ainda seja um importante movimento literário – no Brasil, temos como grande

representante o autor Rubem Fonseca, considerado o responsável por introduzir essa narrativa no país (Pellegrini, 2008, p. 143) –, a literatura policial contemporânea por vezes suaviza a figura do detetive em busca de um intermediário entre a vulgaridade *noir* e o distanciamento polido, elegante e sutil do detetive do romance de enigma.

Com o aumento do número de autores que se aventuram pelo gênero policial e sua expansão para além da literatura britânica e americana, percebe-se na narrativa contemporânea, uma diminuição no apego à criação de um universo narrativo: os personagens detetive, quando se repetem em diferentes obras, com frequência não aparecem por mais de três ou quatro romances, diferente do vasto acervo protagonizado pelo Poirot de Agatha Christie. Com uma amplitude maior de escritores e personagens detetives, são ampliadas também as possibilidades de construção da narrativa: na literatura policial contemporânea, surgem investigadores mais heterogêneos, personagens mais complexos, enredos múltiplos e uma linguagem moderna e cada vez mais próxima à cinematográfica.

São mantidos, na narrativa contemporânea, os dois focos narrativos descritos por Todorov (2013). Dessa vez, porém, o momento do crime deixa de ser completamente inacessível ao leitor: a possibilidade de transitar entre diferentes núcleos narrativos proporciona àquele que lê a oportunidade de acompanhar diferentes dimensões envolvendo a investigação: o detetive, as entidades policiais, a mídia e, por vezes, inclusive o assassino. O leitor, nesse novo formato, ocupa um espaço diferente na dinâmica de leitura: possui, frequentemente, mais informações do que o detetive, transitando por espaços narrativos em que o personagem investigador não está presente (Massi, 2011).

Essa mudança de foco narrativo ocasiona a subjetivação das personagens: o detetive, uma vez frio e incapaz de externalizar sentimentos, agora pode temer perigos, sofrer a morte de um amigo, ficar confuso e até mesmo desenvolver sentimentos amorosos por outro personagem; as motivações do criminoso ganham maior espaço na narrativa; os pseudo detetives aparecem de forma mais enfática e, em geral, são conhecidos mais profundamente em suas profissões, pensamentos e relações interpessoais, seja com a vítima, com o assassino, com o detetive ou com outros envolvidos no enredo. A forma de narrar aproxima-se cada vez mais de uma linguagem cinematográfica, dinamizada e propositalmente fragmentada (Massi, 2015). A estrutura das obras do gênero sofre modificações para poder refletir a sociedade moderna, pois as narrativas frequentemente se passam em espaço temporal próximo àquele em que foram escritas. De todo modo, a tríade detetive-criminoso-vítima permanece:

A característica mais marcante dos romances policiais tradicionais que foi mantida nos romances policiais contemporâneos – porque indispensável ao enredo – é a

presença de três elementos: o criminoso, a vítima e o detetive, que existem um em função do outro, ou seja, só há vítima se houver criminoso e só há detetive se houver crime, cujo autor é desconhecido (Massi, 2011, p. 19).

As investigações contam, agora, com métodos mais modernos, que fazem com que o poder dedutivo do detetive seja coadjuvante nesse processo investigativo: não se faz mais necessário que o personagem principal seja munido de uma extraordinária capacidade lógica para conectar pistas e evidências porque essa modernização traz novas possibilidades, como análises de amostra de sangue, acesso à internet, o aparato tecnológico da polícia, testagem de DNA... (Massi, 2011). Em *Origem* (2017), de Dan Brown, o professor Robert Langdon – que aqui ocupa o lugar de detetive – atua na resolução do mistério com a assistência de um secretário que, depois, revela-se como uma pessoa “inexistente”, fruto da criação de um cientista utilizando-se das possibilidades ofertadas pela inteligência artificial.

A profissão de Langdon ilustra uma mudança importante na personagem detetive: diferentemente do que acontecia nos romances de enigma, a não necessidade de um poder dedutivo superior aos demais personagens gerados pela modernização faz com que o protagonista da investigação não mais seja obrigatoriamente um detetive particular. Nas obras contemporâneas, ele pode ocupar os mais diversos papéis sociais – professor, policial, jornalista, psicólogo e até mesmo um familiar da vítima. O detetive passa a ser frequentemente um sujeito comum que, devido às circunstâncias do crime, é direta ou indiretamente convocado ao processo de inquérito. O detetive de Dan Brown é chamado à auxiliar nas investigações por seus conhecimentos em história da arte e iconografia religiosa e simbólica.

A narração agora deixa de ser feita pelo pseudo detetive, passando a ser majoritariamente em terceira pessoa ou, então, narrada pelo próprio detetive. Sobre isso, salienta Carneiro (2010, p. 167): “ao assumir a voz narrativa, o detetive é agora leitor (do caso investigado), personagem (porque participa da história que conta) e, ao mesmo tempo, autor, porque no jogo ficcional é ele quem conta, à sua maneira, a história que lemos”. Além disso, o detetive agora é mais participativo nos momentos de ação – encontrando-se no meio do fogo cruzado entre policiais e criminosos, ou é visado pelo assassino para a manutenção do segredo. Por não ser mais um ser considerado superior aos demais, perde também seu caráter de invencibilidade, correndo riscos durante o desenrolar da narrativa:

Por não serem detetives profissionais, os sujeitos que fazem as investigações nos romances policiais contemporâneos são mais “normais”, mais reais, não são sujeitos extraordinários, como eram Hercule Poirot e Miss Marple, personagens principais de Agatha Christie. Como o detetive contemporâneo é uma pessoa comum, ele perde a sua imunidade e encontra-se suscetível ao fracasso [...] (Massi, 2011, p. 67-68).

No romance policial contemporâneo, o detetive já não é mais perfeito e idôneo, carregando erros, falhas e vícios, podendo apresentar momentos de autossabotagem. O detetive aposentado Bill Hodges, escrito por Stephen King - que aparece na trilogia de romances *Mr. Mercedes* (2016), *Achados e Perdidos* (2016) e *O último turno* (2016), por exemplo - é descrito como um senhor de meia idade com constantes dores pelo corpo e que em inúmeros momentos demonstra sofrer com ideação suicida. Distante do ser humano idealizado, o detetive apresenta-se de forma real e humanizada. De acordo com Massi (2011), é possível perceber também que as narrativas atuais abrem espaço para que a investigação não seja bem-sucedida, garantindo a concretização da performance do personagem criminoso. Diferentemente dos romances de enigma, nos quais o detetive era invariavelmente mais inteligente e mais bem articulado que o assassino, nesse novo modelo o infrator é comumente mais astuto, melhor equipado e intelectualmente superior ao investigador.

Fiorin (1990), ao discutir tipologias do discurso, observa que a imprevisibilidade sobre a descoberta e culpabilização do criminoso, ocasionada pela natureza mais humana atribuída ao personagem detetive, é uma característica dos romances policiais de *thriller*, em contraste com as características do romance de enigma, ou romance policial inglês.

Há um outro tipo de romance policial que privilegia a fase da sanção. Nele ocorreu um crime, sabe-se quem é o criminoso, mas não se sabe se ele receberá ou não a sanção pragmática, isto é, o castigo pelo delito que praticou. Ocorrem perseguições ao(s) criminoso(s) e o suspense reside em desconhecer se ele vai ou não se safar, quando e em que circunstância será apanhado. Esse segundo tipo não é o do romance policial clássico, mas o do chamado "thriller". Nesse subtipo, pode-se também enfatizar a performance e o suspense consiste em não se saber se a ação planejada vai realizar-se ou não (Fiorin, 1990, p. 94).

O pseudo detetive também passa por modificações na estrutura contemporânea da literatura policial. Agora, ele raramente se configura como narrador e, tal qual o detetive, possui diversas profissões e funções para o enredo, estando muito mais próximo em relevância ao personagem principal. Em *O código Da Vinci* (2004), de Dan Brown, a criptologista Sophie Neveu ocupa o lugar de pseudo detetive, e envolve-se na investigação por ser neta da vítima. Sua função na obra é auxiliar Robert Langdon com a solução de um enigma deixado pelo avô no momento de sua morte, algo que apenas ela poderia fazer – removendo, assim, a área de superioridade do protagonista para assumir um papel muito mais ativo do que aquele desempenhado inicialmente por Watson ou Hastings.

Como esperado, o criminoso também aparece sob uma nova roupagem, primeiramente porque dispõe de diferentes dispositivos e possibilidades para a execução do delito: são utilizadas armas mais modernas, menores, mais leves e com silenciador ou, então, maiores e

mais potentes. As estratégias adotadas também são mais elaboradas, envolvendo crimes de maior magnitude – assassinatos de figuras de grande importância, planos de contaminação em grande escala por armas biológicas, assassinatos em massa para atrair a atenção da mídia – bem como fugas elaboradas, carros roubados, documentos falsos e o auxílio da tecnologia. As justificativas para os crimes ainda são apaixonadas, porém em menor frequência relacionadas unicamente à vítima, já que podem envolver causas religiosas, ideológicas ou psicológicas maiores do que as observadas nos romances de enigma. (Massi, 2015).

Nessa nova estrutura, o leitor frequentemente conhece a identidade do assassino muito antes, possivelmente no início da obra. Isso não impede que o interesse seja mantido, mesmo quando o leitor já possui a informação, o detetive ainda desconhece a identidade do criminoso, o que faz com que o processo de resolução do enigma mude de foco: em vez de investigar o “quem”, usualmente a busca é por saber como o investigador conseguirá cumprir sua performance e desvendar o mistério, ainda que frequentemente atacado, perseguido e sabotado.

O criminoso, que antes só ganhava um rosto no final da narrativa, agora se transforma em um dos núcleos narrativos: a fuga, a execução dos próximos crimes ou a tentativa de manter-se no anonimato é retratada nas obras. É possível, ao leitor, conhecer as motivações, as paixões, os temores e nuances importantes ao desenvolvimento do assassino; se ele é guiado, por exemplo, por motivos religiosos, é possível vê-lo em encontros com seus líderes, em momentos de oração ou em visitas a templos em busca da redenção divina que ele acredita poder alcançar por meio do delito (Massi, 2015). Em *Mr. Mercedes* (2016), o assassino Brady Hartsfield ganha espaço narrativo, intercalando com os momentos de investigação, o leitor tem acesso à mente de um assassino em massa cruel e um tanto insano, que se vangloria de seu crime (no qual ele atropela inúmeras pessoas aguardando em uma fila pelo início de uma feira de empregos), enquanto planeja um atentado que será seu grande feito antes do suicídio: a organização de um ataque com bomba com potencial ofensivo e número de mortos muito maior.

diferentemente do romance de enigma, no qual uma das regras basilares é a de que a narração não deve de forma alguma “enganar” o leitor, no romance policial contemporâneo o criminoso pode utilizar-se de pistas falsas para despistar o detetive e, desse modo, confundir também o leitor. Segundo Massi (2011, p. 45)

Essas “falsas pistas”, porém, devem ser aparentes, resultantes de uma interpretação mal formulada ou precipitada pelo leitor, sem que ele seja enganado, de fato, pelo narrador do romance policial. Elas devem ser deixadas no enredo pelo próprio criminoso para que o detetive não o encontre, despistando, assim, tanto o leitor quanto o detetive. Na realidade, quem vai “enganar” o leitor do romance policial é o criminoso e não o narrador.

A vítima permanece secundária, mas pode desempenhar um papel mais ativo na narrativa policial contemporânea. Devido à construção da narração, a vítima pode estar viva no início do enredo e estabelecer algum tipo de relação com o detetive ou pseudo-detetive. Em *Origem* (2017), o futurólogo Edmond Kirsch é ex-aluno e amigo de Robert Langdon, e desempenha um papel ativo ao revelar ter descoberto, através da tecnologia, a resposta para a pergunta filosófica "Para onde vamos?". Essa descoberta confronta os paradigmas religiosos, e o momento organizado por Kirsch para a revelação de sua descoberta serve como gatilho para todos os eventos que culminam em sua morte. Ele também é amigo da personagem que assume o papel de pseudo detetive, Ambra Vidal, evidenciando uma vítima mais ativa e engajada com outros personagens, com o subjetivo e com o desenvolvimento da narrativa, uma tendência crescente na literatura policial contemporânea. Sobre a vítima do romance policial contemporâneo, especialmente no subgênero místico-religioso, Massi (2015, p. 33) afirma que cabe-nos destacar que a vítima tinha pouca importância no romance policial clássico, mas ganhou o *status* de “culpada” em muitos dos romances policiais místico-religiosos. Nesses livros, alguns sujeitos são assassinados somente por terem “provocado” o assassino, ameaçando revelar um segredo protegido por uma sociedade fechada da qual ele faz parte, por exemplo.

Além das personagens principais do enredo, a modernidade contida nas narrativas contemporâneas do gênero traz um novo fator integrante ao enredo: a imprensa. Jornalistas e mídia incorporam um elemento novo que pode ser tanto facilitador quanto dificultador à tarefa do detetive. O Langdon de *Origem* precisa executar a performance de detetive enquanto a mídia noticia seus passos e a polícia o persegue como suspeito. A mídia é, assim, responsável por cobrar resoluções e noticiar os passos da investigação à população, podendo interferir no inquérito com a divulgação de informações confidenciais que usualmente garantem vantagem ao criminoso. É, também, um dos meios usualmente utilizados pelo assassino para engrandecer-se pelos seus feitos, elevando o ego do personagem infrator e suprimindo uma necessidade de reconhecimento característica, por exemplo, dos personagens psicopatas.

A literatura policial contemporânea conta, ainda, com a forte presença da intertextualidade. Ao longo das narrativas, é frequente a referência a outras obras literárias policiais e, principalmente, a outros detetives – em especial os do romance de enigma, uma vez que eles são percebidos como o grande modelo de personagem investigador bem-sucedido (Massi, 2011).

É possível identificar, aqui, a grande influência das obras de romance de enigma para a literatura contemporânea, estabelecendo um modelo que não necessariamente seja fielmente

seguido, mas que é valorado e reconhecido. Como veremos na análise literária desse estudo, na obra *Jaime Bunda: Agente Secreto* (2022), o detetive de Pepetela faz referência por diversas vezes aos detetives clássicos e, também, àqueles do romance policial americano – ao longo da obra, esses personagens são apresentados como grandes exemplos profissionais nos quais Bunda se espelha.

Deve-se destacar ainda a inclusão de elementos religiosos e místicos na narrativa policial contemporânea, como no subgênero romance policial místico-religioso. Diferente da narrativa tradicional, que se baseia na lógica e dedução, esse subgênero incorpora religiosidade, um ponto relevante para a conexão entre literatura policial e produções literárias africanas. De acordo com Massi (2015, p. 34)

No romance policial místico-religioso, por sua vez, além das figuras que recobrem o tema do crime, o que faz que esse texto seja considerado um romance policial, há também as figuras que recobrem o tema místico-religioso, como os Cavaleiros Templários, Jesus Cristo, símbolos, enigmas, investigadores, Opus Dei, Igreja Católica, maçonaria.

É o caso, por exemplo, do universo de Dan Brown, mas, também, de *Os crimes do mosaico* (2006), de Giulio Leoni, *O último templário* (2015), de Raymond Khoury, e *O nome da rosa* (1986), de Umberto Eco.

No próximo subcapítulo será explorada a relação estabelecida entre a literatura policial e seu leitor, refletindo acerca do papel do leitor detetive e do jogo de mistério proposto pela produção literária do gênero policial.

### 3.4 A LITERATURA POLICIAL E O LEITOR DETETIVE

Como já abordado, a obra literária concretiza-se pela tríade autor-leitor-obra. Muitos autores dissertam sobre a importância da figura do leitor para a efetiva existência da literatura como sistema. Sobre essa tríade indissolúvel da qual faz parte o destinatário da obra, reforça Candido (2006, p. 47-48)

Terminando, desejo voltar à relação inextricável, do ponto de vista sociológico, entre a obra, o autor e o público, cuja posição respectiva foi apontada. Na medida em que a arte é — como foi apresentada aqui — um sistema simbólico de comunicação inter-humana, ela pressupõe o jogo permanente de relações entre os três, que formam uma tríade indissolúvel. O público dá sentido e realidade à obra, e sem ele o autor não se realiza, pois ele é de certo modo o espelho que reflete a sua imagem enquanto criador.

Assim como em qualquer manifestação literária, a constante que permeia de forma intocada toda a história da literatura policial, desde o romance de enigma, passando pelo *noir* até a estrutura narrativa contemporânea, é o leitor. A literatura de investigação, para se manter

efetiva, necessita da participação de um leitor disposto a participar do jogo que se estabelece quando se apresenta o enigma a ser solucionado. Segundo Massi (2011, p. 46), “Ler um romance policial, portanto, é competir para desvendar um mistério, é um jogo, que deve ser jogado de forma limpa e honesta, para que não seja injusto.”. A narrativa é composta por dois detetives: o intratextual, encarregado da investigação no enredo, e o extratextual, que é responsável por unir as peças do quebra-cabeças enquanto lê a narrativa; conforme visto, ambos os detetives devem, pela lisura da dinâmica que se estabelece, dispor das mesmas informações e dos mesmos indícios, para que o leitor se sinta desafiado a buscar a resolução do enigma antes do protagonista. Massi (2015, p. 35) afirma ainda que o sucesso da narrativa policial se deve à recompensa intelectual gerada no leitor, conforme é capaz de solucionar o mistério. A autora defende que “o suspense em torno da verdade é o que mantém o leitor preso ao texto, que não se satisfaz enquanto não a conhece. A busca da solução de um enigma é o que dá sentido ao texto policial e quando o leitor chega à verdade, sente uma satisfação intelectual imensa.” (Massi, 2015, p. 35).

Sob essa mesma ótica, Flávio Carneiro (2009) disserta acerca do que chama de leitor detetive. De acordo com o autor, ao ler uma narrativa policial, todo o leitor assume o papel de investigador ao tentar coletar as pistas deixadas ao longo do texto, de forma que ele se torna um detetive fora da obra:

não apenas o crítico literário, mas todo leitor, é um detetive. Ler é armar-se de lupa, cachimbo e chapéu, como um Sherlock, e sair atrás das pistas que, evidentes ou sutis, verdadeiras ou falsas, o texto vai deixando pelo caminho. E podemos estender a mesma comparação ao leitor de outras linguagens. Todo médico, por exemplo, é um leitor detetive. Leitor de signos – sintomas –, é pela sua interpretação das anomalias físicas que chega ao diagnóstico final, ou seja, é lendo as pistas marcadas no corpo do paciente que ele, por fim, decifra o enigma (Carneiro, 2009, p.165).

O autor delinea a relação entre o leitor detetive e o detetive leitor, deste modo o detetive da narrativa policial contemporânea é um exímio leitor, à medida que precisa ler as circunstâncias do crime para poder traçar hipóteses e seguir com a investigação. Assim é, também, o leitor detetive, que aceita participar do jogo junto ao decorrer da narrativa na busca de elucidar o mistério o mais rápido possível.

A interação entre a obra e o leitor constitui um dos principais fatores que justificam a permanência das narrativas policiais no cenário literário, mesmo quando classificadas como literatura de massa, frequentemente consideradas datadas e propensas ao esquecimento. Tal relevância é evidenciada em obras de autores como Doyle e Christie. Conforme observa Aguiar (1997, p. 4)

A explicação para essa sobrevivência seria a construção de um modelo com grande carga mítica, que passa a funcionar como arquétipo, pois satisfaz as exigências de seu tempo e também a outras elaborações inconscientes (temores e desejos), que se apresentam como uma necessidade de buscar o mistério, algo diverso do cotidiano. A presença do aspecto lúdico, no caso da literatura policial, estaria no “desafio” intelectual entre leitor e detetive. E a vitória da justiça, transmitiria tranquilidade e segurança ao leitor. Essas mesmas formas podem ser desdobradas em outras maneiras de expressão da literatura de massa como a literatura de cordel e a história em quadrinhos.

Aguiar (1997) assinala que a leitura proposta pela narrativa policial não é a mesma a partir do momento em que o jogo se estabelece. O detetive é capaz de ler elementos verbais, mas também elementos não-verbais que compõe o enredo. Por exemplo, em *O signo dos quatro* (1982), de Doyle, Sherlock Holmes é capaz de deduzir, por elementos visuais, que Watson teria ido a uma agência postal enviar um telegrama. A dedução teve, como evidências – como explicado pelo próprio Holmes na narrativa – a terra avermelhada presa nos sapatos de Watson, proveniente da calçada desmanchada em frente à agência, e os selos e postais em cima da mesa do pseudo detetive, que demonstravam que ele tinha a intenção de enviar algo.

Essa leitura de elementos não-verbais acrescenta mais um estimulador ao leitor, uma vez que, na tentativa de atingir a resolução do mistério antes do detetive, ele também passa a se valer dos elementos visuais descritos pela narrativa para construir significados. Dessa forma, a leitura verbal descrita pelo narrador é expandida e novas evidências são incluídas no jogo de dedução composto por detetive e leitor.

O autor estimula a atenção do leitor que, fascinado pela capacidade de leitura do detetive, tenta seguir os caminhos propostos pelo mesmo, percebendo que é na leitura dos objetos e das situações que se encontra a chave do enigma. Consequentemente, o processo de leitura do leitor modifica-se, pois este começa a estabelecer as ligações existentes entre os vários tipos de linguagem. O leitor passa a relacionar os gestos, as palavras, as imagens, buscando interpretar para entender melhor cada situação (Aguiar, 1997, p. 16).

Essa busca pela resolução do enigma é aguçada, também, pela renovação do leitor. O leitor experiente, aquele que possui repertório de leitura nos romances policiais (e que, geralmente, navega tanto entre os romances de enigma quanto nos contemporâneos), desenvolve habilidades distintas a cada leitura, adaptando seus métodos para as exigências de cada obra, tipo de crime ou processo investigativo seguido pelo detetive. Assim, se um trinco quebrado em uma janela foi uma evidência crucial para a resolução de um crime para Dupin em *Os assassinatos na Rua Morgue* (1841) e, mais especificamente, se essa evidência passou despercebida ao leitor detetive nessa narrativa, é aceitável a percepção de que, em uma próxima leitura, sobre um próximo enigma, o leitor já esteja atento e considere com maior cuidado não só trincos, mas como outros tipos de trancas ou cadeados descritos ao longo do enredo. Esse

repertório enriquecido faz com que as narrativas também sejam trabalhadas para trazerem novos enredos, novas resoluções e diferentes desafios. Para Aguiar (1997, p. 22)

O leitor experiente, assim como o detetive, percebe que cada leitura é única e diferenciada, cada caso exige um método distinto de tratamento. Não se pode ler Borges ou Machado de Assis como se lê o jornal do dia ou uma obra técnica; assim como um assassinato em série não pode ser investigado como um envenenamento ou crime passional. O leitor deve comportar-se como o detetive que, ao tentar desvendar o mistério, usa toda sua experiência anterior, adaptando-a às circunstâncias do momento.

Para a concretização efetiva da experiência leitora das narrativas policiais, as condições de resolução do mistério devem ser iguais tanto para leitor quanto para detetive. Sendo assim, (mesmo que existam casos em que pistas falsas sejam distribuídas pelo criminoso – tanto para o personagem detetive quanto para aquele que o lê) o narrador não pode ocultar nenhuma informação ou evidência, e o detetive deve compartilhá-las de algum modo, mesmo que não exponha seu raciocínio. Só assim é possível garantir que o leitor possua informações suficientes para competir em igualdade com o investigador. Conforme Massi (2011, p. 46), “os indícios que levam à descoberta da identidade do criminoso devem ser apresentados ao leitor na mesma proporção em que são apresentados ao detetive. A partir disso, a perspicácia e a inteligência do leitor vão decidir se ele encontrará o criminoso antes do detetive ou não.”. Para tal, não podem existir inqueritos que não sejam descritos pela narrativa, nem pistas relevantes que não apareçam de algum modo no decorrer do enredo, a não ser que ambos permaneçam ocultos também para o detetive, assim garantindo que o leitor possa saber tanto quanto ou mais do que o investigador (no caso dos romances contemporâneos), mas jamais ser privado de informações.

Além do desafio proposto pela dinâmica da narrativa, a literatura policial se liga à realidade de uma comunidade de forma ativa, uma vez que o crime e a investigação fazem parte da rotina do sujeito leitor. Cademartori (2009) aborda o apelo à narrativa policial relacionada diretamente à naturalização das “situações policiaiscas” do cotidiano atual. A autora acrescenta que “[...] a ficção reflete o convívio da sociedade com a violência e com circunstâncias ameaçadoras” (Cademartori, 2009, p. 73).

Esse anseio pela resolução do mistério influencia e é influenciado pelas vivências do leitor e pelas mídias que consome – de programas policiais ao crescente apelo aos *podcasts* do gênero *true crime* e a ampla divulgação de investigações de crimes atuais pelas redes de televisão aberta. Essas ferramentas dão cenário à realidade de um grupo social, até mesmo o perfil dos crimes mais cometidos em uma comunidade também reflete seus dilemas e suas necessidades. Albuquerque inteira que, “O romance policial é, sobretudo, um romance de

atualidade, um romance que retrata a época em que é escrito. Foi assim com Poe, com Gaboriau, com Conan Doyle, com todos, enfim” (1973, p.76).

No próximo capítulo, é apresentada a análise das obras, considerando não apenas os elementos da literatura policial como gênero literário, mas os indicadores sociais e culturais explorados no capítulo 2 desta pesquisa.

#### 4 A NARRATIVA POLICIAL DE ANGOLA E MOÇAMBIQUE

De maneira semelhante ao que ocorre na maioria dos países e conforme mencionado anteriormente, a literatura policial não representa um eixo central dos movimentos literários africanos. Em Moçambique e Angola, a maior parte da produção de literatura é definida pela poesia, bem como romances e contos de outros gêneros. Enquanto a literatura moçambicana ainda procura construir o conceito de moçambicanidade e a identidade nacional, a literatura angolana, cujas primeiras manifestações iniciam anteriormente, o foco narrativo tem sido as críticas sociais e a abordagem dos problemas econômicos, burocráticos, de corrupção e de inequidade social – e é possível perceber a obra literária ocupando aqui o espaço de reflexão das demandas sociais do público que as recebem (Pinheiro, 2021).

Quando se trata das especificidades do gênero literário escolhido para esta pesquisa, é importante ressaltar que as regras que norteiam, na teoria, uma boa literatura policial, surgem em um contexto de análise de obras europeias ou norte-americanas, geralmente utilizando da estrutura tradicional esperada para uma narrativa do gênero, ainda que variando entre as características dos subgêneros possíveis. Não levando em consideração a historicidade e o contexto social das comunidades pertencentes aos PALOP, porém, essas regras não são capazes de abarcar também a subjetividade africana, de modo que nem sempre refletem a produção literária dessas nações.

Considerando a forma como essa subjetividade é traduzida nas produções literárias dos PALOP, são analisados, nas obras elencadas para este estudo, cinco elementos que podem caracterizar a literatura policial moçambicana e angolana como um novo fazer literário dentro do gênero proposto. Primeiramente, traça-se um comparativo acerca da estrutura clássica de um romance policial nos seus mais diversos subtipos e as formas narrativas presentes nas obras analisadas, buscando compreender de que forma essas obras abraçam ou rompem com o fazer literário do gênero escolhido. Para tal, são utilizados os estudos de Massi (2011; 2015) e Todorov (2013) como base para compreender o modelo ideal literário eurocêntrico (ou, quando muito, americanizado) adotado pelas produções.

Depois, analisa-se de que forma é possível perceber a presença da religiosidade nas produções que compõe esta pesquisa, uma vez que os elementos religiosos são parte importante da constituição da subjetividade desses povos e, por isso, contribuem para a construção da africanidade nas obras. Para essa investigação, utiliza-se da teoria do realismo animista, conceito forjado nos PALOP e nascido da necessidade expressa pelos autores africanos de que

houvesse uma conceituação que melhor acolhesse a literatura africana e sua relação com o divino.

A seguir, investiga-se a valorização da tradição oral nas obras elencadas, utilizando dos estudos sobre transmissão de conhecimentos ancestrais por meio dos registros culturais orais e, também, pela conceituação do mito. É, ainda, oferecido um panorama acerca da importância da manutenção da tradição oral para a identificação social do povo e como ferramenta de pertencimento e resistência no período pós-colonial, representando um elemento de caracterização da africanidade dos países estudados. Após, aborda-se a utilização dos idiomas nativos para a constituição da africanidade nas narrativas, considerando a língua como uma ferramenta de reconhecimento e construção de identidade social de um grupo e de resistência quanto à intensa interferência do imperialismo linguístico na subjetividade dos povos.

Finalmente, é investigada de que forma é retratada, nas obras, a diferença cultural Europa x África, a relação entre os países colonizadores e colonizados e as referências ao período colonial e/ou aos resquícios da colonização na cultura e na sociedade angolana/moçambicana.

Para as quatro últimas análises, este estudo busca adotar teóricos provenientes de países colonizados (preferencialmente africanos ou latino-americanos). A escolha desse recorte de pesquisadores dá-se pela necessidade de analisar a subjetividade de países colonizados sob a luz de seus próprios estudos, já que grande parte da produção científica acerca das colônias foi, durante muito tempo, produzida por colonizadores e, por isso, munida de suas visões acerca das manifestações culturais e sociais daqueles grupos. É, assim, uma tentativa de refletir não apenas as relações de poder, mas também a produção de conhecimento (colonização do saber) e as formas sociais de existir (colonização do ser), em consonância com a posição decolonial sobre a qual disserta Nascimento (2021).

É importante frisar que os autores cujas obras foram escolhidas para esse estudo não apenas atuam como escritores, dedicam em suas vidas – como pesquisadores, professores ou personalidades importantes para o incentivo à cultura local e à divulgação internacional da literatura de seus países - à busca de uma produção que melhor incorpore a subjetividade de suas comunidades. O primeiro autor abordado por esse estudo é António Emílio Leite Couto, mais conhecido como Mia Couto, escritor e biólogo moçambicano. Nascido em Beira, Moçambique, em 5 de julho de 1955, teve seus primeiros poemas publicados pelo jornal Notícias da Beira aos 14 anos de idade. Mudou-se para a capital em 1971, onde posteriormente

ingressou na universidade de medicina, a qual não finalizou. Em 1974, passou a atuar como jornalista; após, tornou-se diretor da Agência de Informações de Moçambique (AIM) ao longo do período de guerra pela libertação. Seguiu atuando na carreira jornalística até 1985; em 1983 publicou seu primeiro livro de poesia, *Raiz do Orvalho* e, em 1992, *Terra Sonâmbula*, seu primeiro romance, obra de grande repercussão, bastante premiada e bem recebida pela crítica. Escritor moçambicano mais traduzido, Couto recebeu inúmeros prêmios até o momento, tendo sido inclusive vencedor do Prémio Camões 2013. Em 2022, recebeu o título de Doutor Honoris Causa da Universidade Estadual Paulista (Unesp). Em 1998, foi eleito sócio correspondente da Academia Brasileira de Letras, ocupando a cadeira de número, 5. Ao longo de sua vida, participou da guerrilha armada como membro da Frelimo (Frente de Libertação de Moçambique) e participou da composição do hino nacional de Moçambique. Ao lado dos irmãos Fernando Amado Couto e Armando Jorge Couto, é fundador e presidente da Fundação Fernando Leite Couto, um centro cultural moçambicano criado em homenagem ao seu pai que atua como meio de promoção às artes à cultura e à literatura do país com diversos programas de divulgação de jovens escritores, oficinas, palestras e eventos culturais diversos.

Lucílio Manjate, o segundo autor abordado por esse estudo, nasceu em Maputo, Moçambique, em 13 de janeiro de 1981. Pela Universidade Eduardo Mondlane é formado em Linguística e Literatura e em Filosofia; na mesma universidade, atua como professor de literatura na Faculdade de Letras e Ciências Sociais. Sua primeira obra, *Manifesto*, foi publicada em 2006 e venceu o Prêmio Revelação Telecomunicações de Moçambique. Participa da Associação de Escritores Moçambicanos (AEMO), da Sociedade Moçambicana de Autores (SOMAS) e é Coordenador Editorial da Fundação Fernando Leite Couto, fundação presidida por Mia Couto. Além de autor de obras literárias, atua como crítico literário e, ainda, teórico da literatura, contribuindo para a produção científica na área. É considerado um dos mais importantes representantes da nova geração de escritores moçambicanos, participando de inúmeros eventos internacionais de literatura e dedicando boa parte de seu tempo à escrita, crítica ou pesquisa literária. Entre os autores abordados por essa pesquisa, diferencia-se dos demais em três aspectos: é o mais jovem dos três, tendo, assim, a menor trajetória literária até o momento; é o único dos autores a ter nascido posteriormente ao processo de independência de Moçambique, ocorrido em 1975; e, finalmente, é o único escritor negro e sem descendência direta portuguesa entre os selecionados.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> É importante lembrar que um dos critérios para a seleção das obras foi o acesso aos autores em território brasileiro sem a necessidade de importação de obras. Uma vez que as obras publicadas no Brasil são geralmente aquelas que atingem o mercado editorial português, cabe o questionamento de quais os autores estão

Já o escritor angolano de descendência portuguesa Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos, mais conhecido pelo nome artístico Pepetela. Nascido em Benguela, Angola, em 29 de outubro de 1941, teve sua instrução inicial totalmente ministrada em Angola e posteriormente mudou-se para Lisboa para cursar engenharia, mudando para o curso de Letras pela Universidade de Lisboa em 1960. Influenciado pelo pensamento político de esquerda e pelos movimentos anticolonialistas, ingressou oficialmente no MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola) em 1963; suas obras, assim, passaram a incluir críticas ao colonialismo, relatos do período de luta pela libertação e da realidade posterior da sociedade angolana, bem como críticas sociais à colonialidade. Seu primeiro livro, *As aventuras de Ngunga* foi publicado em 1972, relatando a vida de um jovem guerrilheiro membro do MPLA. Foi membro da União dos Escritores Angolanos na década de 70 e, após declarada a independência de Angola, também assumiu o cargo de Vice-Ministro da Educação no governo de Agostinho Neto, cargo no qual permaneceu por sete anos, até 1982. Depois, dedicou-se exclusivamente à escrita, tendo recebido diversos prêmios literários até a presente data. Em 1997, foi vencedor Prêmio Camões pelo conjunto de suas obras, tendo se tornado o primeiro autor angolano e o segundo africano a receber o prêmio. Até o momento, a obra do autor conta com 22 livros, duas peças e duas crônicas. No gênero policial, Pepetela escreve *Jaime Bunda: Agente Secreto* (2001), com lançamento no Brasil pela editora Kapulana em 2022 (edição a ser utilizada neste trabalho) e *Jaime Bunda e a morte do americano* (2003), publicado aqui pela Dom Quixote em 2019.

Nos próximos subcapítulos, as obras-alvo desta pesquisa são individualmente analisadas de acordo com os indicadores previamente estabelecidos.

#### 4.1 O ÚLTIMO VOO DO FLAMINGO, DE MIA COUTO

Dentre os escritores que figuram esse estudo, Couto é possivelmente o mais conhecido em território brasileiro. Sua obra *O último voo do flamingo* (2000) foi lançada aos 25 anos da conquista da independência de Moçambique e trata da ocorrência de uma série de assassinatos no período que se segue às lutas pela libertação. A edição utilizada por este estudo tem publicação no Brasil em 2016 pela editora Companhia das Letras e conta com 225 páginas, incluindo o glossário final e a descrição do discurso do autor na entrega do Prêmio Mário António, da fundação Calouste Gulbenkian, em 2001.

---

conseguindo adentrar esse mercado e se a falta da descendência portuguesa, ou mesmo questões raciais, podem ou não representar um empecilho para a publicação internacional de autores africanos.

O livro inicia com uma carta escrita pelo personagem que assina como o Tradutor de Tizangara, narrador da obra, que introduz o leitor ao crime a ser investigado: na vila de Tizangara, Moçambique, uma série de explosões inexplicáveis tem acometido os soldados estrangeiros em Missão de Paz pela ONU, conhecidos pelos habitantes do local como Capacetes Azuis. O cenário provoca estranhamento, quando se considera o modo como as mortes ocorrem: os soldados explodem sem razão aparente, sendo o único resquício remanescente das vítimas o órgão sexual decepado.

Como as vítimas são soldados das Nações Unidas, o italiano Massimo Risi é enviado para conduzir a investigação. Já que Risi é estrangeiro e demonstra dificuldades com o idioma nativo, o Tradutor é designado para acompanhar as investigações, mediando as interações do detetive com as pessoas investigadas e introduzindo o investigador às figuras importantes, costumes e hábitos dos habitantes da comunidade. Durante o processo investigativo, personagens importantes são apresentados ao italiano: Ana Deusqueira, é a prostituta convocada para realizar o reconhecimento das genitálias remanescentes, de modo a confirmar que se trata de restos mortais pertencentes aos homens de fora da vila. Estevão Jonas, o administrador distrital de Tizangara que, apesar de estrangeiro, é o responsável pela organização política da vila e também o corrupto por trás de desvios de verba, fraudes em equipamentos hospitalares e outras falhas de conduta que ocasionam uma piora na qualidade de vida dos habitantes da comunidade – e, para isso, conta com seu braço direito, Chupanga, e com sua esposa, Dona Ermelinda. Temporina, uma jovem amaldiçoada por uma punição divina, condenada a carregar sempre feições de uma idosa, com quem Massimo acaba por se relacionar romanticamente ao longo da obra. O feiticeiro Zeca Andorinho, responsável pelos rituais de proteção e feitiços da vila, suspeito de ter enfeitado os soldados para ocasionar suas explosões durante atos sexuais com mulheres de Tizangara que precisariam de proteção. Padre Muhando, outro suspeito; e Sulpício, pai do Tradutor, que oferece grande resistência aos europeus, aos seus costumes e ao choque cultural ocasionado pela chegada de Risi.

Durante as investigações dos suspeitos, os interrogatórios e o deslocamento pela vila de Tizangara, Massimo Risi passa a conhecer uma nova realidade, mediada pelo Tradutor. Ele encontra obstáculos para concluir os casos devido à hesitação dos moradores em colaborar com um estrangeiro e ao seu próprio questionamento sobre as práticas religiosas locais. Ao longo do inquérito, o texto apresenta aspectos do contexto pós-guerra de Moçambique, como crimes de corrupção, pobreza, deslocamentos populacionais e a necessidade de apoio internacional para reconstrução do país.

Após ser detido, Padre Muhado admite participação nas explosões por meio de um feitiço destinado a proteger as jovens de Tizangara de relações com estrangeiros. No entanto, ao fazer essa declaração, o padre também menciona outro crime: as mortes dos soldados, que são atribuídas a um feitiço realizado por Zeca Andorinho, indicando que não foram os únicos casos registrados. Em um esquema elaborado de corrupção, Estevão Jonas ordenou que fossem recolocadas as minas terrestres desarmadas pelos Capacetes Azuis para que a vila não perdesse os financiamentos internacionais para as missões de remoção dos explosivos, o que ocasionou mortes de outras pessoas camufladas por entre as vítimas oficiais. Para encobrir seus rastros, o administrador ordena que Chupanga rompa a barragem e destrua a vila, para que não restem resquícios de seus crimes, plano esse que é impedido pelo Tradutor.

A principal reviravolta não está nos crimes, mas no que ocorre após a sua descoberta: o país inteiro desaparece repentinamente, restando apenas um pequeno pedaço de terra onde estão Massimo Risi, o Tradutor e Sulplício, cercados pelo abismo onde outrora existiu Tizangara. Sulplício explica que os ancestrais, frustrados com a forma como aquele local vinha sendo administrado por pessoas gananciosas e desprezíveis, decidiram transformar o país em uma cratera, onde navegava um barco levando o pai do Tradutor rumo ao seu último voo. A obra se encerra com o último relatório de Risi que, incapaz de explicar os eventos presenciados, transforma o papel escrito em um pássaro e o lança ao abismo, esperando que aquele último voo represente o reinício de um mundo colapsado, ou, nas palavras do autor, “reinvestindo na palavra o mágico reinício de tudo.” (Couto, 2016, p. 224).

Quanto à estrutura em que se constitui a obra: o autor mistura elementos de diferentes subgêneros da narrativa policial. A iniciar pela composição da obra em seus três elementos principais: detetive, criminoso e vítima. Adequando-se à primeira regra de Van Dine (Todorov, 2013), o enredo conta com ao menos um detetive, um criminoso e não uma, mas um coletivo de vítimas, apresentadas no início do enredo pela carta do Tradutor: “Tudo começou com eles, os capacetes azuis. Explodiram. Sim, é o que aconteceu a esses soldados. Simplesmente, começaram a explodir. Hoje, um. Amanhã, mais outro. Até somarem, todos descontados, a quantia de cinco falecidos.” (Couto, 2016, p. 10). A introdução da obra, narrada pelo personagem que assina como o Tradutor de Tizangara, apresenta a obra como um relato de memória e introduz assim o leitor aos crimes ocorridos.

O papel de detetive, nessa obra, é ocupado pelo investigador italiano Massimo Risi. Apesar de estar encarregado de executar a investigação, ele não possui as mesmas características de um detetive de enigma, que não segue uma investigação dedutiva. Sua atuação

é bastante passiva e não se assemelha à invencibilidade ou à superioridade intelectual característica dos investigadores dos romances policiais tradicionais. Pelo contrário: assim como nos romances contemporâneos, ele depende da ajuda direta do pseudo detetive, se relaciona amorosamente ao longo da obra – rompendo com a quarta regra de Van Dine (Todorov, 2013) – e parece não ser capaz de compreender a lógica necessária para a resolução do crime, fato justificado também pelo seu desconhecimento acerca da cultura e da religiosidade dos habitantes de Tizangara.

Assim como nas narrativas de enigma, a narração se dá por parte daquele que ocupa o espaço de pseudo detetive: o Tradutor. Apesar de desempenhar o papel de auxiliar do detetive na obra, que fica encarregado de acompanhar Risi nas investigações, é bem mais ativo e presente do que Watson ou Hastings, por exemplo. No primeiro contato com o personagem, o leitor é introduzido à sua participação no processo investigativo, bem como ao momento em que o Tradutor (ocupando o espaço de narrador) afirma estar materializando suas memórias por escolha própria:

Fui eu que transcrevi, em português visível, as falas que daqui se seguem. Hoje são vozes que não escuto senão no sangue, como se a sua lembrança me surgisse não da memória, mas do fundo do corpo. É o preço de ter presenciado tais sucedências. Na altura dos acontecimentos, eu era tradutor ao serviço da administração de Tizangara. Assisti a tudo o que aqui se divulga, ouvi confissões, li depoimentos. Coloquei tudo no papel por mando de minha consciência. Fui acusado de mentir, falsear as provas de assassinato. Me condenaram. Que eu tenha mentido, isso não aceito. Mas o que se passou só pode ser contado por palavras que ainda não nasceram. Agora, vos conto tudo por ordem de minha única vontade. É que preciso livrar-me destas lembranças como assassino se livra do corpo da vítima (Couto, 2016, p. 10).

No enredo, sua função não é a de exaltar a superioridade intelectual do detetive; pelo contrário, por ser o detentor dos conhecimentos culturais e religiosos que envolvem o seu povo, ele é o grande responsável por guiar o detetive e intermediar a experiência do investigador no contexto social desconhecido, assim cabe ao Tradutor a orientação do percurso investigativo. É a esse personagem que compete, também, o convite ao leitor para adentrar o jogo que permeia a narrativa policial:

Agora, pergunto: explodiram na inteira realidade? Diz-se, em falta de verbo. Porque de um explodido sempre resta alguma sobra de substância. No caso, nem resto, nem fatia. Em feito e desfeito, nunca restou nada de seu original formato. Os soldados da paz morreram? Foram mortos? Deixo-vos na procura da resposta, ao longo destas páginas (Couto, 2016, p. 10).

As vítimas, chamadas pelo Tradutor de Capacetes Azuis, são soldados estrangeiros em missão de paz pela ONU, atuando no processo de retirada de minas terrestres de Tizangara nos primeiros anos pós-guerra pela conquista da independência. A sequência de assassinatos corresponde ao crime da obra. Nos estudos originais de Van Dine (Martins apud Massi, 2011,

p. 43), a regra de número 19 estabelece que “Os móveis de todos os crimes, nas histórias de detetives, devem ser de natureza pessoal. Tramas internacionais e política de guerra são algo que pertence a uma categoria diferente de ficção [...]”. No caso de Couto (2016), são identificadas duas diferentes motivações para as explosões ocorridas: parte delas está relacionada a interesses financeiros, onde a reinstalação de minas já removidas visa garantir a continuidade das verbas destinadas à operação de remoção; por outro lado, há explanações de natureza sobrenatural, nas quais os crimes não possuem motivação pessoal, estando ligados às investidas sexuais de soldados estrangeiros envolvidos na remoção de minas em território moçambicano contra mulheres de Tizangara. Desse modo, a força motriz para os assassinatos pode ser considerada um rompimento com a regra de Van Dine, aproximando a obra do que o autor consideraria como uma narrativa de espionagem.

A obra conta com dois criminosos: na explicação racional, Estevão Jonas, administrador da vila, é movido por interesses financeiros para a recolocação das minas. Enquadrando-se na regra número quatro de Van Dine (Todorov, 2013), o criminoso é um dos personagens principais, previamente apresentado pelo enredo, e goza de um papel de relevância dentro da obra. Já de forma animista, a explosão dos Capacetes Azuis foi causada por um feitiço lançado pelo feiticeiro Zeca Andorinho para proteger as mulheres da vila das investidas sexuais de soldados estrangeiros:

- Foi este feitiço que usei contra esses gafanhotos.

Massimo já sabia: os gafanhotos eram os capacetes azuis. Afinal, aquele feitiço começava onde todo o homem começa - no namoro. À medida que ia avançando ficava quente e o seu corpo se desconformava. O enfeitado inchava, sem dar conta. Crescia como o sapo face a seu próprio medo. Até que, no preciso momento do orgasmo, explodia (Couto, 2016, p. 146-147).

A obra culmina com o posterior desaparecimento da vila de Tizangara, tomada pelo vazio, é explicada pela revolta dos ancestrais pela maneira como a comunidade estava sendo governada:

Já acontecera com outras terras de África. Entregara-se o destino dessas nações a ambiciosos que governaram como hienas, pensando apenas em engordar rápido. Contra esses desgovernantes se tinha experimentado o inatentável: ossinhos mágicos, sangue de cabrito, fumos de presságio. Beijaram-se as pedras, rezou-se aos santos. Tudo fora em vão: não havia melhora para aqueles países. Faltava gente que amasse a terra. Faltavam homens que pusessem respeito nos outros homens. Vendo que solução não havia, os deuses decidiram transportar aqueles países para esses céus que ficam no fundo da terra. E levaram-nos para um lugar de névoas subterrâneas, lá onde as nuvens nascem. Nesse lugar onde nunca nada fizera sombra, cada país ficaria em suspenso, à espera de um tempo favorável para regressar ao seu próprio chão. Aqueles territórios poderiam então ser nações, onde se espeta uma sonhada bandeira. [...] (Couto, 2016, p. 216).

A justificativa da ambição dá-se em função da ordem de Estevão Jonas, governante de Tizangara, de estourar a barragem e inundar a vila para encobrir os rastros de seu delito. A inclusão do desaparecimento da vila após o desvendar do crime traz, ainda, mais um elemento animista que rompe com a regra de Van Dine (Todorov, 2013) que afirma que todos os elementos envolvendo a narrativa policial devem ser racionais e de conhecimento do autor, para fins de equiparação de oportunidade de resolução entre leitor e detetive.

Das obras analisadas, *O último voo do flamingo* é aquela na qual a religiosidade e o realismo animista são mais essenciais para o desenvolvimento do enredo. O que move toda a narrativa de Couto (2016) ao longo da investigação comandada por Risi é justamente a presença daquilo que é cientificamente inexplicável, ilustrando como o realismo animista se apresenta na literatura: para que o desenrolar da trama seja possível, o leitor precisa assumir que todos os eventos envolvendo o sobrenatural não são mera fantasia; pelo contrário, fazem parte da realidade dos habitantes de Tizangara e, não apenas são reais como também constituem a subjetividade daquele povo.

A narrativa não pode ser lida como fantástica, uma vez que o termo carrega a ideia de inquietação frente ao insólito enquanto, de acordo com Tarouco (2010, n.p) a escrita africana “[...] subverte as convenções do realismo, e a substituição pelo termo realismo animista sugerida por Garuba parece ser a maneira mais apropriada para classificar essa narrativa em que os elementos da cultura tradicional africana coexistem com os elementos modernos.”, sem desestabilizar o senso de realidade. Em alinhamento com as conclusões de Garuba, a autora sustenta que

Se o realismo mágico caracteriza-se por uma tentativa de capturar a realidade através de uma visão multidimensional do mundo, visível e invisível, a lógica animista subverte e desestabiliza a hierarquia da ciência sobre o mágico e a narrativa secular da modernidade, reabsorvendo o tempo histórico nas matrizes do mito e da mágica. [...] O que pode estar muito mais próximo da realidade é que a lógica animista subverte esse binarismo, desestabilizando a hierarquia da ciência sobre a magia e desestruturando a narrativa secularista da modernidade pela reabsorção do tempo histórico nas matrizes do mito e do mágico (Tarouco, 2010, n.p).

Em Couto (2016), não há possibilidade de explicar os fenômenos da obra de forma científica: todo o desenrolar da investigação e dos acontecimentos que movimentaram Tizangara se dá por meio da percepção da importância da religiosidade e do conhecimento ancestral e pela definição de que o sobrenatural participa ativamente da narrativa de forma real e factível. O realismo animista ocupa posição central no enredo e sua compreensão é fundamental para a percepção de realidade pelo leitor. Entender Tizangara exige o distanciamento da racionalidade baseada em princípios europeus; nesse contexto, observa-se

na narrativa, por exemplo, a recorrente menção a entidades desencarnadas e à valorização dos antepassados pelos moradores da vila, salientada por Temporina em diálogo com Massimo Risi, ilustrando o confronto de valores entre ambos. Em determinado trecho, após solicitar permissão à tia Hortênsia, já falecida, para ingressar em sua residência — gesto que surpreende Risi — a jovem expõe as distintas dimensões presentes na vila:

- Entende agora por que viemos aqui? Para você ver que em Tizangara não há dois mundos. Ele que visse, por si, os vivos e os mortos partilharem da mesma casa. Como Hortênsia e seu sobrinho. E pensasse nisso quando procurasse os seus mortos.
- Por isso eu lhe pergunto, Massimo: qual vila o senhor está visitando?
- Como assim, qual vila?
- É porque aqui temos três vilas com seus respectivos nomes - Tizangara-terra, Tizangara-céu, Tizangara-água. Eu conheço as três. E só eu amo todas elas (Couto, 2005, p 67).

No excerto anterior, é possível perceber outro aspecto importante da religiosidade moçambicana: a conexão do mundo material com o espiritual, enriquecida pelo contato com os ancestrais. Pouco antes no enredo, essa ancestralidade é valorizada também por outra interação com Temporina presenciada pelo Tradutor:

- À entrada, Temporina gritou:
- Dá licença, tia Hortênsia?
- Silêncio. O italiano me pegou pelo ombro. Hortênsia não estava falecida? Pedia-se autorização a um morto? Pedi que respeitasse o silêncio. A um imperceptível sinal, Temporina recebeu resposta da antiga dona. Podíamos entrar. De novo, o italiano resistiu (Couto, 2016, p. 63).

Ao tratar da importância do místico e do sobrenatural para a cultura africana, Silva, Silva e Silva (2014, p. 32) dissertam que “A magia faz parte desse contexto como saber relacionado à movimentação das forças energéticas, algo necessário para estabelecer o equilíbrio no universo [...]”. Como afirma a teoria acerca do realismo animista, os conhecimentos ancestrais fazem parte da compreensão de mundo e da subjetivação africana. Esse aspecto manifesta-se em diversos momentos da obra: ao invés de buscar explicações lógicas e sistemáticas para as explosões que ocorrem na vila onde se desenvolve a narrativa, tanto os personagens quanto o enredo priorizam a dimensão sobrenatural, contrapondo-se à racionalidade colonizadora representada por Risi, que procura fundamentar os acontecimentos na ciência e em elementos materiais. Por meio dos relatos apresentados ao investigador, os habitantes de Tizangara evidenciam o valor de suas crenças, seja para justificar as mortes, seja para explicar os costumes locais e o respeito pela terra em que vivem.

A importância atribuída à ancestralidade manifesta-se também quando Massimo chega à hospedagem durante sua estadia em Tizangara, ocasião em que ele pisa em um louva-a-deus: “Uma louva-a-deus não era apenas um inseto. Era um antepassado visitando os vivos.

Explique a crença a Massimo: aquele bicho andava ali em serviço de defunto. Matá-lo podia ser um mau prenúncio.” (Couto, 2016, p. 60). A ideia de que a natureza contém o sagrado ou ser porta para o sobrenatural é mais uma representação de como o realismo animista pode ser utilizado na literatura para refletir a forma como a religiosidade é expressa no cotidiano dessas comunidades.

Conforme analisado, na narrativa policial desenvolvida por Couto (2016), observa-se que, embora o objetivo central seja solucionar o mistério, essa resolução está intrinsecamente vinculada às pessoas, à cultura e aos diversos aspectos relacionados à religiosidade moçambicana. Assim como o que acontece nas chamadas narrativas policiais místico-religiosas (Massi, 2015), aqui o enredo é permeado por elementos mitológicos e da materialização religiosa de Maputo – como curandeiros e feitiços. Essa presença se dá, de forma mais direta e ativa dentro da narrativa, e não apenas simbólica, como esperado do subgênero místico-religioso. A religiosidade na obra não é apenas parte da motivação para o crime e do cenário de resolução do mistério, mas, sim, da própria execução dos assassinatos, de forma que o sobrenatural deixa de ser secundário e passa a ocupar o papel de arma. Esse aspecto é primeiramente trazido pelo depoimento de Ana Deusqueira, quando afirma “O soldado zambiano chegou, exibindo a farda. [...] Nessa bebida, eu vi, alguém juntou uns pós tratados, feitiços desses, nossos. Não sei quem, nem sei o quê. Obra dos homens, ciumeiras deles que não querem ver mexidas as mulheres da terra.” (Couto, 2005, p. 84-85). O relato é posteriormente confirmado pelo feiticeiro Zeca Andorinho.

O animismo presente na sociedade moçambicana é colocado em contraste com a cultura europeia por meio da figura de Massimo Risi:

- Qual o medo maior: ter contraído doença ou ter apanhado a maldição dos explodidos? Quis fazer brincadeira, aligeirar o momento. Mas Risi não riu. O que eu pensava ser brincadeira surgiu como motivo de mais encargo. Não tinha ele arriscado? Quem sabe, um dia destes, ele se deflagraria como um qualquer capacete ex-azul?
- Não pensei nisso.
- Afinal, você acredita no feitiço?
- Sei lá em que é que acredito.
- O feitiço deve ser exclusivo para militares, fique descansado, Massimo Risi (Couto, 2016, p.101).

O aspecto religioso de *O último voo do flamingo* e a importância do realismo animista para a elucidação do mistério rompe diretamente com a regra de Van Dine que define que “Tudo deve explicar-se de modo racional; o fantástico não é admitido.” (Todorov, 2013, p. 100-101). Enquanto, nas obras da literatura policial clássica, é esperado que todas as explicações sejam racionais, materiais e de conhecimento do leitor (Massi, 2011; Massi, 2015), Couto (2016)

incorpora em seu enredo o animismo ao definir que os crimes tivessem relação com o feitiço apontado primeiramente por Ana Deusqueira.

O capítulo final da obra aborda novamente, o realismo animista, relatando uma série de eventos que a ciência não seria capaz de explicar. O Tradutor começa descrevendo o desossar de Sulpício, seu pai, que pendura os ossos em uma árvore para descansar:

Nessa noite, meu pai se adentrou no escuro após a refeição. Seguiu para junto do rio, entre os capins mais altos. Pela primeira vez, eu o segui espiando, a espreitar a verdade de sua fantasia de pendurar o esqueleto. Foi então que, por trás dos arbustos, me surpreendeu a visão de arrepiar a alma: meu pai retirava do corpo os ossos e os pendurava nos ramos de uma árvore. Com esmero e método, ele suspendia as ossadas, uma por uma, naquele improvisado cabide.

Depois, já desprovido de interna moldura, ele amoleceu, insubstanciando-se no meio do chão. Ficou ali esparramorto, igual uma massa suspirosa, fosse uma informe esponja. Só os ossos das maxilas ele conservava. Para as falas, conforme depois explicou. Caso fosse preciso gritar, chamar urgente socorro (Couto, 2016, p. 211).

Em seguida, ao deitar-se para conversar com seu pai, o narrador adormece e, ao acordar repentinamente, depara-se com o desaparecimento não apenas da vila de Tizangara, mas do que presume ser todo Moçambique.

Foi num súbito, acordei em sobressalto. É que no meu rosto senti o quente bafo das infernezas. Olhei para o lado e quase desfaleci: ali mesmo, onde estava a terra, não havia nada senão um imenso abismo. Já não havia paisagem, nem sequer chão. Estávamos na margem de um infinito buraco. [...] Chamamos o italiano e ele se inacreditou: o país inteiro desaparecera? Sim, a nação fora toda engolida nesse vácuo. Face à última berma do mundo, perante a maior fenda que ele jamais vira, Massimo Risi se boquiabria (Couto, 2016, p. 214-215).

Sulpício, ao ver que seus ossos se perderam no buraco interminável onde antes ficava sua terra, explana então a seu filho e ao investigador italiano a real explicação para o desaparecimento de sua vila: o descontentamento dos antepassados com as ações dos líderes de Tizangara – já que, segundo ele, os espíritos ancestrais decepcionaram-se com o fato de o poder ter sido entregue a governantes que ele compara com hienas devorando os pobres:

Meu pai então nos convocou. Sua cara era séria, sua voz solene: ele sabia por que a nação desaparecera naquela infinita cratera.

- Isso é obra dos antepassados.

- Não. Outra vez os antepassados?

- Respeito, senhor Massimo. Isto é assunto nosso.

Meu velho prosseguiu: que a ele já tinham chegado os rumores. Zeca Andorinho lhe já tinha dito a mesmíssima coisa – os antepassados não estavam satisfeitos com o andamento do país. Esse era o triste julgamento dos mortos sobre o estado dos vivos (Couto, 2016, p. 215-216).

Ao fim do último capítulo, retomando o título da obra, o narrador relata a chegada de uma canoa a voar pelo imenso vazio deixado pelas terras desaparecidas, trazendo a ossada para que seu pai pudesse vestir (Couto, 2005, p. 217). Sulpício, então, entra no barco e desaparece, fazendo o caminho de retorno da canoa e deixando em terra seu filho e Massimo, naquilo que

o Tradutor descreve como sendo “o último voo do flamingo”, em alusão ao mito que sua mãe lhe contava na infância.

Ao final da narrativa, Couto (2016) insere elementos associados à religiosidade moçambicana, resultando em uma situação na qual o investigador não consegue descrever racionalmente em seu relatório os acontecimentos presenciados. O autor propõe ao leitor uma leitura fundamentada no conceito de realismo animista, sugerindo que a compreensão dos fatos implica considerar que eles se baseiam na construção subjetiva da realidade pelo povo de Tizangara.

Outro elemento de importante análise para a compreensão de como a moçambicanidade é fortalecida pela obra é a manutenção da tradição oral da comunidade, que dialoga com o realismo animista ao delinear a palavra como a materialização do sobrenatural e do divino. O título da obra de Couto é o primeiro indicativo da importância que a tradição oral assume na obra. *O último voo do flamingo* faz alusão a um mito repassado de forma geracional na vila. A referência a esse mito aparece por meio dos relatos do Tradutor quando, ao relembrar sua infância, refere-se à sua relação com a falecida mãe:

Em fins de tarde, os flamingos cruzavam o céu. Minha mãe ficava calada, contemplando o voo. Enquanto não se extinguissem os longos pássaros ela não pronunciava palavra. Nem eu podia me mexer. Tudo, nesse momento, era sagrado. Já no desfalecer da luz minha mãe entoava, quase em surdina, uma canção que ela tirara de seu invento. Para ela, os flamingos eram eles que empurravam o sol para que o dia chegasse ao outro lado do mundo.

- Este canto é para eles voltarem, amanhã mais outra vez (Couto, 2016, p. 47).

Na narrativa mítica, em um lugar onde não fazia noite, um flamingo anunciou seu último voo, rumo a um “céu de estrelas, inviável de voação” (Couto, 2016, p. 113). Apesar dos protestos das demais aves, o pássaro viaja rumo ao desconhecido e, enquanto depena, leva consigo a luz, tingindo o horizonte de tons de vermelho e dando origem ao primeiro sol poente e trazendo a noite para aquele local. Para a mãe do Tradutor, o momento do entardecer ilustrado pelo voo de flamingos era um acontecimento sacro, assim como defendido por Ford (1999).

Apesar da narrativa ser apresentada como um mito tradicional da comunidade no decorrer da obra, em determinada passagem, a veracidade do enredo é colocada à prova por Sulpício: “Ela então inventou a estória do flamingo. Disse que era uma lenda, lá nas suas origens. Mas era mentira. Ela mesma inventara, só para acalmar meus fantasmas.” (Couto, 2016, p. 188). Mesmo não podendo garantir que a estória tenha sido um mito transmitido geracionalmente, como a mãe defendia, a narrativa do flamingo ainda é retomada posteriormente, ao encerrar a obra. No último capítulo, faz sua última viagem para um lugar no

qual não precisaria de seus ossos. O Tradutor, naquele momento, divaga acerca da possibilidade de aquele ser o último voo de seu pai, no parágrafo que encerra a obra:

Aceitei a sua palavra como de um mais velho. Face à neblina, nessa espera, me perguntei se a viagem em que tinha embarcado meu pai não teria sido o último voo do flamingo. Ainda assim, me deixei quieto, sentado. Na espera de um outro tempo. Até que escutei a canção de minha mãe, essa que ela entoava para que os flamingos empurrassem o sol do outro lado do mundo (Couto, 2016, p. 220).

Essa passagem, junto com a narrativa envolvendo o último voo, ilustram a trama do enredo que culmina no desaparecimento definitivo da terra onde antes se localizava a vila de Tizangara: os ancestrais, incomodados com a maneira com a qual a vida na vila vinha sendo conduzida durante os anos anteriores, decidiram por encerrar a existência daquele local. O sumiço repentino da vila investigada por Risi também representa o último voo do flamingo para seus habitantes e governantes, abrindo portas para o novo, assim como o empurrar do sol abriu portas para um anoitecer desconhecido.

Além do mito, todavia, a tradição oral aparece de forma intrínseca em outros modelos e espaços da obra. Ao abrir cada capítulo, a citação inicial refere-se a algum dito, lenda ou provérbio dos seus habitantes e da cultura moçambicana, bem como por depoimentos dos próprios moradores durante as investigações, que servem como pequenas lições que eventualmente são retomadas no decorrer da obra, carregando princípios morais e éticos que guiam aquele grupo social, assim como argumentam os estudos de Ribeiro (2018) e Hinda e David (2024). Esses últimos em especial defendem que as narrativas mitológicas e proverbiais que derivam dos conhecimentos ancestrais têm, para a comunidade, valor pedagógico intrínseco à tradição oral:

Passar o conhecimento é uma obrigação espiritual africana, saber quem você é e conhecer sua própria identidade, é um elemento muito importante para África. E por meio de histórias, os mais velhos conduzem os mais novos ao seu destino. É importante ressaltar que o termo “história”, dentro dos ensinamentos africanos, foge dos eventos fictícios. (Hinda e David, 2024, p. 176).

Para além dos mitos, ditados e provérbios presentes ao longo de todo o enredo, a obra agrega ainda outras formas de representar a sacralidade da tradição oral, como a materialização da fala de determinados elementos, como os nomes próprios, elementos da identificação do sujeito em sua subjetividade. No trecho a seguir, que relata uma interação entre Risi, Sulplício e o Tradutor, é possível perceber que o problema não é que o estrangeiro conheça o nome do senhor, mas que o verbalize sem autorização:

- Mas senhor Sulplício...  
 - Não diga o meu nome! Nunca mais!  
 Eu conhecia seu princípio: o nome de pessoa é íntimo como se fosse um ser dentro do ser. Devia haver uma autorização para alguém poder pronunciar o nome de um outro.

O que o italiano fazia, em seu entender, era já uma invasão. O velho Sulpício me usou para dar o recado ao italiano:

- Diga a ele que eu não admito (Couto, 2016, p. 134).

Ainda nesse sentido, existe uma recorrência na obra de momentos nos quais a materialização da tradição oral ganha valor animista. Sulpício faz diferentes referências à fala como sagrada, o que reflete as constatações de Bâ (1982, p. 169), para quem “a palavra falada se empossa, além de um valor moral fundamental, de um caráter sacro vinculado à origem divina e as forças ocultas nela depositadas”. A resistência de Sulpício em permitir que Risi tivesse sua voz “fotografada”, por exemplo, tem relação com a importância da fala para a tradição africana. Esta crença no divino vinculado à oralidade justifica a preocupação do personagem quanto à possibilidade de que as vozes dos habitantes de Tizangara pudessem ser utilizadas para feitiços por parte do povo europeu:

Nessa manhã meu pai chegou quando Massimo ainda dormia. O velho se intrometeu no meu quarto e espreitou tudo como um cachorro farejando desconfiças. Parou junto à mesa onde o italiano deixara o gravador.

- É esta máquina que fotografa as vozes?

- É.

- Que vergonha, meu filho. Que vergonha.

- Que vergonha o quê? - perguntei.

Para ele era claro: como podia eu estar a capturar as palavras dos meus compatriotas numa caixa daquelas? Dentro daquela caixa que destino teriam as nossas vozes? Quem assegurava que aquilo não seria para fazer feitiços, lá na Europa? Feitiços contra nossa pobre terra, já tão martirizada (Couto, 2016, p. 185).

A mesma inquietação com a relação entre o italiano e a palavra proferida por um moçambicano pode ser encontrada em outro excerto: “Dizia conhecer os modos deles, dos brancos. Chegavam com falas doces. Com ele, porém, não valia a pena. Ficaria calado, aquele europeu não entraria em sua alma por via de palavras que ele proferisse.” (Couto, 2016, p. 133). Na maioria dos casos, o personagem que reforça a sacralidade da tradição oral é Sulpício, pai do Tradutor, que constantemente confronta o investigador italiano quanto às suas intenções relacionadas aos procedimentos constituintes do processo investigativo encabeçado pelo personagem.

Em outro momento, Sulpício também expressa preocupação quanto ao número de palavras que dirige ao interlocutor italiano, evidenciando novamente a percepção da oralidade como um elemento de valor e uma cautela em relação aos possíveis usos que o colonizador poderia fazer das declarações proferidas:

Continuávamos, ao fim ao cabo, prisioneiro da vontade de não sermos nós. O velho Sulpício, no momento, parecia demasiado palavroso. Receou estar a esbanjar pensamento. E, depois de uma pausa, acrescentou:

Desmanche a minha voz daí, não quero brincadeiras (Couto, 2016, p. 189).

A sacralidade da tradição oral também é ilustradora de um outro elemento bastante importante: o argumento colonizador de que a escrita seria superior à oralidade por sua permanência. Na obra, a investigação de Massimo Risi baseia-se em relatos orais; em um trecho que aborda essa dualidade, os registros dos testemunhos mantidos por escrito pelo italiano Risi desaparecem misteriosamente, restando apenas páginas em branco, enquanto permanecem intactos os relatos orais gravados:

[...] Voltei ao quarto de Massimo Risi e, de novo, senti aquele presságio que me assaltara aquando do primeiro rebentamento. Na cama do italiano, papéis revolvidos se acumulavam. Massimo, em desespero, revirava as papeladas.

- *Veja!*

Apontava os papéis e as fotos espalhados. *Veja, veja*, repetia. Apanhei umas folhas ao acaso. Eram papéis em branco.

- Não está nada escrito aqui.

- Exatamente! E veja as fotos!

Eram papéis de fotografia, mas em branco. Era esse o mistério – aqueles papéis e aquelas imagens não eram virgens. Até ali estavam maculados por letras, por imagens gravada. Aqueles eram as provas, os materiais que o italiano acumulava para mostrar aos seus chefes (Couto, 2016, p. 144).

O desaparecimento dos registros grafados, contrastando com a permanência dos registros orais, pode ser considerado um ilustrativo da permanência da palavra falada na cultura moçambicana à qual Risi não está habituado. Essa passagem corrobora os estudos de Bâ (2010) acerca da visão carregada pela cultura europeia de desvalorização dos registros orais como algo impermanente, quando em contraste com a escrita. Na obra, porém, é apenas por meio dos relatos orais dos moradores de Tizangara que Massimo Risi consegue conhecer aspectos culturais importantes da vila e de Moçambique, contatando uma realidade que contrasta de diversas formas com o contexto social com o qual está habituado. É neste contraste que Mia Couto constrói sua narrativa e aproxima o leitor da vivência em Tizangara e dos costumes e cultura de Moçambique.

Finalmente, é possível perceber no narrador da obra, o personagem conhecido como Tradutor, a preocupação com a veracidade de suas palavras, concordando com os estudos de Bâ (2010) acerca da valorização da honestidade envolvendo a tradição oral africana. Retoma-se aqui a citação em que o personagem se defende de acusações de inverdade<sup>21</sup>:

Fui eu que transcrevi, em português visível, as falas que daqui se seguem. [...] Na altura dos acontecimentos, eu era tradutor ao serviço da administração de Tizangara. Assisti a tudo o que aqui se divulga, ouvi confissões, li depoimentos. Coloquei tudo no papel por mando de minha consciência. Fui acusado de mentir, falsear as provas de assassinato. Me condenaram. Que eu tenha mentido, isso não aceito. Mas o que se passou só pode ser contado por palavras que ainda não nasceram (Couto, 2016, p. 10).

<sup>21</sup> Citação inicialmente apresentada na página 75 deste estudo.

Além da manutenção da tradição oral, *O último voo do flamingo* também investe no uso dos idiomas nativos não apenas como forma de resistência, mas também como um elemento de constituição da identidade nacional. Na obra é possível identificar a manutenção de vocabulário proveniente de idiomas moçambicanos, em oposição aos idiomas europeus colonizadores, de forma bastante naturalizada nos diálogos dos personagens. Ao final do livro, é disponibilizado um glossário contendo não apenas a definição do vocabulário utilizado ao longo do enredo, e a indicação do idioma do qual aquele vocabulário foi adotado.

Contudo, o léxico nativo é também encontrado de forma individual no meio de sentenças e, nesses casos, as palavras são apenas marcas de diálogo que representam a coexistência dos diferentes idiomas no território moçambicano. É o caso da palavra bantu *halakavuma* (pangolim), que aparece no excerto: “[...] Só não vê quem está longe. Nós só fingimos ficar calados. O senhor sabe, não é? Pode pôr o braço aqui, na minha perna superior, não há problema. Vamos, não fica aí, entremetido, envergonhado, parece o halakavuma.” (Couto, 2016, p.83). O mesmo ocorre com *nyanga* (feiticeiro), do Xananga, ou *mbolo* (testículo), do xi-sena:

E ele, conforme agora lembrava, foi ter com o nyanga, que ele chamava de “colega”, para dar destino às partes do zambiano. É que já voavam abutres de rapina sobre a copa da grande árvore. Seria chamar desgraça se se deixassem aqueles assim, à disposição dos bichos. Nunca mais haveria sossego, caso os pássaros engolissem os mbolos do estrangeiro (Couto, 2016, p. 123).

As citações acima ilustram a forma como os idiomas nativos coexistem com a língua portuguesa nessas comunidades, reforçando uma identidade idiomática para além daquela imposta pelo processo de colonização e reforçando a moçambicanidade na narrativa. O mesmo acontece em se tratando da narrativa de memórias, como é o caso de um relato de Sulpício ao filho acerca de sua infância, no qual o pai narra

Meu tio saía aos gritos da árvore. Eu ficava especado a assistir àquela tristeza. Meu pai acorria e mandava:  
- Kufa mbalame!  
Era ordem de matar o pássaro. [...] (Couto, 2005, p. 187).

O trecho em questão utiliza um termo de língua xi-sena, língua bantu moçambicana, referenciada em outras passagens da obra, em uma representação contrária ao imperialismo linguístico exercido por Portugal ao impor a Língua Portuguesa como idioma oficial de suas colônias e reforçando a identidade nacional e a subjetividade da comunidade de Tizangara por meio da sua forma de expressar-se no mundo. Essa tendência a inclusão de idiomas nativos na narrativa literária africana é, uma forma de romper com a ideia de não legitimidade exposta por Campos (2008) no que tange à produção de literatura de língua portuguesa em África.

Além disso, o idioma nativo também é utilizado de forma proposital contra a compreensão do investigador italiano. Após a morte do irmão de Temporina, ocasionada por uma das minas recolocadas pelo administrador Jonas, Massimo Risi e o Tradutor procuram o feiticeiro Zeca Andorinho que, por duas vezes, utiliza o idioma nativo (não nomeado na obra): “[...] Dando de caras conosco, fixou o estrangeiro como se o reconhecesse. Primeiro, falou na sua língua. Propositava, pois ele falava português. Só depois de umas tantas frases se dirigiu em português ao italiano.” (Couto, 2005, p. 145). Na citação é possível perceber que o idioma serve como um meio de resistência e proteção contra o estrangeiro, a barreira comunicativa é propositalmente utilizada para dificultar o acesso do italiano ao conhecimento.

A forte inquietação com o estrangeiro também pode ser analisada quando observadas nas referências à Europa e à colonização ao longo do enredo. A trama é centrada principalmente na dualidade de dois mundos distintos: a Europa colonizadora representada pelo italiano Massimo Risi e um Moçambique recém-independente carregado pelas vozes dos habitantes de Tizangara. Além disso, a convivência com o estrangeiro – europeu ou não – é apresentada como um ponto de desconforto ao longo de toda a obra, como é possível identificar na carta inicial escrita pelo Tradutor:

Estávamos nos primeiros anos do pós-guerra e tudo parecia correr bem, contrariando as gerais expectativas de que as violências não iriam nunca parar. Já tinham chegado os soldados das Nações Unidas que vinham vigiar o processo de paz. Chegaram com a insolência de qualquer militar. Eles, coitados, acreditavam ser donos de fronteiras, capazes de fabricar concórdias (Couto, 2016, p. 10).

Percebe-se que há uma expectativa por parte dos estrangeiros de encontrar uma realidade primitiva em Tizangara, o que não se confirma nos primeiros contatos. A sociedade não parece tão rudimentar e pouco evoluída quanto os estrangeiros acreditavam, o que confirma-se em diversas passagens, como no início da obra, momento em que iniciam-se as investigações das mortes dos soldados:

[...] Até que o administrador local sugeriu:  
 - Com o devido respeito, Excelências: e se chamássemos Ana Deusqueira?!  
 - Mas, essa Ana, quem é? - inquiriu o ministro.  
 Vozes se cruzaram: como se podia não conhecer a Deusqueira? Ora, ela era a prostituta da vila, a mais competente conhecedora dos machos locais.  
 - Prostitutas? Vocês já têm cá disso? E o administrador, empoleirado na vaidade, murmurou:  
 - É a descentralização, senhor Ministro, é a promoção da iniciativa local! - e repetia, enfunado: - A nossa Ana! (Couto, 2016, p; 26).

A descrença do representante do governo, vindo de fora, acerca da existência de prostitutas em Tizangara demonstra uma negação da possibilidade de uma “vida normal”

naquele local, como se não se esperasse que determinados aspectos do cotidiano das grandes cidades tivessem chegado até a vila.

O mesmo parte da premissa de uma sociedade pouco desenvolvida por parte dos estrangeiros (em especial os europeus) é abertamente utilizado pelo governo de Tizangara para a captação de recursos e a atração de turistas:

- Por que você deixou esta gente vir até aqui, tão pertíssimo?

Eu, Estêvão Jonas, praguejei: ela que não se metesse. Aquela gente, ela bem sabia, eram antigos deslocados da guerra. O conflito terminou, mas eles não regressaram ao campo. Ermelinda conhece as orientações atuais e passadas. Se fosse era antigamente, tinham sido mandados para longe. Era o que acontecia se havia as visitas de categoria, estruturas e estrangeiros. Tínhamos orientações superiores: não podíamos mostrar a Nação a mendigar, o País com as costelas todas de fora. Na véspera de cada visita, nós todos, administradores, recebíamos a urgência: era preciso esconder os habitantes, varrer toda aquela pobreza.

Porém, com os donativos da comunidade internacional, as coisas tinham mudado. Agora, a situação era muito contrária. Era preciso mostrar a população com a sua fome, com suas doenças contaminosas. Lembro bem as suas palavras, Excelência: a nossa miséria está render bem. Para viver num país de pedintes, é preciso arregaçar as feridas, colocar à mostra os ossos salientes dos meninos. Foram essas palavras do seu discurso, até aponteí no meu caderno manual. Essa é atual palavra de ordem: juntar os destroços, facilitar a visão do desastre. Estrangeiro de fora ou da capital deve poder apreciar toda aquela coitadeza sem despendar grandes suores. É por isso os refugiados vivem há meses acampados nas redondezas da administração, dando ares de sua desgraça (Couto, 2016, p. 75).

Pode-se afirmar, então, que o contraste entre a realidade vivida pelo povo da comunidade e aquela trazida por estrangeiros atua como cenário para a investigação, em consonância com os estudos de Bernardino-Costa e Grosfoguel (2016) sobre o processo decolonial como sendo o rompimento de padrões e crenças pré-estabelecidos e do estranhamento com a realidade subalternizada. De forma ilustrativa, pode-se observar o administrador Estêvão Jonas que, como estrangeiro, em diversos momentos descreve a comunidade de maneira inferiorizada por nutrir crenças ou hábitos diferentes dos seus, o que caracteriza um pensamento do colonizador:

[...] Despachei sentença: os barulhos que terminassem, logo-logo.

- Mas qual barulhos, Excelência?

- Esses dos tambores, nem ouves?

- Mas senhor Administrador, não conheces as cerimónias? São nossas missas, aqui no Norte.

- Não quero saber! - Respondi.

Eu era autoridade, não podia ficar ali destroçando conversa. Nem valia a pena prosseguir diálogo: ele era um local, igual aos outros, maltrapilhos. Por isso aquele barulho era música para ele (Couto, 2016, p. 76).

O processo de colonização impacta também o contraste social entre brancos e negros, africanos e europeus, que são abordados pela obra. Em vários momentos, é possível perceber a

ilustração de conceitos que guiam a vivência na sociedade de Tizangara e que são resquícios do período colonial.

- Se ela reclama que você lhe engravidou! Só se ela é a segunda Virgem Maria...
  - Eu juro, não toquei nessa mulher - rumorejou o italiano.
  - Agora essa moça vai querer lhe acompanhar lá para sua terra. Ela mais o vosso filho mulato.
- Percebeu-se algum desprezo no modo como disse “mulato”. O padre Muhando já falara contra esse preconceito. O pensamento do sacerdote ia direito no assunto: mulatos, não somos todos nós? Mas o povo, em Tizangara, não se queria reconhecer amulatado. Porque o ser negro - ter aquela raça - nos tinha sido passado como nossa única e última riqueza. E alguns de nós fabricavam sua identidade nesse ilusório espelho (Couto, 2016, p.59).

O mesmo pode ser visto no que tange às expectativas nutridas pelo povo de Tizangara acerca de como deveriam agir ou o que esperariam dos estrangeiros. Nesse sentido, grande parte do choque cultural é representado inclusive pelo investigador italiano Massimo Risi, por ser responsável em guiar as investigações e reportá-las para a comissão da ONU. Representando dois pontos de ruptura: o estranhamento do europeu com a realidade e a cultura moçambicana e a pouca confiança da vila com relação ao estrangeiro e, mais especificamente, ao branco.

- Outra coisa: o senhor pergunta de mais. A verdade foge de muita pergunta.
- Como posso ter respostas se não pergunto?
- Sabe o que devia fazer? Contar a sua estória. Nós esperamos que vocês, brancos, nos contem vossas estórias.
- Uma estória? Eu não sei nenhuma estória.
- Sabe, tem que saber. Até os mortos sabem. Contam estórias pela boca dos vivos (Couto, 2016, p. 106).

Na citação acima, é possível identificar dois aspectos relevantes sobre os contrastes culturais mencionados: primeiramente, destaca-se a expectativa do moçambicano de que o indivíduo branco relate sua própria história, considerando que, historicamente, os registros tiveram predominância de uma perspectiva eurocêntrica. Em seguida, observa-se o confronto entre a realidade da vila e o universo espiritual dos seus habitantes com a visão europeia, evidenciado pelo momento em que são referidas as narrativas que os mortos comunicariam por meio dos vivos.

O modo de vida das pessoas também é colocado em contraste, constantemente privilegiando as vivências moçambicanas em detrimento à realidade europeia, o que também contribui para uma quebra com os padrões estabelecidos pela colonialidade do ser delineada por Maldonado-Torres (2007). Ainda, os colonizados são consecutivamente colocados como mais aptos, por terem a cultura colonizadora imposta em suas comunidades, são mais adaptáveis ou conhecedores da realidade de seus estrangeiros do que o inverso:

- Sabe, Massimo, tenho pena de si, tão só. Eu nunca poderia ficar tão absolutamente sozinho.
- Porquê?

- Mesmo se me arrancassem daqui, se me levassem para Itália, eu não passava assim tão mal. Porque eu sei viver no seu mundo.

- E eu não sei viver no seu mundo?

- Não, não sabe.

Tratou de me elucidar: a minha segurança estava nos outros, a dele estava na sua carreira. Eu lhe senti pena. Porque ele procurava como um cego. Não seguia o cuidado: a verdade tem perna comprida e pisa por caminhos mentirosos. Para agravar, em Tizangara tudo ocorria de passagem. Quem aqui vinha nunca era para ficar. Por isso, quando chegaram, esses soldados das Nações Unidas foram chamados de gafanhotos (Couto, 2016, p. 105).

A colonialidade do ser é, por mais de uma vez, trazida de forma explícita pela obra. Isso ocorre em situações nas quais são expressas diferentes formas nas quais a vivência africana do povo de Tizangara teriam sido representadas como inferior frente aos modos de existir dos colonizadores europeus. É o caso, por exemplo, de um momento de instabilidade do pai do Tradutor:

Acordamos em sobressalto. Meu pai nos gritava junto dos ouvidos. Me insultava a mim por servir os mesmos que haviam arruinado. Ao italiano por se intrometer na alma alheia.

- Esse aí é um branco de quem?

De quem? Expliquei quem era Massimo, na certeza de que ele escutava quase nada. Insisti para que ficasse tranquilo. Contudo, não parava de gritar.

Falava para mim como se o italiano não estivesse ali. Mas era a Massimo Risi que se dirigia. Se atabalarhou, tudo de enfiada: durante séculos quiseram que fôssemos europeus, que aceitássemos o regime deles de viver. Houve uns que até imitaram os brancos, pretos desbotados. Mas ele, se houvesse de ser um deles, seria mesmo, completo, dos pés aos cabelos. Iria para a Europa, pedia lugar lá no Portugal Central. Não o deixavam? Como é: ou se é português ou se não é? Então se convida um alguém para entrar em casa e se destina o fulano nas traseiras, lugar da bicharada doméstica? Mesma família, mesma casa. Ou é ou não? (Couto, 2016, p. 135).

A resistência ao povo branco detalhada na obra é resquício da desconfiança gerada pelos anos de colonização. Por diversas passagens, principalmente sob intermédio de Sulpício, é possível perceber que essa falta de confiança cria barreiras para a interação entre África e Europa, assim como para o processo investigativo como um todo. Esses empecilhos podem ser percebidos quando, por exemplo, o pai do Tradutor se recusa a deixar que Risi grave sua voz por não confiar na idoneidade do italiano. Em outros momentos, a desconfiança é explicitada, como no caso da retomada citação:

Não deixou que respondesse. As perguntas vinham em cascata: por que é que abandonara a nossa casa, por que aceitara servir esse satanhoco do Estêvão, por que metia o nariz em assuntos que não chamavam ninguém?

- Pai, se acalme. Agora é tempo de paz.

- O homem se afoga é nas águas calmas.

Passou a mão pela cabeça, alisando os cabelos de trás para a frente. Continha-se para não gritar:

- E agora você ainda me traz esse branco.

Dizia conhecer os modos deles, dos brancos. Chegavam com falas doces. Com ele, porém, não valia a pena. Ficaria calado, aquele europeu não entraria em sua alma por via de palavras que ele proferisse (Couto, 2016, p. 133).

Em outro excerto em que branquitude e negritude são colocados em confronto, Temporina se dirige ao investigador:

Ao vê-lo, logo no primeiro dia eu disse para mim: este vai-se salvar. Porque aqui você precisa de calar a sua sabedoria para sobreviver. Conhece a diferença entre o sábio branco e o sábio preto? A sabedoria do branco mede-se pela pressa com que responde. Entre nós o mais sábio é aquele que mais demora a responder. Alguns são tão sábios que nunca respondem (Couto, 2016, p. 181).

Já em uma referência direta ao período colonial, o passado de Sulplício é revelado como um guerrilheiro em favor dos colonizadores, tendo lutado em lados opostos com a mãe do Tradutor, que fazia parte dos movimentos de independência:

Sabia eu, por exemplo, como ele tinha labutado sério? Sabia de sua ocupação, antes mesmo de eu ter nascido? Pois, durante anos, ele se exerceu como fiscal de caça. Era o tempo colonial, não se brincava. Ele era quase o único preto que detinha um igual lugar. Não fora fácil

- Sofri racismos, engoli saliva de sapo.

Aprendera na tropa - só se dispara sobre o inimigo quando ele estiver perto. No caso dele, porém, ele estava tão próximo que arriscava disparar sobre ele mesmo. Ou fosse dizer: o inimigo lhe estava dentro. Isso que ele atacava era não um país de fora, mas uma província de si. A bandeira portuguesa não era dele. Isso ele sabia.

- Mas veja bem: que mais outra bandeira eu tinha?

E se houvesse, se outra bandeira tivesse, não havia outro mastro senão aquele em que subia a bandeira portuguesa. Se fazia descortinar? É que minha mãe nunca aceitara ele ter disparado do lado dos coloniais. Em contrapartida, ela deitava glória era nos que guerrilharam a favor da independência. Como se dessa banda todos fossem puros (Couto, 2016, p. 136).

No fragmento anterior, abordada a realidade do período de luta pela independência de Moçambique, existem múltiplos elementos a serem analisados: primeiramente, a participação forma como Sulplício descreve sua participação na guerrilha em apoio aos portugueses como uma forma de aproximação do povo europeu, como se a proximidade com os colonizadores fornecesse uma espécie de valoração maior como indivíduo, um “igual lugar”. Depois, a falta de sentimento de pertencimento do personagem, quando ele afirma que a bandeira portuguesa não era dele, mas que não havia outra bandeira ou outro mastro que não o português. Finalmente, é possível analisar também a ruptura social que assolou Moçambique durante o processo de independência, uma vez que a mãe do Tradutor fazia parte dos movimentos contra Portugal e a colonização.<sup>22</sup>

Em outro momento, afirma Sulplício:

- E não quero esse italiano a escutar as palavras. Ouviu? Ainda não confio cento por cento nesse fidamãe.

- Mas pai, esse italiano nos está ajudar

- A ajudar?

<sup>22</sup> Conforme citado na descrição do autor, o próprio Mia Couto participou dos movimentos de independência, tendo sido parte da Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO), aliado ao movimento ao qual teria participado a mãe do Tradutor.

- Ele e os outros. Nos ajudam a construir a paz
- Nisso se engana. Não é a paz que lhe interessa. Eles se preocupam é com a ordem, o regime desse mundo.
- Ora, pai...
- O problema deles é manter a ordem que lhes faz serem patrões. Essa ordem é uma doença em nossa história (Couto, 2016, p. 188).

No extrato anterior, percebe-se a revolta do personagem com a estrutura colonial que justifica sua reticência com relação ao italiano, visto que ele nota como interesse exclusivo dos europeus a manutenção do poder. O mesmo sentimento pode ser percebido na seguinte passagem, em uma fala do feiticheiro Zeca Andorinho: “Falam muito de colonialismo. Mas isso foi coisa que eu duvido que houvesse. O que fizeram esses brancos foi ocuparem-nos. Não foi só a terra: ocuparam-nos a nós, acamparam no meio das nossas cabeças.” (Couto, 2016, p. 154). Esta passagem esclarece que o processo de dominação em Moçambique não se limitou apenas à colonialidade do poder, mas também afetou o conhecimento e a identidade devido à colonização por Portugal.

#### 4.2 *RABHIA*, DE LUCÍLIO MANJATE

*Rabhia*, obra do moçambicano Lucílio Manjate, é o terceiro livro de sua autoria publicado no Brasil, pela editora Kapulana em sua série Vozes da África, no ano de 2022 – com primeira publicação em Moçambique, em 2017. A obra foi vencedora da primeira edição do Prêmio Literário Eduardo Costley-White nesse mesmo ano. A edição utilizada para este estudo, de 2022, conta com 131 páginas, 127 restritas à trama, mais informações sobre a obra e as premiações recebidas pelo autor. Conforme já mencionado, das obras analisadas, *Rabhia* é a única escrita por um autor que nasceu posteriormente à conquista da independência do país, bem como a única escrita por um autor negro e sem descendência direta de portugueses.

A narrativa inicia pelo primeiro contato entre o detetive Sthoe e Bernardo Sozinho, estagiário indicado por seu tio, conhecido do detetive por terem servido juntos no exército, a quem Sthoe chama de Vanimal. Ao decorrer da narrativa, é revelado que Sthoe aceitou o estagiário para comprar o silêncio de Vanimal, devido a um triângulo amoroso na época em que ambos estiveram em serviço militar, relação que culminou com o detetive assassinando sua esposa. O crime cuja investigação o estagiário acompanha é o assassinato da prostituta mais conhecida de Maputo, Rabhia. A jovem, deficiente visual, é levada até a cidade por seu pretendente, Boanar Momad, na fuga de um conflito armado. Ao chegar, ela se perde de Boanar e é resgatada por Amargarida, uma prostituta da cidade que inicia Rabhia na profissão em troca

de aposentos e alimentação, mas que fica amargurada quando percebe que sua pupila está cativando seus clientes e a expulsa do prostíbulo. A jovem, então, passa a atender em outro ponto e começa a encantar seus clientes mais fiéis, que se aproveitam da cegueira da prostituta para se manterem em anonimato, mas, eventualmente, se apaixonam – o que gera ciúmes, disputas, tentativas de tirá-la da profissão e posteriores suspeitas do crime.

Os principais suspeitos são todos personagens conhecidos da obra: Ambrósio Lobato, o médico legista; José Património, que acompanha o curandeiro Muzhivi nos encontros com a prostituta e traduz a ela as vontades do chefe; o próprio curandeiro; Steve Maguire, um *cooperate* – o único a não participar ativamente da obra; e, por fim, o próprio detetive Sthoe. No decorrer da investigação o detetive demonstra um temperamento difícil, tendências mentirosas e ocultando fatos como, por exemplo, omitido a Bernardo que era cliente da prostituta e que havia manipulado a investigação no local onde Rabhia atendeu seu último cliente, dificultando o trabalho pericial. Na conclusão da obra, Bernardo descobre que o chefe tramou a morte de Rabhia com a ajuda de Amargarida: ela, por não perdoar aquilo que considerou como ingratidão por parte da pupila, ao perder seu posto de prostituta mais amada de Maputo; ele, por buscar notoriedade e poder, já que considerou que o acompanhamento da mídia à investigação faria com que fosse conhecido e obtivesse vantagens políticas. Os criminosos não são punidos, pois o estagiário não sabe como proceder após a descoberta.

Com narrativa breve, *Rabhia* não se detém em elementos exteriores à investigação, exceto nos trechos em que o leitor tem acesso ao passado da personagem principal. A narrativa não se dedica à exploração aprofundada da psicologia dos personagens, com exceção dos aspectos ligados à própria Rabhia e ao pseudo detetive, o estagiário Bernardo Sozinho, especialmente no que diz respeito aos sentimentos dele em relação à vítima. Dessa forma, o enredo se aproxima da estrutura tradicional do romance policial (Massi, 2011), embora a caracterização dos personagens, sobretudo de Sthoe, remeta fortemente ao modelo do romance policial noir (Reimão, 2024)

Ao longo da narrativa, o detetive Sthoe que apresenta um comportamento ambíguo utiliza-se de subterfúgios para direcionar o estagiário e os leitores para conclusões equivocadas, desviando-o do caminho resolutivo. De modo estratégico, Sthoe conduz a investigação até que se revela como o responsável pelo assassinato de Rabhia, crime executado com a colaboração de Amargarida. Dessa forma, o personagem acumula as funções de detetive e de criminoso, rompendo com a separação tradicional desses papéis no romance policial clássico.

Em seu lugar de criminoso, o investigador não demonstra sentimentos ou remorso; justifica o assassinato pela busca por autopromoção, tendo um motivo fútil, o que rompe com as regras de Van Dine (Todorov, 2013). A motivação é exposta pelo próprio narrador onisciente, que adentra as intenções de Sthoe:

O estagiário não sabe e jamais saberá das intenções do mestre com este caso, uma reforma coroada de insígnias pelo trabalho feito em nome da Pátria, tampouco adivinha que o plano falhou porque chegaram tarde à Rua da Candonga, depois de a televisão ter abandonado o local. [...] Sendo assim, Sthoe permanece um anônimo, um desesperado que terá como único ato digno salvar a própria pele e, quiçá, transformar este imberbe num homem. E como às vezes acontece na vida real, também aqui Sthoe jamais será penalizado pela morte da mulher [...] (Manjate, 2022, p. 115-116).

Em diversos momentos, o detetive faz uso de manipulação com o estagiário, na tentativa de sair impune do seu crime e concluir sua performance. Em determinada passagem, Sthoe descreve a investigação como um jogo no qual a mentira e o controle são peças centrais:

Sthoe concordou. Na verdade, gostou daquela determinação e havia nos olhos do jovem o brilho, o fascínio de quem finalmente aceitou o jogo. É sempre um jogo, a verdade pode estar em qualquer lugar, mas antes aceitamos o caos, a incerteza, até as mentiras são importantes. É tudo uma ficção, uma verdadeira ficção e este puto vai perceber isso, e deve aceitar isso, para aprender que a mentira é necessária até que nasça a verdade. Não levar muito a sério a investigação, mas controla-la sempre. [...] O caso é um camaleão, vai adquirindo feições dependendo da forma como o investigamos, porque o caso não para e o local do crime é apenas o ponto de partida, ou de chegada apenas (Manjate, 2022, p. 92)<sup>23</sup>.

Embora o espaço de detetive tenha sido destinado a Sthoe, é o estagiário que conduz o processo investigativo na maior parte do tempo, fazendo com que o leitor acompanhe suas descobertas, munido das mesmas informações para participar no mistério ao longo do enredo. Dessa forma, as pistas falsas que ele recebe são repassadas ao leitor, alterando uma das regras de Van Dine (Todorov, 2013) ao confundir e dificultar o processo de resolução do crime por aquele que lê a obra.

A vítima, que dá nome à obra, é dessa vez muito ativa, ainda que seu assassinato ocorra antes do início do enredo. Rabhia é apresentada por meio de quebras narrativas, em estilo *flashback*, no qual sua história de vida é explorada; por meio de relatos de conflitos armados e desigualdades de gênero, o leitor acompanha a trajetória de Rabhia até tornar-se uma prostituta de destaque na cidade de Maputo. A presença ativa de Rabhia (de forma póstuma) ao longo da obra abre espaço para análises e críticas sociais recorrentes na literatura aqui estudada. É o caso, por exemplo, das relações de vulnerabilidade social e gênero que permeiam a obra e que perpassam a personagem da prostituta durante sua chegada à capital:

Nessa noite Rabhia ouviu os homens do outro lado da parede; diziam coisas de crianças, chegavam mesmo a ser irracionais. Ouviu também as palavras de

<sup>23</sup> O puto a quem Sthoe se refere na citação é o estagiário, a quem revela manipular ao longo da investigação.

Amargarida e pensou que ela não era capaz de as repetir nem em pensamentos. Mas depois imaginou um bando de crianças comandado por uma velha ama e estranhou o fato de sentir orgulho disso, aquela mulher era mais que mulher, era o destino daqueles homens todos, baú de segredos indizíveis até a uma mãe, bálsamo para todos os medos e incertezas. Pela primeira vez, Rabhia sentiu orgulho em ser mulher. (Manjate, 2022, p. 44-45).

É no exercício de sua profissão que Rabhia conhece o detetive Sthoe, inicialmente um de seus clientes regulares que se aproveita da deficiência visual da prostituta para garantir seu anonimato. E é por conta dessa deficiência que o investigador consegue dar seguimento ao assassinato, com a ajuda de sua comparsa, Amargarida.

Nesta obra, a religiosidade é contemplada de maneira sutil pelo realismo animista, diferente do que acontece em Couto (2016). O sobrenatural não é força motriz para o desenrolar do enredo, masse faz presente; é representado como parte do cotidiano dos moradores de Maputo introduzindo-se naturalmente no decorrer da história.

Ao chegarem à Rua da Candonga, um ritual exorcista impediu os agentes de isolarem e lerem o local do crime. O ritual era presidido por um velho de nome Muzivhi, o mesmo que sábio, em Nda, homem residente no bairro e respeitado por muitos, com tal reverência que o voto da maioria levou a que a polícia fosse dispensada a favor da sua sabedoria.

O ancião evocara os antepassados da jovem para que dissessem a razão daquele infortúnio pois, segundo o vulgo, não convém que homem ou mulher pereça no caminho, sob o risco de darem-se desgraças de proporções fantasmagóricas na boca do povo, como as histórias de bofetadas a transeuntes cujos rostos jamais se esquecem do ato, acabando por ficar desfigurados até a morte, ou de carros que capotam ao tentarem esquivar-se de uma cabra notívaga, ou ainda de pontes que desabam-no dia seguinte à inauguração por um incauto governador, que no lugar do tradicional fermentado aspergiu sobre a árvore dos defuntos o álcool de sabor importado (Manjate, 2022, p. 23).

Aqui, é possível perceber a valorização dos ritos religiosos e da figura dos antepassados. Nesse sentido, Tarouco acredita que “[...] a realidade africana possa ser mais bem compreendida através do viés animista, pois nada mais é do que a convivência harmoniosa do mundo dos vivos com o mundo dos mortos e dos tempos passado, presente e futuro” (2010, n.p).

Ao utilizar dos sonhos como argumento para acusar Sthoe o personagem de Manjate inclui efetivamente, tal qual acontece com Couto (2016), o sobrenatural como argumento investigativo, de forma a também romper com a regra de Van Dine (Todorov, 2013, p. 100-101). O sonho aqui não é utilizado apenas nessa passagem, mas aparece de forma recorrente como uma ferramenta argumentativa relacionada aos poderes de Muzivhi, em especial quando se trata da implicação do detetive Sthoe nos eventos que culminaram com o assassinato de Rabhia.

Sendo apontado como um dos suspeitos do assassinato da prostituta Rabhia, por ter sido um de seus últimos clientes, o curandeiro é o personagem que representa a religiosidade ocupada na sociedade moçambicana. Suas palavras são traduzidas pelo seu ajudante, José Todo Património, mas é ele quem apresenta a maior parte das interações com o sobrenatural. Em uma conversa entre o estagiário, Bernardo Bastante Sozinho, e José Todo Património, a relação do curandeiro Muzivhi com a divinação é explorada durante a investigação do assassinato de Rabhia.

- É simples, Muzivhi conhece o teu mestre.
  - Como assim, conhece o meu mestre?
  - Desde que ele discutira, na Rua da Candonga que Muzivhi sonha com ele.
  - [...]
  - Isso significa...
  - Para Muzivhi, o teu mestre é culpado pela morte. Sempre o vê a sair da dependência deixando para trás pegadas de sangue.
- O estagiário soltou uma gargalhada irresistível, mas José Todo Parimónio manteve-se sereno, como se guardasse um trunfo na manga.
- Isso não faz nenhum sentido. Se o homem que vocês viram a sair, na última noite, era Sthoe, como é que explicas que tenham encontrado Rabhia ainda viva?
  - Não sei.
  - É claro que não sabes! E achas que um sonho pode incriminar alguém?
  - Se tu acreditares nele (Manjate, 2022, p. 89-90).

O curandeiro é, ainda, o responsável por delinear a ponte entre o mundo dos vivos e de seus ancestrais ao longo do enredo. Em sua primeira aparição, ele utiliza de seus poderes para apresentar Rabhia, a vítima, ao público que aguardava pelo guiamento do sábio. Ao traduzir para o português as palavras de Muzivhi (que se comunica sempre no seu idioma nativo), José Todo Património dita a seguinte passagem:

- Essa é minha neta Rabhia. Eu que vos falo sou a filha desconhecida da sultana que em Angoxe sucedeu o irmão na linhagem patrilinear de Inhanadare, após a morte deste. Esta morte contraria a história de três gerações e de um modelo patrilinear direto de homem. A minha mãe era da linhagem matrilinear de Inhamilala, e casou-se com Milidi. Após a sua morte, não havia registro de ela ter deixado como descendente uma filha, senão saberiam que sou fruto do amor entre ela e Milidi e que fui expulsa do reino assim que vim ao mundo, abandonada e esquecida porque nasci sem olhos e nenhum reinado é governado por alguém sem a dimensão do seu poder...
- Uma vez que, nas palavras dos maiores do reino, minha mãe não deixou descendência, a sua morte desencadeou uma guerra civil pelo poder entre as duas linhagens e que terminou com a expulsão da linhagem Inhanadare de Angoxe...
- Estou cansada. O que vos digo é que aqui morreu uma rainha... (Manjate, 2022, p. 25).

O relato da revelação de Muzivhi, em que a avó de Rabhia é ouvida, é contestado pelo detetive Sthoe, representando o apego à racionalidade aspecto identificado ao personagem investigador. Em oposição a racionalidade do Sthoe, há um apelo por parte da comunidade que revela a importância do curandeiro para o povo, uma vez que os habitantes de Maputo param “hipnotizados” para ouvir o que o curandeiro tem a dizer.

Para defender-se, o detetive tenta descreditar do poder sobrenatural do curandeiro. Essa relação representa uma recolocação de papéis de poder, uma vez que as divinações de Muzivhi são capazes de trazer informações que a investigação racional e metódica da polícia ainda não havia sido capaz de encontrar, de modo que o sobrenatural apresenta-se como uma arma importante para a resolução do crime, tanto por parte do estagiário quanto por parte do leitor, que utiliza das falas do curandeiro para coletar pistas não explícitas na hora de seguir seu próprio processo investigativo ao longo da leitura.

Os recursos envolvendo a tradição oral na obra de Manjate não são abordados com tanta ênfase quanto em *O último voo do flamingo* (2016). A tradição oral é apresentada pela forma como os fatos da investigação são descritos, muitas vezes em formato de contação de histórias como é possível perceber, por exemplo, quando José Património traduz a fala do curandeiro em comunicação com o espírito da avó de Rabhia: “Vou contar-vos a história desta bela jovem...” (Manjate, 2022, p. 25). A forma como a ancestral inicia sua narrativa reforça a importância social das histórias perpassadas geracionalmente.

Em sequência ao relato, uma série de questionamentos é feita para que José Património esclareça os fatos sobre a vida da jovem e dos eventos que culminaram com seu assassinato, com base no relatado pelo espírito ancestral. Em nenhum momento a narrativa construída pelo personagem é descreditada em função da falta de documentação escrita ou de evidências concretas. A passagem concorda com os estudos de Bâ (2010), que defende a fala como o agente da magia e o portal de comunicação com o mundo sobrenatural e, também, estabelece a importância dada socialmente à honestidade como um valor inerente à palavra.

Nesse sentido, é relevante ressaltar que assim como para Couto (2016), em Manjate (2022) a investigação se baseia quase que em totalidade em relatos orais e interrogatórios, não dedicando muito espaço para os registros escritos ao longo do inquérito e novamente reforçando o espaço da oralidade como registro histórico e factual.

A sequência de diálogos da obra é permeada por frases de efeito que poetizam a narrativa e trazem ao enredo valores da comunidade. Além disso, a narrativa é agraciada pela presença de músicas, que frequentemente homenageiam a cultura e a vivência em Moçambique, como o momento em que é referenciada a canção *Maputo*, interpretada pelo moçambicano Hortêncio Langa:

Maputo cidade, como tu não há  
Com toda a vaidade, molhas os pés no mar  
Cidade surpresa, quem não te quer cantas  
Se a tua beleza tem tudo p'ra encantar

Maputo, u xonguile demais

Xilunguine, quem te abraça não te larga mais  
 Teu beijo de flor é doce de mel, feitiço de amor  
 Dá teu calor a quem aqui chegou p'ra ficar (Manjate, 2022, p. 37-38).

Como analisado acerca das tradições orais, ao longo da trama a presença dos idiomas nativos se dá em menor quantidade, embora seja apresentada com naturalidade, como uma forma de identificação cultural e uso orgânico do idioma ou, então, de interação com o mundo sobrenatural. Essas passagens ocorrem em quatro momentos:

- Quando há a intervenção de uma música tradicional, com tradução em nota de rodapé. Essa citação (Manjate, 2022, p. 12) faz referência a uma música de Eugénio Mucavele<sup>24</sup> cuja letra se encontra em Xangana, idioma banta falado em Moçambique e na África do Sul.

Patrão Niholele  
 Chavelela muti wanga utakasika hi ndlala  
 N'wive ni magolo yakurhangela tikomponi  
 Namuhla mayencela ma mihlula moxanisa tindota  
 Namuhla mayencela ma mihlula moxanisa vatirhi  
 N'wixaveleli madiploma hi kufela wu gerente  
 Inji waki uvona vutivi vaxavisa xanana?  
 Namuhla ka tikomponi kuni svitereka  
 Kupfurha ni michini hi luza wukosi la hina  
 Vasati va hina vafundja ni svahava hi ndlala  
 Kuhahluka n imiti hi mhakeni ya wusingi. (Manjate, 2022, p. 12-13).<sup>25</sup>

- O longo excerto em que se acompanha o curandeiro Muzivhi – nesse caso, esse idioma opera também como uma conexão com os ancestrais e com o plano espiritual e a tradução é feita por José Património dentro da própria narrativa. Na citação trazida no capítulo anterior, quando a avó de Rabhia é sobrenaturalmente contatada pelo curandeiro para relatar sua vida e a da neta, e na qual José Património realiza a tradução, o trecho originalmente dito por Muzivhi não está em português, mas em Xona, um grupo de línguas bantas faladas no sul de Moçambique, como ilustrado no recorte que segue:

[...] Os olhares répteis embalsamados na rota de novas tocas anunciavam a fala iminente de Muzivhi:  
 Ndinoda kuveregera yo musikana uwu wo kuseja...  
 Uvu muzuruku wangu Rabhia. Inini ndinovereketari ndirimwana wa surutana wiya ku Angoxe wakaagara pamupando wo hama yo rume ya Inhanadare paanga afa. [...] (Manjate, 2022, p. 24)<sup>26</sup>

<sup>24</sup> A música ao qual se refere chama-se *Patrão* e trata de exploração do trabalhador. Resultados foram encontrados sob o nome Eugénio Mucavel.

<sup>25</sup> Patrão pague-me o salário / pense na minha família que irá sucumbir de fome / precipitaram-se em querer liberar as empresas / hoje não são capazes de as gerir melhor / e fazem sofrer os trabalhadores / compraram diplomas para tornarem-se gestores de empresas / alguma vez se vendeu conhecimento? / Hoje ocorrem greves nas empresas / ardem máquinas, perdemos a nossa riqueza / as nossas mulheres aprendem imoralidades por causa da fome / lares se destroem por causa do adultério. (Manjate, 2022, p. 13)

<sup>26</sup> “Vou contar-vos a história desta bela jovem... [...] Essa é a minha neta Rabhia. Eu que vos falo sou a filha desconhecida da sultana que em Angoxe sucedeu o irmão da linhagem patrilínea de Inhanadare, após a morte deste.” (Manjate, 2022, p. 25)

- As falas do curandeiro<sup>27</sup> durante o interrogatório, que são traduzidas do Ndau para o português por José Património – e aqui, pode se conectar à ideia apresentada pelo realismo animista de a palavra ser o portal para o sobrenatural, uma vez que o curandeiro, representante do místico, não sabe se comunicar em português:

- Izvizvokunyepa, inini ndakavereketa kuti mwana wo rume uwu wazyizoda kuvawuraya, ndizvo zvakazoyitika -respondeu o velho Muzhivi apontando o agente Sthoe.

O homem do canto estremeceu e arregalou os olhos fitando o estagiário. José Todo Património baixou a cabeça. Sthoe parou de tamborilar na mesa. O estagiário pediu a tradução. José Património manteve-se cabisbaixo. O estagiário ordenou a tradução imediata das palavras do curandeiro e tratou de garantir a José Todo Património que não teria outra oportunidade de se corrigir.

- Isso não é verdade, eu apenas disse que esse homem haveria de a matar e foi exatamente o que aconteceu. (Manjate, 2022, p. 94)

- As situações pontuais em que essas palavras são incluídas no meio da narrativa, demonstrando a naturalidade com a qual os idiomas nativos coexistem com a língua portuguesa em Moçambique. É o caso de palavras como *muthiana* (2022, p. 30), que significa menina ou mulher em Macua; e *ntontonto* (2022, p. 49), nome de uma bebida alcoólica caseira moçambicana. Vale ressaltar que diferente das demais obras estudadas, Lucílio Manjate não oferece um glossário para a tradução desse vocabulário, de modo que a definição é disponibilizada por notas de rodapé ao longo da narrativa.

As referências à Europa e à colonização também ocorrem de forma indireta ao longo do enredo. Conforme anteriormente citado, Lucílio Manjate é o único autor deste estudo a ter nascido após conquistada a independência de seu país. Embora seja ativo em movimentos sociais, não participou diretamente das lutas libertárias e não vivenciou pessoalmente o período colonial de Moçambique, o que pôde influenciar na maneira como essas relações são construídas na obra.

Por sua estrutura similar àquela das narrativas policiais clássicas, a trama não abre espaço para a análise subjetiva dos personagens e é quase que integralmente voltada ao processo investigativo, não se detendo a contextualizações históricas ou a críticas à sociedade de forma tão incisiva pelo narrador e personagens, cabendo ao leitor identifica-las entre as descrições da sociedade tecidas pelo autor. Assim como não são apresentados registros explícitos acerca da Europa ou de conflitos com o modo de vida europeu, diferentemente do encontrado nas demais obras. Assim sendosão sutis as referências à colonização portuguesa, embora guerras civis sejam parte da narrativa.

<sup>27</sup> O nome do curandeiro é grafado ao longo da obra de duas formas distintas: Muzhivi e Muzivhi. Será mantida na citação a grafia utilizada para ela pelo autor.

A primeira menção ao período colonial se dá de forma indireta ao ser abordado o nome do bairro onde ocorreu o assassinato de Rabhia: “Assim aconteceu com a morte da prostituta, ao colocar o nome de Luís Cabral ou Xinhambanine, conforme o gosto dos editores, nos noticiários televisivos e radiofônicos do país [...]” (Manjate, 2022, p. 21). A referência aos dois nomes do bairro tem uma justificativa colonial, já que o bairro foi utilizado pela colonização portuguesa em função da coexistência pouco pacífica entre bitongas, chopes e vatshwa. O nome aglutinador Xinhambanine (também grafados Chinhambanine ou Xinyembanini) referia-se à diversidade de povos Inhambane que, ao chegarem a Maputo, se instalavam naquele local pela facilidade de deslocamento para diferentes pontos de trabalho, como a linha ferroviária de Maputo. Conforme Tiane (2024), apesar de o nome oficial do bairro, estabelecido durante o período de colonização, ser Luís Cabral, a memória coletiva da comunidade adota o topônimo Xinhambanine como uma forma de construção identitária e referência, carregando as raízes do nome dado antes da intervenção de Portugal pelos próprios habitantes de Maputo. O fato de Manjate (2022) referir-se à escolha editorial mostra a permanência de resquícios coloniais na sociedade em questão.

Em um outro momento, a mesma situação ocorre na breve citação do nome de origem da Rua do Begamoyo:

Sthoe apreciava o movimento da Rua da Mesquita entre goles de uísque e bafos de um cigarro ordinário e recordava-se de outros tempos, quando à noite dava à Rua do Begamoyo, na época Rua Araújo, honra a Joaquim Araújo, primeiro Governador do Presídio de Lourenço Marques (Manjate, 2022, p. 77).

O nome do Presídio de Lourenço Marques faz referência ao Porto Lourenço Marques, local que, com o processo colonizatório, seria instituído como capital de Moçambique e, posteriormente, receberia o nome de Maputo. É importante frisar que essas informações não constam na obra e, a não ser que o leitor busque pelo contexto em que as nomenclaturas são apresentadas ou tenha o conhecimento prévio destas, não é possível fazer referência ao processo de colonização apenas pela construção da obra.

Dessarte, pode-se afirmar que as críticas estabelecidas por Manjate aos resquícios da colonização ocorrem de forma implícita e são encontradas principalmente por meio de outros indicadores que não aqueles abraçados por este estudo – como é o caso da descrição dos espaços e das relações sociais, a exposição da pobreza e da prostituição e a corrupção presente nas instituições, por exemplo. Destaca-se que o autor escreve de uma Moçambique que já não conta com a presença do colonizador, tendo vivido apenas durante o processo de reconstrução pós-

colonial e, assim sendo, é possível que seu olhar se volte para aspectos diferentes no que tange ao processo de descolonização.

#### 4.3 JAIME BUNDA: AGENTE SECRETO, DE PEPETELA

*Jaime Bunda: Agente Secreto – Estória de alguns mistérios*, do angolano Pepetela, é a primeira obra do autor no gênero policial. Publicada pela primeira vez em 2001, foi trazida ao Brasil pela editora Kapulana, na coleção Vozes da África, em 2022 (edição utilizada neste estudo). É o mais extenso livro analisado por este estudo – com 373 páginas entre narrativa, glossário e informações sobre o autor, seu tamanho destoa da maioria das obras do gênero, composto tradicionalmente por obras mais sucintas.

A obra, que é uma paródia de James Bond, inicia com a descrição de Jaime Bunda como um profissional preguiçoso, pouco valorizado e descreditado e que não recebe grandes oportunidades profissionais. Os colegas acreditam que ele esteja no cargo por ser primo de seu chefe direto. A grande oportunidade de Jaime surge com o assassinato de Catarina, uma jovem de 14 anos que foi abusada e morta em Luanda, cujo assassino não há informações.

Ao iniciar a investigação, Jaime recebe um ajudante para acompanhá-lo nas perseguições após descobrir o possível carro visto no momento do assassinato da jovem. Embora as pistas acerca do assassinato da jovem comecem a se extinguir com a entrega do corpo à família e interrogatórios pouco produtivos, a perseguição ao veículo desperta suspeitas no detetive, que insiste em tocaia.

Simultaneamente à investigação, a obra apresenta T, o dono do veículo perseguido por Jaime. T é um personagem nebuloso, politicamente influente, com envolvimento em crimes como tráfico de influência e negócios ilícitos contra o Estado, além de ser considerado o rival do Diretor de Operações – D.O., primo de Jaime. O envolvimento de T com Said Bencherif, um libanês que retorna ilegalmente a Angola após ter sido expulso, e a possibilidade de que o suspeito se torne diretor do Sistema de Investigação Geral (SIG) acendem um alerta no investigador Bunda, que se inspira em grandes obras policiais americanas e em seus detetives favoritos para conduzir a investigação.

O crime a ser investigado por Jaime desdobra-se, com uma operação envolvendo a introdução de notas falsas de mil kwanzas no país, vindas da África do Sul por barco, a serem trocadas por dólares por meio de cambistas informais. O inquérito termina por incriminar Said, deixando T livre e ainda apto a se candidatar ao cargo de diretor do SIG. Em paralelo a isso,

existe ainda o envolvimento amoroso de Jaime com Florinda, esposa de Antero Lopes, angolano envolvido em um esquema criminoso de tráfico de pedras preciosas, gerando uma agressão contra o detetive e resultando em uma perna quebrada. Embora não tenha relação direta com o crime envolvido, a fratura faz com que Jaime fique imobilizado prejudicando as investigações.

Ao final da obra, apesar de T ter sido reconhecido como suspeito no crime de tráfico de notas falsas, ele é inocentado pelo chefe do SIG (que não aparece na obra) por ser considerado uma figura bem relacionada e politicamente influente, conseguindo sair impune. Porém, seu possível envolvimento com a morte de Catarina fica em aberto no final da obra, não sendo possível afirmar se ele está ou não relacionado ao assassinato da jovem.

Entre a estrutura das diferentes obras analisadas por esse estudo, a paródia *Jaime Bunda: Agente Secreto* (2022), de Pepetela, é a que assume características de uma literatura policial mais próxima da tradicional. É possível perceber que, apesar de romper com várias das regras estabelecidas por Van Dine para a escritura de um romance de enigma, como se espera de uma narrativa contemporânea, a dinâmica de funcionamento do enredo assemelha-se em partes com aquela vista nas obras de Sherlock Holmes.

Inicialmente, a figura do Jaime Bunda, personagem central da história, é um detetive de profissão que foi designado para a investigação de um crime específico ocorrido em Luanda.

[...] nunca lhe davam ensejo de provar que era mesmo um craque, só lhe mandavam ir comprar cigarros. No máximo fazer a cobertura de algum colega numa missão mais arriscada, mas sempre em papel subalterno. Ele esperava pacientemente na sala, sentado na mesma cadeira, vendo os outros escreverem relatórios sobre os assuntos que iam resolvendo ou não, eles diziam que resolviam mas os criminosos pululavam pelas ruas e os subversivos conspiravam contra o regime, enquanto ele ia amolgando a cadeira com o peso de sua bunda. Durante todos os meses que ali passava na sala, mais de vinte, aprendera a distinguir todas as moscas que entravam e saíam pelas janelas (Pepetela, 2022, p. 12-13).

Apesar de não depender apenas da lógica para a resolução do mistério, conta com modernidades nos processos de perícia do corpo ou sistemas de computador para verificação de informações sobre suspeitos. Bunda não participa de muitos momentos de ação, como vistos, por exemplo, no Robert Langdon de Dan Brown; pelo contrário, o detetive segue seus suspeitos, monta tocaias no carro, suborna para obter informações, mas quase sempre mantendo-se a uma distância relativamente segura de seus suspeitos. Também não é invencível, como no caso dos detetives tradicionais, nem o grande detentor do conhecimento acerca da investigação: frequentemente, é superado por seus colegas de profissão, o que causa desconforto no personagem: “Pela primeira vez, Bunda não ficou admirado pelos conhecimentos do colega, antes irritado. Estavam todos sempre à frente dele, parecia que sabiam tudo. Luanda era uma terriola assim tão pequena que todos se conhecessem?” (Pepetela, 2022, p. 202).

Ainda com relação ao investigador, Bunda não é idôneo e frio como os detetives tradicionais; pelo contrário, compra informações e faz comentários ácidos acerca das pessoas, além de nutrir um caso extraconjugal e pagar um homem para assustar o marido de sua amante, com o objetivo de que ela mantenha o relacionamento exclusivamente com ele, lembrando bastante um detetive *noir*. O próprio autor refere-se a ele não como a figura de um herói, mas, sim, como um anti-herói (Wieser, 2009). Ao longo da obra, Bunda ganha um pseudo detetive, que não narra a obra, mas que reveza com ele o posto de observação do possível suspeito.

Assim como nas narrativas policiais clássicas, porém, o sucesso de Jaime Bunda na investigação e elucidação do crime contribui para a construção de seu nome, o que faz com que ele seja convocado para a resolução de outros crimes - como pode ser visto no livro sequencial escrito por Pepetela, *Jaime Bunda e a Morte do Americano* (2003).

O Isidro estava verdadeiramente abumado, nunca lhe podia passar pela cabeça que o estagiário, que ele utilizara algumas vezes para fazer número em buscas e detenções, considerado pouco mais que parvo pelo chefe Chiquinho Vieira, atirado para andar atrás de um assassino de menor sem a mínima importância, pudesse ter metido a mão sozinho em tão grande caso. Minha Nossa Senhora, agora é que vamos ter de o aturar, pensou o invejoso agente (Pepetela, 2022, p. 337).

Nessa obra, a narrativa se descola do detetive, porque Pepetela organiza o enredo em dois narradores que se intercalam ao longo da obra: o primeiro, que inicia a narração e retorna posteriormente para encerrá-la, é bastante vinculado a Jaime Bunda; ele é deixado de lado apenas em uma passagem, na qual o narrador segue um dos suspeitos em um procedimento de “blindagem” espiritual. A segunda narradora, porém, é uma mulher chamada Malika, argelina que faz parte de um esquema criminoso que Bunda está investigando. Além dos dois narradores principais e a voz do autor que eventualmente aparece com comentários pontuais, há ainda a presença de raros trechos nos quais a narração é feita em primeira pessoa pela voz de Bunda. Finalmente, há também uma breve passagem na qual o leitor acompanha como narrador o personagem T, um dos suspeitos investigados pelo detetive.

O criminoso, como nas narrativas de enigma, não é nomeado durante a obra. Aqui, entretanto, ocorre uma quebra nas regras do gênero policial de Van Dine: o assassino de Catarina não é revelado, por ser um membro da elite de Angola, aparentemente protegido. Muito pouco se sabe, inclusive, sobre a vítima de *Jaime Bunda: Agente Secreto* (2022), devido ao assassinato de Catarina ocorrer antes do início da narrativa, como nas narrativas de enigma; a função do crime inicial consiste unicamente em iniciar as investigações que incluem Bunda, e que culminam no real mistério a ser desvendado ao longo da obra: um esquema de contrabando.

Diferentemente do que se espera da narrativa policial clássica, mas seguindo a estrutura de crítica do romance policial *noir*, por meio do desenrolar das investigações são exploradas também temáticas como corrupção, desigualdade social e de gênero, entre outras críticas sociais bastante típicas da literatura angolana. O esquecimento do assassinato de Catarina, por exemplo, pode ser considerado um indicativo de crítica acerca da desigualdade social angolana, já que o assassino era alguém da elite e a família de Catarina não era abastada, de forma que seu assassinato se torna lateral para a sociedade angolana (Alves, 2009).

O fato de a investigação na obra descolar-se do assassinato que a origina é também um rompimento com a estrutura básica de uma narrativa policial (Massi, 2011; Massi, 2015; Todorov, 2013). Em consequência, revela-se uma movimentação criminosa envolvendo personalidades importantes da comunidade de Luanda, estrangeiros atravessados de forma irregular para a cidade por meio de passaportes falsos e outras atuações imorais, envolvendo, inclusive, um caso extraconjugal do próprio detetive. O infrator inicial cai no esquecimento e termina a obra impune e no anonimato; os criminosos culpabilizados são aqueles que atuam no mistério secundário, este sim investigado.

A obra traz, ainda, uma intervenção distinta por parte do narrador:

[...] Raio da velha, era feiticeira ou quê? Com nome de santa?  
 [Neste momento, Jaime ainda não sabia, mas sim, Dona Filó tem poderes, por alguns chamados de paranormais. Felizmente, poderes relativos, nem sempre infalíveis, pois senão este relato perdia todo o interesse. Onde já se viu estória policial em que se afirma logo que o fantástico detetive desconchegue de apanhar o horrível assassino? Ou será mesmo que isso que desperta o interesse do leitor que se diz, já agora quero saber como é que este escritor de meia tigela vai evitar que eu comece a bocejar ao fim de duas páginas? Confesso que não sei e a minha ignorância excita-me, confissão de escritor.] (Pepetela, 2022, p. 70).

Aqui, o espaço de narração é tomado pelo próprio Pepetela, que apresenta um comentário acerca da própria estrutura do romance policial, na qual se presume que o detetive precisa ser exitoso. Jaime Bunda termina o livro em um espaço dúbio: apesar de ter êxito na resolução de um crime, peca ao não resolver o assassinato, assim como antes havia predito Dona Filó. Não é típico do gênero que o narrador se inclua como personagem na narrativa, de forma que a narração costuma ser em terceira pessoa (sendo o narrador um mero observador) ou, então, em primeira pessoa, cargo geralmente assumido pelo pseudo detetive. Em Pepetela (2022) essas intervenções ocorrem múltiplas vezes, sempre carregando diferentes críticas sociais, referências à ineficácia da polícia ou outros adendos acerca da sociedade luandense ou de technicalidades do processo investigativo.

Há, ainda, um elemento nesta obra que não é compartilhado pelos outros objetos deste estudo: ao longo de toda a narrativa, são feitas referências a detetives europeus e estadunidenses,

a obras de romance policial e a enredos admirados pelo detetive Jaime Bunda. Declaradamente fã de detetives europeus e ianques, Bunda se inspira em diversos romances policiais de renome e aspira atuar como eles.

Não há matrícula do carro, nem sequer certeza quanto à marca... Só que é um carro grande, preto e brilhante. Pode ser um Mercedes, um Volvo, um Studebaker... – Ainda se fazem desses? Jaime Bunda esbugalhava de novo os olhos, sonhador. O Studebaker e o Cadillac eram os carros da sua infância, de tanto ler livros policiais dos ianques. Que eu saiba, dizia ele, nunca Perry Mason andou de Mercedes. A sua imaginação de criança foi acalentada por livros de colecções que hoje já não existiam, com capas e títulos chamativos (O Assassino Só Anda de Noite, Morte em East Side, Os Três Tiros Fatais, Crime em Vestido de Noite, etc.), que o tio Esperteza do Povo, antigo guerrilheiro na luta contra o colonialismo e reconvertido para as fileiras policiais, lia e relia na esperança de aprender o novo ofício cuja ciência lhe escapava. Foram certamente esses livros que o levaram a aceitar a proposta do primo que era D.O. e que lhe levou para os SIG. E agora estava finalmente com um caso bicudo nas mãos. Um crime sem indícios. O crime perfeito? Nunca há crime perfeito, a justiça sempre triunfa, o Mal será vencido, tinha aprendido estas verdades absolutas nesses livros. Pois bem, ia mostrar que os seus ídolos Spilane, Chandler ou Stanley Gardner estavam cheios de razão e não há crimes perfeitos, há é investigadores imperfeitos (Pepetela, 2022, p. 27-28).

A referência a outras obras do gênero e, principalmente, a tentativa de Bunda de ter um desempenho similar ao de seus ídolos, ressalta diferenças que essas obras têm, em comparação com *Jaime Bunda: Agente Secreto* (2022). É o caso, por exemplo, do excerto anterior, que destaca que no romance policial o mal sempre é vencido quando, em *Pepetela*, o assassinato de Catarina termina irresoluto. Ou, ainda:

– Disse uma grande verdade, sabia, Kinanga? A verdade é essa. É preciso sempre saber fazer as perguntas correctas. Muita gente confunde e fica à espera das respostas correctas. O que interessa são as perguntas. Já leu o Conan Doyle? Explica isso tudo. Kinanga estava aterrado com a perspectiva vislumbrada. Jaime Bunda iria obrigá-lo a interrogar todos os sócios dos três clubes para conseguir uma lista dos prováveis descobridores do cadáver? O tempo que se ia perder... Nem ouviu a pergunta.

– Não me respondeu... Já leu Conan Doyle?

– Ah, do Sherlock Holmes? Claro que sim.

Jaime Bunda ficou encantado, encontrava finalmente um polícia culto, uma alma gémea. E Spilane? E Highsmith? Concordaram os dois que os livros que Perry Mason protagonizava eram especiais, Bunda não vendo defeitos mas Kinanga defendendo que eram no entanto pouco realistas, pois nem sempre em casos reais o assassino está no tribunal prontinho para ser desmascarado como Mason sempre fazia, o que para o outro era um detalhe insignificante, o que interessa é a fábula nele contida (Pepetela, 2022, p. 51).

Ainda, nessa passagem, o personagem Kinanga critica a pouca verossimilhança das narrativas policiais pelo fato de o real assassino estar sempre próximo à investigação. Antes dessa citação, porém, Bunda já havia demonstrado interesse por introduzir Kinanga aos romances policiais, desavisado de que o colega já os consumia: “Gostava cada vez mais do Kinanga, tão humilde e cooperativo. Talvez levemente ingênuo. Com tempo haveria de lhe aconselhar algumas leituras, a começar pelo Conan Doyle, é sempre por aí que se começa, não?”

(Pepetela, 2022, p. 31). Isso demonstra a inclinação do detetive a ver a narrativa policial como um guia para a investigação, bem como uma ferramenta contra a ingenuidade do colega, o que corrobora os estudos de Massi (2011; 2015) acerca de como os livros investigativos criam um repertório resolutivo para o leitor, munindo de possíveis desfechos já utilizados anteriormente como argumentos para a investigação.

São feitas, ainda, diversas referências a James Bond, a quem Jaime Bunda considera como um herói, embora critique a mudança de atores a performarem o espião (Pepetela, 2022, p. 37). Ele é, inclusive, utilizado como elemento de crítica social à realidade angolana:

Mas precisava de saber mais coisas para as oferecer de bandeja ao parente. Entrar disfarçado de mulher? Se tivesse uns panos pretos podia passar por uma bessangana da Ilha. Mas onde arranjar panos pretos? E uma bessangana ainda chamava mais a atenção do que entrando ele próprio disfarçado de agente secreto. O James Bond resolvia logo o assunto com um aparelho qualquer, mas ele era um James Bond subdesenvolvido, o único aparelho disponível era um dos miúdos que por ali estacionavam à espera de algum carro para lavar (Pepetela, 2022, p. 139).

Em outros momentos, Jaime se inspira não em um detetive específico, mas nos aprendizados tidos com o gênero literário, para tomar decisões acerca das investigações, como no caso da escolha da postura adotada em interrogatórios:

Mas Jaime Bunda lembrou que nos livros os detectives enquadravam sempre as pessoas que interrogavam, para preencher papel nos relatórios. Tirou um pequeno bloco de notas que tinha no bolso de trás das calças e uma esferográfica. E fez um verdadeiro interrogatório, sentado num banquinho que a mulher de Salukombo trouxe entretanto. De vez em quando gatafunhava umas palavras no bloco, mais para impressionar pois tinha confiança absoluta na sua memória (Pepetela, 2022, p. 41).

Finalmente, com base nas observações tecidas, pode-se perceber que o enredo de Pepetela inova de diferentes formas dentro do gênero: oferece um detetive similar ao esperado do *noir*; dois delitos, sendo um deles um assassinato com o criminoso não sendo revelado, concluindo assim sua performance, e o outro um crime de contrabando, com criminosos sendo capturados e levados à justiça. Além disso, é apresentado um pseudo detetive bastante passivo, mas que não ocupa o espaço de narrador da obra, diversas formas narrativas e narradores diferentes e uma estrutura cinematográfica de cortes de cena e núcleos narrativos intercalados que fogem do formato clássico de um romance policial.

A obra é abrangente no que tange à religiosidade: já no início da trama é feita uma breve citação à kianda, o espírito das águas, que aparece com recorrência em obras africanas de língua portuguesa – principalmente em Angola. “[...] chamado O Restaurador pelos colonos dos tempos de antigamente, eles os ilhéus é que sabiam fazer os cultos convenientes para aplacar as fúrias de Kianda, o espírito das águas, e agora estavam condenados a viver aos magotes [...]” (Pepetela, 2022, p. 42-43). O trecho, retirado de uma espécie de fluxo de

consciência na narrativa, traz a divindade com sutilidade, demonstrando a naturalidade com a qual elementos da religiosidade participam da subjetividade de Angola, ilustrando o realismo animista que compõe a literatura africana.

Há, também, diferentes referências a ritos comuns àquela comunidade, como é o caso da descrição do rito fúnebre após constatada uma morte em casa:

- Sou da polícia – disse o agente.
  - Outro? Mas eu já falei tudo...
  - Eu sou de outra polícia. Podemos conversar com calma? Mais a mamã...
  - A mamã não pode, está na cama a viubar.
- O detetive estagiário coçou a cabeça. Precisava de interrogar os dois, nem seria normal só o fazer a um. Mas não podia também infringir aos costumes. E se há óbito em casa, a mulher do falecido, ou a mãe do falecido, ou as irmãs, ou as filhas, alguém tem de ficar sete dias deitado na cama a viubar. No mínimo. Era mesmo melhor não insistir, nunca se deve despertar os calundus porque se infringiu um preceito ou uma *kijila*, lhe tinha ensinado a avó já falecida, muito respeitadora das crenças da terra, embora fosse do sul (Pepetela, 2022, p. 66).

Nesse trecho, é possível perceber o respeito ao conhecimento ancestral por meio da referência de Jaime Bunda à sua avó e os ensinamentos por ela repassados. Ainda com relação aos ritos de Luanda, em determinado ponto da obra, o personagem T, um dos suspeitos de Jaime, vai até um *kimbanda* (curandeiro, adivinho) para passar por um tratamento de proteção. Inicialmente, o episódio não desperta estranheza de T:

- Foi de novo atrás da secretária e trouxe um cesto repleto de coisas. O cesto era feito de entrançado de mateba. O kimbanda voltou a sentar na poltrona, à frente de T, e meteu o cesto entre as pernas e as duas mãos dentro dele, mexendo suavemente. T podia ver uma série de calhaus pequenos, ossinhos de animais, bocados de tecidos velhos, unhas de leão ou onça, figurinhas de madeira, tufo de pêlos, pedaços de pele seca, uma caveira de cobra, botões, uma pata de galinha, um bico de ndwa, e muitas outras coisas indecifráveis.
- Este é um ngombo verdadeiro da Lunda. O cesto de adivinhação dos tahis da Lunda, o meu avô foi um dos grandes. Bom, vamos começar...
- Agitou pela última vez o ngombo e ficou parado, muito concentrado, estudando as figuras. Apesar do ar condicionado, T começou a suar. Tentava aperceber na cara inexpressiva do outro o que este descobria. Largos minutos ficou o adivinho estudando as figuras, sem tocar nelas.
- Hum, homem importante, homem importante, mas está com medo, acha fez asneira, está com medo... Outros eram importantes, fizeram asneira, caíram, hoje andam aí... Homem importante... Mete medo nos outros mas tem medo. Tem medo do chefe. Medo que chefe sabe.
- O kimbanda olhou para T com intensidade. Este baixou os olhos. Suava profusamente. O adivinho perguntou com voz mais profunda:
- Falei verdade?
  - Sim – disse T, com sua voz mansa, mas agora muito sumida (Pepetela, 2022, p. 76).

A cena, porém, deixa de ser um ritual de adivinhação e proteção quando evolui para um episódio de abuso sexual por parte do curandeiro – sobre o qual Pepetela descreve todo o procedimento seguido pelo *quimbanda* – que se encerra no seguinte trecho:

E realizou o tratamento, sem mais protestos de T, confuso mas suportando estoicamente. O quimbanda não calava grandes manifestações de prazer, falando em

línguas estranhas, certamente a invocar todos os espíritos milenares da Luanda. O nkisi, em cima da secretária<sup>28</sup>, testemunhava tudo com seus olhos de espelho. Quando terminou o tratamento, o quimbanda ajeitou a túnica, muito prática para essas situações. E falou quase ternamente.  
- Podes vestir. Mas não lava o cu durante um dia. Para fazer efeito (Pepetela, 2022, p. 79-80).

Nesse excerto, pode-se identificar uma espécie de denúncia à possibilidade de a religiosidade ser utilizada para o proveito de pessoas para fins escusos. A procura por rituais é tão comum entre os luandenses que abre espaço para delitos como o descrito por Pepetela – as vítimas, movidas por suas crenças, podem não perceber se tratar de um crime. Nesse sentido, ainda que confuso, T segue as orientações do curandeiro até o final da obra, sem perceber-se vítima de um delito.

A naturalidade com a qual o sobrenatural coexiste com as explicações científicas e o mundo material, típica do realismo animista, é ilustrada pelas recorrentes referências a diferentes elementos religiosos:

- Acreditas em Deus?  
[...]  
- Bem... sim... nem tanto...  
- Pois só rezando muito, mano. Tendo muita fé. Porque a situação está complicada. Já viste, o bagre fumado como nosso diretor? Aquilo é que vai ser um corre-corre, um salve-se quem puder, um aiué mamaué...  
- Ele é assim tão mau?  
- Satanás em pessoa, mano.  
- Porra.  
O arpepio veio acompanhado de uma figura adejante que roçava no vidro da frente, um sinal do além, caverna de todos os chocalhares de ossos e cheiros a enxofre, recordações saídas dos livros de fantasmas e feiticeiras europeias montadas em vassouras, cobras e vampiros, o campeão do horror, o próprio cazumbi, o cara feia, Belzebu reencarnado, o bagre fumado, T (Pepetela, 2022, p. 239-240).

Embora aqui os elementos do sobrenatural sejam colocados junto a figuras do imaginário do terror para construir a imagem maldosa de T, é possível perceber a forma como diferentes religiosidades coexistem dentro da sociedade de Angola e participam da formação da subjetividade da qual o animismo toma espaço. O mesmo pode ser visto um pouco após, em uma intervenção do narrador, com a necessidade de Jaime justificar uma série de ferimentos sem seu rosto, sofridos por parte de uma agressão de Florinda, a mulher de quem era amante:

O D.O. que se lixe, invento uma desculpa qualquer. Gato não pode ser. A referência óbvia ao bicho podia explicar os arranhões mas não as beíçolas inchadas que nem as tetas de uma palanca. E aqueles arranhões eram de onça, não de gato. Mulher também não podia invocar, a verdade era demasiado humilhante. O nosso herói não se lembrou de invocar um mitológico encontro com Diana, a caçadora, o que serviria de uma bela justificação. Até o D.O. sabia que Diana era lésbica, amante de raposas, e atacava os homens antes que estes pudessem declarar-lhe o seu amor suicida (Pepetela, 2022, p. 249).

<sup>28</sup> A palavra “secretária”, nesse contexto, vem da variação do português de Portugal e significa escrivãinha.

A referência do excerto é Diana, a Caçadora: deusa romana da lua, da natureza e da caça, equivalente à grega Ártemis, constantemente associada à companhia de animais selvagens – sendo também retratada com cães.

*Jaime Bunda: Agente Secreto* adota uma estrutura bastante similar à narrativa policial tradicional, no sentido de se ater na cientificidade da investigação criminal por grande parte da narrativa. Os momentos em que a tradição oral aparece são resumidos e quase sempre de forma sutil. Em sua organização, grande parte da narrativa é composta por diálogos, intercalados com grandes parágrafos que acompanham um misto de fluxo de consciência e narração de memória. Ao longo do enredo, a valorização do conhecimento ancestral se faz bastante presente. Seus maiores representantes são os personagens de Bunda e o *kimbanda*, que mais de uma vez se referem com respeito aos saberes de seus antepassados.

Um dos momentos em que esse respeito à ancestralidade aparece (em conjunto a outros elementos que indicam a importância da linguagem na sociedade angolana) é a cena da cerimônia de proteção presidida pelo curandeiro. Ao falar com T sobre seus poderes, o personagem afirma: “Mas não esqueci a educação que me deu o meu avô. E conservei todos os seus poderes, que recebi por herança. Aliás, como verá, quando trabalho, abandono esta linguagem de preto calçado, como diz um dos nossos escritores mais sarcásticos.” (Pepetela, 2022, p. 75). Após concluído o ritual, complementa: “Acabou por revelar ter feito um mestrado em Filosofia no Brasil, onde passou para a teoria muitos dos conhecimentos empíricos do seu avô, renomado *tahi* da Lunda.” (Pepetela, 2022, p. 80).

Nos trechos anteriores, é possível perceber o apreço pelo saber ancestral como um motor para a magia, o elemento que mantém o sobrenatural em movimento e, por isso, devendo ser preservado (Bâ, 2010). Além disso, observa-se como o conhecimento ancestral acompanha o desenvolvimento tecnológico dentro dessa comunidade, de modo que tal conhecimento é aplicado a partir da transmissão oral feita pelo avô, invertendo-se a ordem tradicional: inicia-se pela palavra para, em seguida, abordar a teoria. Outro caso em que a oralidade se sobressai em relação ao registro escrito ocorre quando T relata aspectos de sua infância:

A experiência fora traumática, estava inscrita no modo como me encarou ao ouvir a palavra pouco. O que reforçou a minha convicção, ele não contara tudo à família. Tinha sempre contado tudo, desde que chegara, assegurou ele. Não nas cartas, nunca se sabe em que mãos podem cair, ou as respostas que podem indiciar as queixas (Pepetela, 2022, p. 164).

Ao longo da narrativa, são abordadas referências à transmissão intergeracional das histórias do passado, destacando seu papel na preservação da memória e da historicidade de

Angola. Esse processo também promove reflexões acerca das transformações ocorridas na estrutura e na sociedade de Luanda ao longo dos anos. Além disso, é também por meio do relato de memórias que a obra apresenta situações de racismo e introduz diferenças culturais vividas entre os angolanos e aqueles provenientes da Europa, bem como as diferenças de tratamento entre os que lutaram a favor ou contra a colonização na guerra pela independência.

Embora a tradição oral não seja o enfoque da narrativa, entre as obras, *Jaime Bunda: Agente Secreto* (2022) é aquela em que os idiomas nativos estão mais amplamente inseridos. Diferentemente do que ocorre em *O último voo do flamingo* (2016), aqui eles não são utilizados com tanta ênfase como uma ferramenta de resistência, mas, sim, estão distribuídos ao longo dos diálogos e da narração da obra organicamente, assim como aparecem em uso na sociedade. No decorrer de toda a narrativa, uma quantidade expressiva de vocabulário nativo é empregada; ao final da obra, Pepetela disponibiliza um glossário, no qual o leitor pode consultar a definição das palavras utilizadas por ordem alfabética. Nas citações já comentadas em outros subcapítulos desse trabalho, é possível perceber essa presença das línguas originárias, que permanecem em uso na comunidade plurilíngue.

Retomando, por exemplo, o trecho já analisado anteriormente: “Era mesmo melhor não insistir, nunca se deve despertar os calundus porque se infringiu um preceito ou uma kijila, lhe tinha ensinado a avó já falecida, muito respeitadora das crenças da terra, embora fosse do sul.” (Pepetela, 2022, p. 66) é possível observar a forma como os dois termos são utilizados de modo orgânico pelo narrador. Nesse caso, *calundus* é um vocábulo proveniente do idioma quimbundo, significa “espíritos”, enquanto *kijila*, de mesma origem, representa uma regra e, nesse caso, as regras referentes ao ritual religioso a ser seguido. Em outra citação, é utilizado o termo *maka*, do quicongo, que significa “problema”.: “- Negligência, negligência! Como entregaram o corpo do delito com o inquérito ainda a correr? - Podemos retirá-lo. Mas isso vai dar maka com a família.” (Pepetela, 2022, p. 24).

A prostituição, tópico compartilhado entre os outros dois livros, aparece também aqui, de forma rápida. Dessa vez, porém, as prostitutas recebem um nome em bantu: *kitia* (Pepetela, 2022, p. 34; p. 73), termo que o autor define em seu glossário como prostituta, mas que, em kimbundu, significa “coisa” ou “objeto”.

Há, ainda, repertório de vocabulário nativo envolvendo as práticas religiosas de Luanda, como àquelas que se referem ao curandeiro da comunidade:

- Julgava que você era um kimbanda tradicional...
- E sou. Não se deixe iludir pela minha linguagem e o meu conforto. Tenho estudos, sim. Mas não esqueci a educação que me deu o meu avô. E conservei todos os seus

poderes, que recebi por herança. Aliás, como verás, quando trabalho, abandono esta linguagem de preto calçado, como diz um dos nossos escritores mais sarcásticos. Levantou e se aproximou da secretária. Tirou de trás dela uma figura de madeira, um nkisi do Kongo, crivado de pregos enferrujados. Poisou a escultura com cuidado em cima da secretária (Pepetela, 2022, p. 75).

Aqui, os termos *kimbanda* (do kimbundu, curandeiro, como já mencionado no subcapítulo sobre religiosidade) e *nkisi* (do kicongo, espírito ou objeto representativo, protetor dos lares), são dois dos exemplos de léxico de idiomas nativos aplicado às práticas religiosas e relacionadas ao realismo animista analisado nessas literaturas. Logo em seguida, é ainda introduzida a palavra *ngombo* (Pepetela, 2022, p. 75), nome dado aos tambores de rituais.

Ainda, diversos termos envolvendo o cotidiano de Luanda são mantidos em idiomas nativos. É o caso de *cambulador* (Pepetela, 2022, p. 97) que, no kimbundu designa aquele que chama pelos clientes para realizar vendas; *candongueiro*, que vem de *candongga*, também do kimbundu, que designa o comércio ilegal – com diversas ocorrências, inclusive no prólogo; ou, ainda do kimbundu, *candengue* (Pepetela, 2022, p. 35), que significa criança, entre outros inúmeros exemplos de como esses idiomas são entrelaçados pelo autor na dinâmica narrativa da obra, de forma a retratar o modo de comunicação e expressão dos habitantes de Luanda.

Ainda, é importante mencionar que, na obra, o idioma é visto como uma marca de *status* social. Além de diversas passagens nas quais destaca-se o fato de determinados personagens falarem francês, há ainda a referência do português como sendo uma ferramenta para a adaptação à realidade colonial. Ao retratar a biografia de T, a língua como símbolo de poder é ilustrada: “O elemento é de mãe malanjina e pai de Catete, mas nunca aprendeu a língua kimbundo em casa, pois os pais eram dos que consideravam que só falando a língua dos brancos poderia ser alguém na vida, alienação que se espalhou pelas novas gerações.” (Pepetela, 2022, p. 207-208). Conforme o excerto, o idioma colonizador era visto pela comunidade com mais prestígio, em detrimento das línguas nativas; é possível afirmar, então, que as passagens que apresentam o uso dos idiomas nativos representam uma forma de resistência e manutenção da angolanidade, uma vez que vão contra a falsa modernização adotada pelas “novas gerações”.

Ao todo, o glossário de Pepetela conta com 57 vocábulos com suas devidas definições, sendo composto por palavras com origem no português de Portugal, no árabe e em diferentes idiomas nativos que coexistem no território Angolano e fazem parte da dinâmica comunicativa da sociedade, demonstrando a variedade linguística angolana por meio do texto literário.

Finalmente, a característica mais marcante da obra de Pepetela no que tange ao retrato da angolanidade, talvez seja o número expressivo de referências ao período colonial e à Europa. Ao analisar as referências ao período colonial, é possível perceber que as citações vão desde

menções sutis até descrições diretas dos efeitos da colonialidade na sociedade angolana. Em determinada citação, um personagem coloca-se contra as mudanças pós-independência, usando como ilustrativo o nome de uma avenida: a Avenida Hoji ya Henda, que durante o período colonial se chamou Avenida do Brasil:

Bernardo estava com pouca paciência para se meter no tráfego desgraçado da Avenida Hoji ya Henda. Refilou. Bunda teve de lhe dizer serviço é serviço, camarada. O motorista levou-o até ao Ministério do Interior, mas foi sempre rezingando, a mudança do nome é que provocou essas desgraças, no tempo do colono se chamava Avenida do Brasil e era boa de andar, larga, via rápida, alimentava o bairro do Rangel e o Cazenga. Depois a FNLA pôs ali a sede, começaram as confrontações e a FNLA prendeu e matou as pessoas do Eme, o povo lhe chamou Avenida dos Massacres. Começou então o massacre da avenida: candeeiros da luz a serem derrubados pelos carros a cem à hora, valas a serem abertas para procurar canos de água furados e que não mais eram tapadas, buracos que nasciam todos os dias. Depois criaram uma comissão para estudar a toponímia da cidade. Em vez de voltarem ao nome antigo, não. Estupidez, até porque o Brasil, país irmão, foi o primeiro a reconhecer a independência de Angola. Como paga, tiraram de vez o nome de Brasil à avenida, deram o nome de Hoji ya Henda. Está bem, aceito, Henda merecia o nome numa grande avenida, é um herói maior embora esquecido, mas porquê esta? Com a vergonha, agora, não sabem onde pôr o nome de Brasil (Pepetela, 2022, p. 105-106).

A menção ao FNLA (Frente Nacional de Libertação de Angola), organização política que lutou contra o Movimento Pela Libertação de Angola (MPLA - da qual Pepetela fez parte) durante a Guerra Civil angolana, reforça a história do processo de luta pela independência da nação. Apesar de terem posicionamentos políticos distintos, ambos os movimentos buscavam a libertação do país.

Em outra passagem, ainda em menção direta à colonização e ao processo de independência de Angola, Bunda expõe as diferenças de tratamento e *status* social vivenciadas por indivíduos durante o domínio de Portugal:

Bunda nunca tinha estado no gabinete do primo. O chefe directo dele era Chiquinho Vieira e o D.O. não queria parecer demasiado solícito em relação ao parente, afastado, diga-se de passagem. O chefe era do ramo favorecido da família, que dava ministros, generais e embaixadores a granel. Jaime não era propriamente filho do quintal, linguagem que tinha ficado na tradição da família para diferenciar os da casa, filhos das esposas do chefe da família, e os filhos das escravas, nascidos no quintal. Mas o seu ramo não soubera aguentar a desleal concorrência aos empregos da função pública feita pelos colonos portugueses a partir dos anos trinta. A família foi perdendo estatuto e sendo atirada para os escalões mais baixos de emprego e paulatinamente afastada do centro da cidade. O ramo do D.O. soube negociar cumplicidades, mantendo um estatuto diminuído, nada comparável com o que fora nos séculos anteriores, mas de qualquer modo estável. Se dizia que eram mestres na arte de ter um pé em cada um dos campos que se digladiavam. Más-línguas falavam de oportunismo e colaboracionismo, eles diziam ter sido apenas luta pela sobrevivência. O certo é que depois da independência foram os já antes protegidos que se deram melhor (Pepetela, 2022, p. 122-123).

A citação acima não apenas apresenta a realidade de desigualdade vivenciada pelos angolanos de acordo com seus posicionamentos durante a colonização, como também

demonstra o desconforto do personagem principal diante do contexto social deixado mesmo após a independência, o que ratifica o pensamento de que a colonialidade não termina com a libertação da nação (Nascimento, 2021), fato que pode ser observado pela diferença de cargos entre Jaime e seu primo.

Ainda sobre disparidade social vivenciada pela comunidade pós-colonial:

Com o propósito de fazerem do filho alguém acima dos seus compatriotas, conseguiram mais tarde que se matriculasse no Liceu Salvador Correia, onde a elite angolana, com o saudoso Agostinho Neto à cabeça, se tinha formado, apesar de todas as barreiras erguidas pelo sanguinário poder colonial. Por ter entrado no liceu bem depois do glorioso 4 de Fevereiro, onde os heróis quebraram as algemas, iniciando a heróica e vitoriosa luta de libertação nacional, os colonialistas punham menos dificuldades ao estudo dos angolanos no Liceu, procurando aliciar a elite para os seus nefandos propósitos. Assim é que o elemento foi convidado pelo reitor do liceu a denunciar todos os colegas que tivessem ideias de independência na cabeça, segundo testemunhos recolhidos e devidamente apresentados nos apêndices 12 e 13. Não existem provas objectivas de que o elemento tenha cedido às solicitações do reitor, mas alguns colegas recordam ainda a estranheza de o verem passar em História e Matemática, quando tudo apontava para zeros, coincidentemente com a prisão pela polícia política de três nacionalistas convictos, acusados de terem feito circular pelo Liceu um panfleto do MPLA incitando as massas populares à luta intransigente pela independência. [...] Mais se salienta ter sido dispensado do serviço militar, escapando assim da guerra onde os colonialistas astutos e sem escrúpulos punham os angolanos a combater entre si para melhor reinarem (Pepetela, 2022, p. 208-209).

A citação acerca da biografia de T segue com menções ao processo de declaração de independência de Angola, mas principalmente, com declarações sobre o impacto do período colonial nas vivências e na realidade angolana. Conforme dito anteriormente, não é parte da estrutura tradicional do romance policial a descrição da sociedade ou da vida dos personagens para além do estritamente necessário para a resolução do mistério, padrão quebrado por Pepetela, que utiliza da contextualização social para a ambientação da investigação. Além disso, referências ao processo de evangelização e de uso da religião como argumento para a colonização também são mantidas, de forma a traçar um contraste com a manutenção das crenças originárias do país, bem como do conhecimento ancestral e dos rituais angolanos.

Devido à sua postura e ao seu histórico, o personagem T é visto como um subproduto do processo imperialista vivido pela nação – e, talvez não por acidente, é ele que ocupa o espaço de vilão ao longo da narrativa. Sua maneira de se portar, aproximando-se do costume europeu sempre que possível, faz com que ele seja visto com maus olhos pelos outros personagens ao longo do enredo. A contribuição europeia é, de forma geral, retratada com maus olhos ao longo da narrativa, de forma que inúmeras são as situações em que críticas são tecidas ou piadas são feitas acerca da presença de europeus no território, como é o caso de um excerto no qual se dá um comentário sarcástico sobre até um sueco parecer negro em determinada circunstância (Pepetela, 2022, p. 43).

É importante frisar que, além de Portugal e outras metrópoles europeias e, principalmente, devido às vivências da personagem argelina Malika (que narra a segunda parte da obra), também é retratada repetidamente a relação de disparidade entre Angola e França, o que pode ter relação com a experiência do autor, que estudou na Argélia e vivenciou a luta pela independência do país. Em diversos momentos, o domínio do francês ou a aproximação com os costumes do país são descritos como elementos de prestígio, bem como é ressaltada a questão do racismo e da xenofobia relacionada aos imigrantes das colônias na França.

O personagem de Jaime Bunda ilustra seu descontento com os europeus também de forma literária. Ao citar os detetives nos quais se inspira ao longo da narrativa, o personagem também critica seus colegas pela preferência por romances policiais europeus, em detrimento aos norte-americanos, dos quais é fã.

Kinanga cometeu o erro de falar em Simenon como um dos seus preferidos, o quê?, um europeu, os europeus nunca souberam escrever policiais. Kinanga, aquecido pela conversa e pelo uísque lembrou que Conan Doyle era inglês, logo europeu, mas logo Bunda arrematou, esse não conta, fala inglês, língua de gringo (Pepetela, 2022, p. 51-52).

O personagem credita a preferência de seus colegas pelas obras europeias, inclusive, à falta de cultura:

Kinanga ficou nervoso pois percebeu uma série de alusões ao seu fraco empenho no deslindar do caso. Como interpretar de outro modo a insistência do bôfia nos livros americanos, na forma expedita como os detectives ianques descobrem os criminosos, na superior eficácia do FBI, na falta de cultura dos nossos policiais que não lêem os americanos preferindo estupidamente os europeus, etc., etc.? (Pepetela, 2022, p. 109).

É possível perceber, assim, que a animosidade apresentada por Jaime Bunda com relação à Europa reside não apenas na figura do europeu ligada diretamente ao racismo ou à exploração durante a colonização. Por diversas vezes, o detetive critica a produção cultural europeia ou os prejuízos deixados ao povo angolano no período pós-colonial, , ainda que a Angola seja uma nação livre, as diferenças sociais, políticas e econômicas da nação, originadas na adoção dos preceitos colonizadores por colonos *assimilados* ou, então, na negação destes por aqueles que batalharam pela independência, são efeitos colaterais presentes ainda na sociedade atual e que contribuem para problemas sociais como a corrupção, a pobreza e a criminalidade.

A seguir, faz-se um resumo das análises elaboradas nesta pesquisa, com o objetivo de entrelaçá-la e observar, assim, as similaridades e diferenças apresentadas em cada uma das obras, de acordo com as suas diferentes propostas narrativas e contextos socioculturais.

#### 4.4 PANORAMA DA LITERATURA POLICIAL ANGOLANA E MOÇAMBICANA

Inicialmente, intenciona-se aqui retomar os elementos da literatura de enigma, para compreender quais obras mais se aproximam desse subgênero literário, em contraste com os elementos da literatura policial contemporânea. Para tal, apresenta-se um resumo das análises para melhor visualização do leitor. As regras de Van Dine (abordadas anteriormente nesta pesquisa<sup>29</sup> e retomadas no quadro que segue) foram utilizadas para traçar um panorama inicial dos enredos escolhidos para este estudo e para a análise estrutural das obras. As observações constantes no quadro abaixo são classificadas entre “sim”, quando a regra é aplicada; “não”, quando não se aplica; e “parcial”, quando há alguma ressalva à aplicação da norma (as ressalvas são detalhadas na análise individual da obra).

Quadro 3- Aplicação das regras de Van Dine, resumidas por Todorov, nas obras analisadas

	COUTO	MANJATE	PEPETELA
1. O romance deve ter no máximo um detetive e um culpado, e no mínimo uma vítima (um cadáver).	Não	Parcial	Parcial
2. O culpado não deve ser um criminoso profissional; não deve ser o detetive; deve matar por razões pessoais.	Sim	Não	Parcial
3. O amor não tem lugar no romance policial.	Não	Não	Não
4. O culpado deve gozar de certa importância: a) na vida: não ser um empregado ou uma camareira; b) no livro: ser uma das personagens principais.	Parcial	Sim	Parcial
5. Tudo deve explicar-se de modo racional; o fantástico não é admitido. <sup>30</sup>	Não	Parcial	Parcial
6. Não há lugar para descrições nem para análises psicológicas.	Não	Parcial	Não
7. É preciso conformar-se à seguinte homologia, quanto às informações sobre a história: “autor: leitor = culpado: detetive”.	Sim	Sim	Sim
8. É preciso evitar as situações e as soluções banais.	Sim	Sim	Sim

Fonte: elaborado pela autora.

<sup>29</sup> Em 3.1.2 Características do romance de enigma, p. 44-45.

<sup>30</sup> É importante ressaltar novamente que, embora Van Dine trate do termo “fantástico”, esta pesquisa não intenciona analisar as características da literatura fantástica e foca, aqui, na quebra com a racionalidade promovida pelo realismo animista presente nas obras.

Além dos elementos relacionados à literatura de enigma, observa-se que as obras analisadas apresentam características que as aproximam, em diferentes graus, das narrativas contemporâneas. De modo geral, pode-se afirmar que as tramas transitam entre o romance de enigma e estruturas policiais contemporâneas, resultando em certa distinção em relação às estruturas tradicionais do gênero. As narrativas raramente têm foco exclusivo na investigação e elucidação do crime e são frequentemente entrecruzadas por contextualização cultural, críticas políticas e sociais. Em entrevista acerca da narrativa policial africana, afirma Pepetela: “A fundação policial, criminosa é só um pretexto para analisar a sociedade. É isso o que os livros policiais são. Os livros da escola americana dos anos trinta e quarenta também eram. Era uma análise da sociedade americana através do policial. Sempre foi.” (Pepetela apud Wieser, 2009, p. 19). Assim sendo, embora incorporem elementos tanto dos romances de enigma quanto da literatura policial contemporânea, as narrativas africanas brincam com as regras do gênero, aproximando-o do contexto social africano e da estilística literária consumida pelo público leitor dos países.

É o que se pode confirmar pelas análises tecidas visto que, estruturalmente, as obras são bastante diversificadas: *Rabhia* (2022) segue uma abordagem mais clássica de organização do processo investigativo e da narrativa; seu detetive, porém, é mais aproximado ao do romance policial *noir* e, em uma abordagem incomum – embora não inédita – o detetive também ocupa o espaço de criminoso; a vítima, por sua vez, é ativa na obra e, é acessada pelo leitor por meio do modelo cinematográfico de narração em *flashbacks*, o que não faz parte do formato tradicional do gênero.

Em *Jaime Bunda: Agente Secreto* (2022), o detetive transita entre a forma clássica e o *noir*, sem poder contar com a invencibilidade do personagem tradicional, mas seguindo um modelo investigativo aproximando-se ao de Holmes e Poirot, embora com tecnologia à disposição; o crime cuja investigação fora posta de lado, assim como o fato de o assassino terminar impune a narrativa, são elementos que rompem com o modelo esperado para o gênero. Já *O último voo do flamingo* (2016) adota a estrutura mais aproximada à narrativa policial contemporânea, tendo em comum com o formato clássico, apenas a presença dos personagens centrais à construção da obra e a narração por parte do pseudo detetive.

Nas três obras analisadas, os elementos culturais que constituem a subjetividade africana marcam presença com distinção, de acordo com a estrutura narrativa adotada por cada autor e com as possibilidades que o enredo oferece.

No que tange à incorporação de elementos religiosos nas obras, observa-se que *O último voo do flamingo* (2017) é o romance em que o realismo animista se manifesta com maior intensidade no desenvolvimento do enredo. A narrativa estrutura-se a partir da coexistência entre o divino, o sobrenatural, o ancestral e a racionalidade empregada pelas investigações conduzidas por Risi. O animismo assume papel central na obra de Couto e permeia as experiências de todos os personagens, sendo examinado em sua interação com a perspectiva eurocêntrica adotada pelo investigador. Em *Jaime Bunda: Agente Secreto* (2022), a religiosidade tem um papel mais lateral, embora ainda esteja fortemente presente, representada por personagens como o curandeiro, por exemplo. *Rabhia* é a obra que apresenta menor ênfase nesses elementos, direcionando seu foco principalmente para a dimensão racional do processo investigativo e relegando a subjetividade dos personagens a um papel secundário.

Manjate em *Rabhia* (2022), e Pepetela em *Jaime Bunda: Agente Secreto* (2022) abordam os elementos da tradição oral africana com menos destaque que Couto em *O último voo do flamingo* (2016), cuja obra valoriza fortemente a oralidade e os saberes ancestrais. Em *Rabhia*, o uso de idiomas nativos é pontual e pouco presente na narrativa.

Já quanto às referências à Europa e ao período de colonização dos países por Portugal, Couto (2016) e Pepetela (2022) trazem uma gama vasta de menções às divergências culturais entre europeus e angolanos/moçambicanos, bem como à desconfiança dos locais acerca do estrangeiro e aos resquícios remanescentes do processo de dominação colonial imposto para as nações abordadas nas obras. Em Manjate (2022), essas passagens não são tão evidentes, sendo encontradas apenas por meio da busca aprofundada da história de Maputo e, assim, sendo menos acessíveis ao leitor por fruição.

Ainda, é importante citar a forte presença de elementos de crítica social nas três obras: referências de problemas relacionados à corrupção, à prostituição e à pobreza, bem como à espetacularização da necessidade de financiamento internacional, são constantes nas três obras que, apesar de serem mais frequentes nas obras de romance policial contemporâneo, não são contempladas pelo formato clássico e nem estão previstas pelas regras de Van Dine (Todorov, 2013), para quem a narrativa policial não deveria deter-se ao retrato social mas, sim, à investigação. A presença da crítica social nega, inclusive, a origem das obras de detetive, que nascem nos folhetins e, devido ao espaço limitado, não poderiam deter-se em grandes contextualizações, tendo a pretensão de serem instigantes e palatáveis.

Tendo como base o quadro que estabelece as principais características do gênero policial de acordo com Van Dine, pode-se propor aqui um novo quadro, abraçando as

características das narrativas policiais de Angola e Moçambique e tendo como base as obras analisadas – lembrando que nenhum dos dois países possui forte tradição na narrativa policial. Para a interpretação do quadro, considera-se 3 como “fortemente presente”, 2 como “presente”, 1 como “brevemente abordado” e 0 como “não abordado”:

Quadro 4- Características do romance policial de Angola e Moçambique – análise por obra

Elemento analisado	<i>O último voo do flamingo</i>	<i>Rabhia</i>	<i>Jaime Bunda: Agente Secreto</i>
Presença de elementos da religiosidade e do realismo animista.	3	1	2
Presença de elementos da tradição oral.	3	1	1
Permanência de idiomas nativos ao longo da narrativa.	3	1	3
Referências ao processo de colonização ou à relação entre África e Europa, bem como aos seus estilos de vida e formas de pensar.	3	1	3
Referências acerca de problemas sociais, como, por exemplo, a corrupção e a pobreza.	2	3	3

Fonte: elaborada pela autora.

Com base no quadro, fica claro que, em maior ou menor grau, todas as obras abordam os mesmos elementos que não são observados na narrativa policial tradicional, mas que contribuem para a impressão de uma angolanidade ou moçambicanidade em suas produções literárias e para a representação do modo de ser e pensar dessas comunidades. Dessa forma, não apenas rompem com um padrão consagrado e visto como ideal, mas também representam um fazer literário mais próximo da realidade e da vivência em Angola e Moçambique, unindo a angolanidade e a moçambicanidade às características do amado gênero literário romance policial em suas diferentes apresentações.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O gênero literário romance policial é tradicionalmente amado entre os leitores de literatura de massa. Nascido dos folhetins, conquista seu público leitor não apenas pelo desenvolvimento do enredo, mas pelo jogo de mistério que propõe: aquele que lê uma narrativa policial é convidado a tentar desvendar o crime e identificar o culpado antes do detetive, dispondo das mesmas pistas e elementos investigativos que o personagem principal da trama.

A estrutura da narrativa policial mais seguida é baseada em parâmetros eurocentrados, visto que a literatura de detetive nasce nos Estados Unidos, com Edgar Allan Poe, mas se populariza com grandes escritores europeus, como Agatha Christie e Sir Arthur Conan Doyle. Desse modo, conforme o gênero se desenvolve e ganha novos contornos para se adequar à sociedade que lê – dando origem, assim, aos subgêneros de romance policial, como é o caso do *noir* – os padrões de escrita colonizadores vão sendo perpetuados e reproduzidos incansavelmente. Universos de personagens são criados, interações com outros gêneros são incorporadas – como é o caso do encontro entre a narrativa policial contemporânea e elementos do terror e do sobrenatural encontrados na trilogia de *Mr. Mercedes* (2016), de Stephen King.

A estrutura incorporada pelos principais nomes do romance policial clássico ou contemporâneo, porém, são baseadas nos parâmetros estabelecidos por essa literatura popularizada na Europa e, por isso, nem sempre será capaz de abraçar a realidade sociocultural e de produção literária de países colonizados, como é o caso dos PALOP. Dessa forma, é certo afirmar que esse padrão de escrita não poderá ser meramente reproduzido, sob pena de não representar a realidade da nação na qual surge.

A literatura policial brasileira atual frequentemente se aproxima da tipologia de romance policial *noir*; incorpora os elementos do cômico, da sátira e da malandragem em suas narrativas e mesmo no personagem detetive, bem como a crítica à polícia e ao sistema carcerário, os crimes sem solução e a literatura de violência. A inclusão desses elementos visa a melhor representação literária da realidade vivenciada cotidianamente no Brasil, fenômeno esse que não é apenas reflexo da necessidade de uma literatura que melhor represente o modo e ser, existir e interagir com o mundo do brasileiro, mas que é também compartilhado pela literatura dos demais países colonizados, como é o caso de Angola e Moçambique, cujas produções são alvo desse estudo.

Nas narrativas policiais angolanas e moçambicanas, assim como acontece com as manifestações literárias de gêneros mais tradicionais nesses países, elementos da subjetividade africana e aspectos culturais específicos de Angola e Moçambique tomam espaço na construção

da trama; isso porque, de acordo com Candido (2006) a literatura reflete a sociedade na qual se constitui e, por vezes, se baseia nos dilemas sociais e históricos ainda pendentes para as comunidades nas quais os produtos literários se originam.

As obras analisadas apresentam distintas formas de ruptura, contrariando as estruturas convencionais da narrativa de enigma e dialogando com elementos característicos da literatura policial contemporânea, majoritariamente produzida na Europa e nos Estados Unidos. Nos livros examinados neste estudo, observa-se a influência marcante da angolanidade e da moçambicanidade, evidenciada pela incorporação de elementos culturais e tradições literárias desses países à estrutura típica do gênero policial. Essa abordagem confere uma nova configuração à narrativa de detetive, distanciando-a dos paradigmas coloniais e adaptando-a de forma singular à realidade de suas comunidades.

A preocupação com o fortalecimento de uma identidade nacional pós-colonial e com a representação da subjetividade angolana/moçambicana nas obras em questão pode ser analisada seguindo os critérios abordados por esta pesquisa:

Quanto à estrutura narrativa, as obras brincam com diferentes focos narrativos e, também com diferentes narradores e lapsos temporais, adotando um caráter cinematográfico para as produções e variando de forma independente em sua proximidade ou distanciamento do formato clássico do fazer literário dentro do gênero. A possibilidade de acompanhar a trama de T. em intervalos estratégicos ao momento da investigação, bem como a oportunidade de ler Malika ocupando o espaço de narradora na segunda parte de *Jaime Bunda: Agente Secreto* (2022), são exemplos de como essa linguagem cinematográfica é incorporada pelas obras, em consonância ao que se apresenta na literatura policial contemporânea – principalmente a estadunidense. O mesmo pode ser identificado com os *flashbacks* relatando a vida da prostituta Rabhia na obra de Manjate (2022), ou com os relatos de memória acerca da infância do Tradutor do Tizangara para Couto (2016).

Os personagens das narrativas são trabalhados representando a sociedade da qual fazem parte, por adequação ou contraste, sendo motores de críticas sociais e reflexões acerca dos dilemas enfrentados pelas comunidades: a corrupção em T., baseada na tentativa de lucros financeiros, é compartilhada com aquela de Estevão Jonas; já Rabhia e Ana Deusqueira ocupam papéis relevantes nas obras e representam a prostituição encontrada em Angola e Moçambique. Além disso, os próprios detetives são corruptos, humanos, com falhas, vencíveis: Sthoe, em *Rabhia* (2022) não só é corrupto e interfere nas investigações, como também revela-se posteriormente como o assassino a ser detido; Jaime, por sua vez, intercala sua investigação

com os problemas de relacionamento com sua namorada, uma mulher casada, e divide sua atenção entre o inquérito e as tentativas de prejudicar o marido de Florinda para que ela desista de seu casamento – deixando sua ocupação na investigação em segundo plano; já Risi, em Couto (2016), não consegue realizar a performance investigativa por estar deslocado quanto à realidade de Tizangara.

As vítimas vão desde comunidades marginalizadas, como o caso da prostituta Rabhia ou da menor de idade Catarina, até grupos majoritários, como os soldados estrangeiros de Couto (2016). Os enredos são compostos por um ou mais crimes, com motivações variadas e resoluções nem sempre efetivas – e em Jaime Bunda, inclusive, caindo no esquecimento, em uma representação do que eventualmente acontece na realidade extratextual, já que Pepetela expõe o descaso da investigação relacionado ao baixo *status* social da família da jovem Catarina.

Quanto à religiosidade, foi possível identificar que, em maior ou menor quantia, o realismo animista perpassa todas as obras analisadas, sendo o sobrenatural apresentado como um elemento rotineiro e, de forma sutil dentro das obras, representando a subjetividade Angolana e Moçambicana e a relação dessas comunidades com o divino e com o místico, o suporte social em mitos como perpetuadores de valores morais de seus grupos e a valorização da sabedoria ancestral. A presença de líderes religiosos, feiticeiros e curandeiros, como Muzhivi, o *kimbanda* e Dona Filó, Zeca Andorinho e Padre Muhado, reforça nas três narrativas a recorrência do místico e dos rituais no cotidiano da sociedade africana dos países em questão; a comunicação com os ancestrais, dada por personagens como Temporina e Sulplício, ou então por Muzhivi ao relatar a história de vida de Rabhia em contato com a avó da prostituta, por exemplo, demonstra a ligação entre Angola/Moçambique, a ancestralidade e os saberes geracionais que perpassam as comunidades em questão.

Quanto à manutenção dos idiomas nativos, constatou-se que duas das três obras exploram a diversidade idiomática para a composição das narrativas, seja por meio da simples inserção de palavras do cotidiano de suas comunidades plurilíngues, seja por meio do uso do idioma nativo como ferramenta de enfrentamento e resistência aos avanços da colonialidade por sobre o território africano. Nesse sentido, *Rabhia* (2022) é o único dos três livros a colocar este elemento como secundário em relação ao resto da narrativa; Couto (2016) e Pepetela (2022), por sua vez, incorporam os idiomas nativos durante as representações de rituais religiosos, bem como ao longo de diálogos ou incorporados à própria narração ou, ainda, como forma de distanciamento entre africanos e europeus e de proteção dos conhecimentos ancestrais da interferência colonizadora.

Ainda, com relação à forma como são delineadas as interações entre Angola/Moçambique e os estrangeiros europeus, bem como as relações entre negritude e branquitude e as referências aos processos de dominação colonial sofridos pelos dois países, pode-se perceber que as obras de Couto (2016) e Pepetela (2022) exploram com ênfase a animosidade dos personagens e os efeitos do imperialismo no cotidiano das comunidades. Comumente são apresentadas inquietações pelos personagens africanos quando em confronto com preceitos europeus ou com indivíduos vindos de países colonizadores. Sulpício desconfia constantemente da idoneidade dos interesses do italiano Risi; Jaime Bunda, por sua vez, reiteradamente critica as diferenças sociais propagadas pelo processo de colonização ou pelo lado escolhido por determinado indivíduo ou família durante as lutas pela independência, demonstrando que os resquícios da colonialidade ultrapassam a libertação e contribuem para a permanência da inequidade social e financeira na sociedade Angolana. Durante as narrativas, fica evidente que a questão da colonização desses países por parte de Portugal ainda não foi plenamente superada, de forma que a temática é apresentada com frequência em pelo menos duas das três obras estudadas.

Em adição, foi possível perceber que em *Rabhia*, a obra mais recente a ser publicada, os elementos analisados foram encontrados em menor frequência ou evidência quando em comparação com as demais obras. Três possíveis justificativas devem ser levadas em conta: primeiro pois, dos autores estudados, Lucílio Manjate é o único nascido depois de 1975, no período pós-independência da África de colonização portuguesa, de forma que seu nascimento já se deu em um país independente. Depois, por sua idade, já que Manjate é também o único autor deste estudo a não ter participado ativamente das lutas pela liberdade de seu país dos domínios de Portugal, de modo que jamais conheceu Moçambique como uma colônia portuguesa. E, finalmente, é possível assumir que a trama seja atingida pelos resquícios da colonialidade de forma diferente das demais, devido ao contexto histórico em que foi escrita, hipótese que só pode ser confirmada se analisadas outras obras moçambicanas de publicação contemporânea à de Manjate. A presença da crítica à colonialidade, em *Rabhia*, ocorre de forma mais sutil, não por meio da adoção dos elementos aqui analisados, mas pela forma como o autor constrói a imagem da sociedade, englobando suas especificidades como as diferenças sociais, a corrupção, a prostituição, os deslocamentos provocados por conflitos armados, entre outros elementos que retratam uma Maputo independente que ainda vive com resquícios do período de dominação. Essa obra, portanto, ocupa neste estudo um espaço único de análise, por ser a representante de uma literatura produzida por um autor nascido em uma nação já descolonizada

e, dessa forma, traçar um panorama vindo de um contexto social e histórico diferenciado, levantando a possibilidade de que diferentes elementos sejam adotados a partir de um olhar pós-colonial da nação.

Dessarte, pode-se afirmar que ao jogar com os elementos do gênero a que se propõe e os aspectos sociais e literários relevantes para seus países, a literatura policial angolana e moçambicana delinea um novo fazer literário de histórias de detetive, rompendo com o padrão europeu (e, por vezes, norte-americano) encontrado em obras de grande recepção mundial e reproduzido em larga escala pela literatura dominante no gênero. O equilíbrio entre os aspectos necessários para a caracterização do gênero e as representações culturais de suas comunidades possibilita uma maior representação das vivências dos países colonizados e desvincula suas produções daquelas da Europa e, em especial, da literatura escrita pelo colonizador e perpetuada no período pós-colonial, imprimindo um caráter mais representativo e verossímil às obras e contribuindo para o fortalecimento de uma identidade nacional com espaço para a subjetividade de seus povos.

A literatura aqui analisada tem, ainda, outra característica importante: rompendo com o caráter sério e crítico que se espera de obras de resistência, que se voltam para o combate aos resquícios da colonialidade, os romances policiais estudados tecem suas reflexões por meio do humor. Incluindo na narrativa a mesma sátira encontrada na produção literária brasileira do gênero, as obras subvertem, ironizam; brincam com os crimes, relativizam os criminosos, tecem comentários ácidos sobre o governo, sobre a polícia e sobre os órgãos públicos.

Nesse sentido, Pepetela (2022) tece uma paródia de um James Bond elegante, certo, analítico e ousado que atua para o serviço secreto britânico, e que não podia estar mais distante do espaçoso, desastrado e distraído Detetive Bunda; traz, ainda, entre seus múltiplos narradores um autor ficcional ácido que, com frequência, atravessa a narrativa, criticando os demais narradores e personagens com uma dose de humor irônico que imprime uma leveza descontraída ao enredo. Couto (2016), por sua vez, não apenas humoriza com a natureza dos assassinatos e dos restos mortais consistindo em genitais masculinos espalhados pela cidade, mas também brinca repetidamente com a incapacidade do italiano Massimo Risi de compreender e se adaptar aos costumes de Tizangara, necessitando de correções e interpelações de cidadãos do vilarejo para realizar seu trabalho; brinca, ainda, com a estrutura social moçambicana: traz uma prostituta para reconhecimento dos órgãos genitais, satiriza a ineficiência de Estevão Jonas e humoriza a comercialização da pobreza e da doença pelos governantes. Já Manjate (2022) traz na acidez de Sthoe as críticas ao sistema; além disso, a

dinâmica entre os personagens frequentemente imprime um teor cômico: a interação entre os investigadores e as prostitutas próximas à Rabhia, os apelidos dados aos suspeitos pela vítima, por exemplo, brincam com elementos sociais, algo não esperado para as produções tradicionais do gênero. Assim como usualmente encontrado nas narrativas policiais brasileiras, a presença do humor nessas obras representa uma ferramenta de subversão não apenas ao gênero, mas aos resquícios coloniais e à estrutura social que as obras tensionam criticar.

Apesar de a literatura aqui investigada demonstrar-se como um construto de muitos outros elementos da subjetividade africana que poderiam ser explorados academicamente, o desenvolvimento das análises deste estudo enfrentou uma significativa escassez de pesquisas anteriores no gênero, abriu espaço para outro questionamento: qual o espaço dedicado às literaturas africanas e, em especial, para aquelas produzidas nos PALOP, não apenas nas estantes de leitores como também no meio acadêmico brasileiro? Em meio ao compartilhamento histórico de um contexto colonial e da busca pelo fortalecimento de uma identidade nacional por meio da literatura, quanto cuidado está sendo dedicado ao estudo dos produtos literários da África de colonização portuguesa? Ao longo da construção do estado da arte constante nas considerações iniciais desta dissertação, bem como ao fundamentar o referencial teórico que serviu de base para as investigações aqui traçadas, foi notável a ausência de material e de movimentos acadêmicos que versem sobre essas obras, reflexo do campo inexplorado que representa as investigações africanas dentro da área da literatura.

As produções literárias dos PALOP não são completamente excluídas do mercado editorial e leitor brasileiro, mas, ainda assim, seguem ocupando um espaço pouco expressivo quanto às pesquisas desenvolvidas pela academia – principalmente no que tange à literatura de massa. Seu consumo não é amplamente incentivado e a falta de estudos acerca dessas narrativas fomenta o preconceito e o estranhamento que são parte integrante do olhar não fundamentado sobre o outro. Como compreender, afinal, a subjetividade angolana ou moçambicana expressa nas obras se nossa academia ainda carece de investigações acerca de elementos essenciais para a sua fruição? Como incentivar o leitor ao consumo pleno de uma trama africana quando o mediador dessas leituras não está instrumentalizado com as ferramentas necessárias para entender a complexibilidade de cada narrativa?

A pouco difundida produção acadêmica necessária para a promoção de uma leitura e de debates mais conscientes e inclusivos tem impacto direto em um movimento preocupante: a consolidação de um repertório literário restrito e que nem sempre é capaz de representar uma gama da sociedade que não se vê identificada por narrativas europeias ou norte-americanas, que

são aquelas que, em função da divulgação midiática, ganham mais espaço entre os leitores brasileiros. Essas são, usualmente, literaturas que não oferecem modelos vastos e positivos de representatividade negra e que não proporcionam espaços para a reflexão acerca das raízes africanas e afro-brasileiras que compõe a subjetividade brasileira. Ainda, compõem um corpus que vem de nações que não compartilham o mesmo histórico de colonialidade e que, por isso, não são fundamentalmente capazes de abraçar a identidade e o modo de ser de nações pluriculturais e de uma história de dominação que por muito tempo calou manifestações linguísticas, culturais e de formas de ser de seus povos.

Esse contexto histórico e literário é dividido, todavia, entre Brasil e PALOP. Assim, conhecer e consumir essas manifestações literárias talvez seja uma ferramenta para que o leitor possa transitar em outras realidades, conhecer mundos possíveis e compreender oportunidades para além daquelas que uma produção cultural eurocentrada seja capaz de oferecer, ampliando a representatividade e criando um maior repertório crítico para que o leitor. Para tal, faz-se necessário que a academia se debruce sobre a literatura africana, mais especificamente dos PALOP, com o olhar voltado para uma leitura decolonial e preparada para a compreensão e a investigação dessas vivências ainda apagadas pelo processo colonizatório; que saiba abraçar o compartilhamento histórico gerado por esses processos de dominação, pelo período de escravização e pelas posteriores migrações que são parte de uma realidade globalizada; que abra espaço não apenas para a literatura, mas também para a academia desses países, e que se aproprie da produção científica de países colonizados que saibam investigar o mundo sob a ótica do sul global.

Por fim, é possível que a literatura policial não seja o maior enigma a ser resolvido pelo leitor desta dissertação, mas sim a compreensão de Angola e Moçambique e de suas particularidades por meio da literatura – independentemente do gênero literário a que se propõe estudar. A investigação acerca do fazer literário destes refere-se não unicamente à compreensão de como se estabelece uma história de detetive nesses países: representa a necessidade da compreensão do modo de ser e da realidade dos PALOP e do incentivo a um olhar atento e respeitoso acerca de suas histórias, culturas e subjetividades, de modo de que, ao versarmos futuramente sobre literatura em África, não sejam necessários Tradutores.

## REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Edna Maria Alessio de. **Leitura de detetive**. 1997. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-22042022-184514/>. Acesso em: 15 jun. 2024.
- ALBUQUERQUE, Paulo de Medeiros e. **O mundo emocionante do romance policial**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.
- ALBUQUERQUE, Paulo de Medeiros e. **Os maiores detetives de todos os tempos: o herói na evolução da estória policial**, ensaio. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1973.
- ALVES, Estefânia Isabel Lemos. **Jaime Bunda: agente secreto e Jaime Bunda e a morte do americano: a crítica político-social através da desconstrução paródica da narrativa fílmica bondiana**. 2009. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Lisboa, Lisboa, 2009. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10451/1715> Acesso em: 19 jul. 2024.
- ARANHA, Gláucio; BATISTA, Fernanda. Literatura de massa e mercado. **Revista Contracampo**, [S.L.], n. 20, p. 121-131, 5 nov. 2009. Pró Reitoria de Pesquisa, Pós Graduação e Inovação- UFF. <http://dx.doi.org/10.22409/contracampo.v0i20.11>.
- AUGUSTO, António Filipe. África Lusófona: uma identidade prótese ou mentes colonizadas?. **Philorosae: Revista de Filosofia e Cultura**, [S.L.], v. 3, p. 79-105, 3 jan. 2024. <http://dx.doi.org/10.5281/ZENODO.10457583>. Acesso em: 08 jan. 2024.
- BÂ, Amadou Hampaté. A tradição viva. In: KI-ZERBO. **História Geral da África**. v. I - Metodologia e Pré-história da África. Brasília: UNESCO, 2010, p. 168-212.
- BASTOS, Natacha Pereira Alves; LIMA, Rogério Mendes de. Onde está a literatura africana? uma crítica à colonialidade do poder. **VII CONEDU (Conedu em Casa) - Vol 03...** Campina Grande: Realize Editora, 2021. p. 1563-1582. Disponível em: <https://www.editorarealize.com.br/artigo/visualizar/74306>>. Acesso em: 14 jul 2024.
- BERNARDI, Clacir José; CASTILHO, Maria Augusta de. A religiosidade como elemento do desenvolvimento humano. **Interações**, Campo Grande, Ms, v. 17, n. 4, p. 745-756, out./dez. 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/inter/a/5D44rZBWRJ5d8YCpX4GP83H/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 02 jan. 2025.
- BERNARDINO-COSTA, Joaze; GROSGOUEL, Ramón. Decolonialidade e perspectiva negra. **Sociedade e Estado**, [S.L.], v. 31, n. 1, p. 15-24, abr. 2016. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s0102-69922016000100002>. Acesso em: 08 jan. 2024.
- BLOOM, Harold. **O cânone ocidental**. 5. Ed. Lisboa: Temas e Debates, 2013.
- BRASIL. Lei no 10.639, de 9 de janeiro de 2003. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática ‘História e Cultura Afro-Brasileira’, e

dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, 10 jan. 2003. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/2003/110.639.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/110.639.htm). Acesso em: 09 jul. 2024.

BROWN, Dan. **Anjos e demônios**. Rio de Janeiro, RJ: Editora Sextante, 2004

BROWN, Dan. **O código Da Vinci**. Rio de Janeiro, RJ: Editora Sextante, 2004

BROWN, Dan. **Origem**. Guarulhos: Editora Arqueiro, 2017

CADERMATORI, Ligia. **O professor e a literatura: para pequenos, médios e grandes**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

CAMPOS, Josilene Silva. A historicidade das literaturas africanas de língua oficial portuguesa. **Cadernos de história: I Seminário de Pesquisa da Pós-Graduação em História UFG/UCG**, Goiás, 2008, 1(1): p. 1-28.

CANDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**. 9. ed. rev. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

CARBONIERI, Divanize. Pós-colonialidade e decolonialidade: rumos e trânsitos. **Revista Labirinto**, v. 24, n.1, p. 280-300, jan/jun 2016. Disponível em: <https://periodicos.unir.br/index.php/LABIRINTO/article/view/1746>. Acesso em: 13 jul 2024.

CARNEIRO, Flávio. O leitor detetive. **Revista Desenredo**, 5(2), 2010. Disponível em: <http://seer.upf.br/index.php/rd/article/view/1249>. Acesso em: 12 maio 2023.

CHRISTIE, Agatha. **O assassinato no Expresso Oriente**. Londres: Collins Crime Club, 1934.

CHRISTIE, Agatha. **Morte no Nilo**. Londres: Collins Crime Club, 1937.

CHRISTIE, Agatha. **A casa torta**. Londres: Collins Crime Club, 1949.

CHRISTIE, Agatha. **A maldição do espelho**. Londres: Collins Crime Club, 1962.

COUTO, Mia. **Raiz do orvalho e outros poemas**. Alfragide: Editorial Caminho, 1999.

COUTO, Mia. **O último voo do flamingo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

COUTO, Mia. **Terra sonâmbula**. Porto Alegre: Dom Quixote, 2009.

COUTO, Mia. **Um rio chamado tempo, uma casa chamada Terra**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2016.

CPLP. **CPLP: comunidade dos países de língua portuguesa**. Disponível em: <https://www.cplp.org/>. Acesso em: 17 jan. 2024.

DAIBERT JR., Robert. O livro sagrado da oralidade na voz de um curandeiro africano: literatura e resistência. **Revista Caminhos - Revista de Ciências da Religião**, Goiânia, Brasil, v. 21, n. 1, p. 59–83, 2023. DOI: 10.18224/cam.v21i1.13136. Disponível em: <https://seer.pucgoias.edu.br/index.php/caminhos/article/view/13136>. Acesso em: 28 abr. 2025.

DAMASCENO, Maira; AMORIM, Gabriel Chaves; CARDOSO, Dorvalino Rafej. Modernidade/colonialidade/decolonialidade: perspectivas teóricas e históricas. **Revista TEL**, v. 13, n.1, p. 12-17, jan/jun. 2022. DOI: <https://doi.org/10.5935/2177-6644.20220002>. Disponível em: <https://revistas.uepg.br/index.php/tel/article/view/20145>. Acesso em 12 jul. 2024.

DAVERNI, Rodrigo Ferreira. **Um rio a correr entre duas mundividências: leituras** do espaço em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, de Mia Couto. 2011. 169 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Araraquara, 2011.

DOYLE, Arthur Conan. **O signo dos quatro**. Rio de Janeiro, RJ: Francisco Alves, 1982).

DOYLE, Arthur Conan. **The complete Sherlock Holmes**. Nova Iorque: Barnes & Noble Inc., 2015.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Rio de Janeiro, RJ: Record, 1986.

EDELWEISS, Frederico, **O diretório de 1758: Proibição oficial do uso da língua geral**. In *Estudos Tupis e Tupi-Guaranis*, Livraria Brasiliana, Rio de Janeiro, 1969, pp. 18-19; pp. 36-37. Disponível em: <https://tupi.fflch.usp.br/node>. Acesso em: 08 jun. 2025.

FANON, Frantz. **Os condenados da Terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S. A., 1968.

FERREIRA, José da Silva Maia. **Espontaneidades da minha alma: às senhoras africanas**. Luanda: Imprensa do Governo, 1849.

FIORIN, José Luiz. Sobre a tipologia dos discursos. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, [S. l.], v. 17, n. 8-9, p. 91–98, 1990. DOI: 10.11606/issn.2316-7114.sig.1990.65501. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/65501>. Acesso em: 27 jun. 2024.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Literatura e oralidade africanas: mediações. *Revista Mulemba / Revista do Setor de Letras Africanas de Língua Portuguesa* - Departamento de Letras Vernáculas. Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Volume 14, número 2, jul-dez de 2016, p.12-34. ISSN 2176-381X.

FORD, Clyde W. **The hero with an African face: mythic wisdom of traditional Africa**. Nova Iorque: Bantan Books, 1999.

GARUBA, Harry. Explorations in Animist Materialism: Notes on Reading/Writing African Literature, Culture, and Society. **Public Culture**, 2003.

GARUBA, Harry. Tradução. Explorações no realismo animista: notas sobre a leitura e a escrita da literatura, cultura e sociedade africana. Tradução: Elisângela da Silva Tarouco. **Nonada: Letras em Revista**, v. 2, n. 19, p. 235-256, out. 2012. Laureate International

Universities, Porto Alegre, Brasil. Disponível em:

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=512451673021>. Acesso em: 06 abr. 2025.

GUINZBURG, Jaime. **Crítica em tempos de violência**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2012.

HAMMET, Dashiell. **O falcão maltês**. Nova Iorque: Alfred A. Knopf, 1929.

HAMILTON, Russell G. A literatura dos PALOP e a teoria pós-colonial. **Via Atlântica**, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 12–23, 1999. DOI: 10.11606/va.v0i3.48809. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/48809>. Acesso em: 22 jul. 2024.

HINDA, Octávio Bengui José; DAVID, Makosa Tomás. A oralidade como forma de existir a África: Um caso de preservar o passado, o presente e o futuro das comunidades africanas. **Revista Comunicação, Cultura e Sociedade**, [S. l.], v. 10, n. 1, 2024. DOI: 10.30681/rccs.v10i1.12693. Disponível em: <https://periodicos.unemat.br/index.php/ccs/article/view/12693>. Acesso em: 28 abr. 2025.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). **Censo demográfico 2022**: painel cor ou raça. Rio de Janeiro: IBGE, 2023. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/painel-cor-ou-raca/>. Acesso em: 10 jun. 2025.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

KHOURY, Raymond. **O último templário**. Rio e Janeiro, RJ: Ediouro, 2015.

KING, Stephen. **Achados e perdidos**. Rio de Janeiro, RJ: Editora Suma, 2016.

KING, Stephen. **Mr. Mercedes**. Rio de Janeiro, RJ: Editora Suma, 2016.

KING, Stephen. **O último turno**. Rio de Janeiro, RJ: Editora Suma, 2016.

LEMOS, Dayane Moreira. **Português brasileiro e português angolano: variação na concordância nominal de número**. 2014. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) – Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2014. Disponível em: [https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id\\_trabalho=1296194](https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=1296194). Acesso em: 26 maio 2025.

LEONI, Giulio. **Os crimes do mosaico**. Barcelona: Editora Planeta, 2006.

LIA, Cristine Fortes. História das religiões e religiosidades: contribuições e novas abordagens. **Aedos**, Porto Alegre, v. 4, n. 11, p. 549-563, set. 2012.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSFOGUEL, Ramón (orgs.). **El giro decolonial**: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos; Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007. p. 127-159.

MANJATE, Lucílio. **Manifesto**. Maputo: TDM, 2006.

MANJATE, Lucílio. **Rabhia**. São Paulo, SP: Kapulana, 2022.

MARIANI, Bethania. Da colonização lingüística portuguesa à economia neoliberal: nações plurilíngües. **Gragoatá**, v. 13, n. 24, 30 jun. 2008.

MASSI, Fernanda. **O romance policial do século XXI**: manutenção, transgressão e inovação do gênero. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011. (Coleção PROPG Digital - UNESP). ISBN 9788579832130.

MASSI, Fernanda. **O romance policial místico-religioso**: um subgênero de sucesso [online]. São Paulo: Editora UNESP, 2015, 184 p. ISBN 978-85-68334-56-0. Disponível em SciELO Books.

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

NASCIMENTO, Emerson Oliveira do. Colonialidade, Modernidade e Decolonialidade: da naturalização da guerra à violência sistêmica. **Intellèctus**, n.1, 2021.

NGOMANE, Nataniel; CARVALHO, Carina. **Identidades, territórios e deslocamentos**: a perspectiva moçambicana [online]. São Paulo: UAB/UNIFESP, 2022. Disponível em: <https://repositorio.unifesp.br/handle/11600/65574> Acesso em: 12 jan. 2024.

OLIVEIRA, Adilson Vagner de; BERSANI, Ana Cássia Gualda; ALVES, Emilaine Cardoso; VIEIRA, Felipe Guedes Moreira; SOUZA, Maria Vitória S. de. Religião, literatura e a dinâmica colonial na África. **Mulemba**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 25, p. 227-245, jul./dez. 2021.

ONDJAKI. **Os transparentes**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2013.

PAZ, Eliane Hatherly. **Isto e aquilo**: reflexões sobre a literatura de entretenimento no Brasil. 2004. Dissertação (Doutorado) - Curso de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - Puc-Rio, Rio de Janeiro, RJ, 2003. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=4367@1>. Acesso em: 20 maio 2024.

PARADISO, Silvio Ruiz. A possessão como ambivalência colonial. Identidade e resistência na religiosidade africana em *O outro pé da sereia*. **Nau Literária**, [S. l.], v. 7, n. 2, 2011. DOI: 10.22456/1981-4526.20438. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/view/20438>. Acesso em: 3 jan. 2025.

PARADISO, Silvio Ruiz. Religiosidade na literatura africana: a estética do realismo animista. **Estação Literária**, [S. l.], v. 13, p. 268–281, 2014. DOI: 10.5433/el.2014v13.e27067. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/estacaoliteraria/article/view/27067>. Acesso em: 2 jan. 2025.

PELLEGRINI, Tânia. **Despropósitos**: Estudos de Ficção Brasileira Contemporânea. São Paulo: Annablume, 2008.

PEPETELA. **As aventuras de Ngunga**. São Paulo: Ática, 1987.

PEPETELA. **O desejo de Kianda**. 1. ed. São Paulo: Kapulana, 2021. 102 p. ISBN 978-65-87231-09-9.

PEPETELA. **Jaime Bunda e a morte do americano**. Porto Alegre: Dom Quixote, 2019.

PEPETELA. **Jaime Bunda: Agente Secreto**. São Paulo, SP: Kapulana, 2022.

PEREIRA, Regina Margaret. **A questão do sagrado ou uma forma de pensar o romance "A varanda do Frangipani", de Mia Couto**. 2013. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

PINHEIRO, Vanessa Rimbau. **Cânones e perspectivas literárias em Moçambique**. João Pessoa: Editora UFPB, 2021.

POE, Edgar Allan. **Trilogia Dupin**. 1. ed. [s.l.]: Pandorga, 2019. 168 p. ISBN 978-85-84423-74-3.

PORTUGAL. Decreto-lei n.º 31:207, de 5 de abril de 1941. Promulga o Estatuto Missionário. **Diário do Governo**, Lisboa, I Série, n. 79, p. 317, 5 abr. 1941. Disponível em: <https://files.dre.pt/1s/1941/04/07900/03190325.pdf>. Acesso em: 08 jun. 2025.

POZENATO, José Clemente. **O caso do martelo**. Porto Alegre: Editora Mercado Aberto, 1994.

REIMÃO, Sandra. Literatura policial - uma abordagem panorâmica. **Revista USP**, São Paulo, Brasil, n. 140, p. 11–24, 2024. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.i140p11-24. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/223197..> Acesso em: 26 maio. 2024.

RIBEIRO, Prisciane Pinto Fabrício. Uma análise do tríplice conceito de mito. **Letras et Ideias**, João Pessoa, PB, v. 2, n. 2, p. 133–145, 2018. DOI: 10.22478/ufpb.2595-7295.2018v2n2.45027. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/letraseideias/article/view/45027>. Acesso em: 3 maio. 2025.

RIDD, Nina Luna. **Investigando um perfil**: representações da mulher detetive na literatura policial contemporânea inglesa e norte-americana. 2014. 131 fls. Dissertação (Programa de Pós-graduação em Literatura - Mestrado) – Universidade de Brasília.

RODRIGUES, Ângela Lamas. Dominação e Resistência na África: A Questão Lingüística. **Gragoatá**, v. 10, n. 19, 30 dez. 2005.

ROWLING, J. K., **Harry Potter and the philosopher's stone**. Bloomsbury Publishing Plc: Londres, 1997.

RUBIO, Cássio. Contextos sociolinguísticos dos PALOP: Contribuições para compreensão do contato linguístico em África. **Estudos Linguísticos e Literários**, Salvador, n. 75, p. 121–150, 2023. DOI: 10.9771/ell.v0i75.51247. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/estudos/article/view/51247>. Acesso em: 10 jan. 2024.

- SACHINSKI, Juliana Bezerra de Oliveira. A composição do cânone literário e as margens inconstantes da literatura ocidental. **REVELL - Revista de Estudos Literários da UEMS**, [S. l.], v. 2, n. 5, p. 20–28, 2015. Disponível em: <https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/353>. Acesso em: 4 abr. 2024.
- SAID, Edward W. **Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- SAID, Edward W. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2011.
- SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** 3. ed. São Paulo: Ática, 2004.
- SILVA, Eliane Moura da. Estudos de religião para um novo milênio. In.: KARNAL, Leandro (org.). **História na sala de aula: conceitos, práticas e propostas**. 6. ed. São Paulo: Contexto, 2010.
- SODRÉ, Muniz. **Best-Seller: A literatura de mercado**. Rio de Janeiro, Editora Ática, 1988.
- SÓFOCLES. **Édipo Rei**. Porto Alegre: L&PM, 1998.
- TAROUCO, Elisângela da Silva. O Realismo Animista e a Literatura Africana. In: **VI Semana de Extensão, Pesquisa e Pós-Graduação do UniRitter**. Comunicações de pós-graduação - 4ª edição. Centro Universitário Ritter dos Reis/UniRitter, RS, 2010.
- THIONG’O, Ngũgĩ Wa. **Decolonising the Mind: politics of language in African literature**. Oxford: Henemann. Wheeler, D. & Péliesser, R. London: Paul Mall Press, 1971.
- TIANE, Anibal João. Migração, identidades e a permanência da toponímia paralela (informal) na Cidade de Maputo: o caso dos topónimos Bairro Xinyembanini e Bairro Magude, de 1975 à actualidade. **NJINGA e SEPÉ: Revista Internacional de Culturas, Línguas Africanas e Brasileiras (ISSN: 2764-1244)**, [S. l.], v. 4, n. Especial I, p. 396–411, 2024. Disponível em: <https://revistas.unilab.edu.br/index.php/njingaesape/article/view/1861>. Acesso em: 25 maio. 2025.
- TIMBANE, Alexandre António. A variação linguística do português moçambicano: uma análise sociolinguística da variedade em uso. **Revista Internacional em Língua Portuguesa**, Lisboa, v. 32, p. 19–38, dez. 2017. DOI: <https://doi.org/10.31492/2184-2043>. Disponível em: [RILP2017.32/pp.19-38.rilp-aulp.org+4rilp-aulp.org+4ResearchGate+4](https://www.e-publicacoes.uerj.br/repli/article/view/64328). Acesso em: 25 maio. 2025.
- TIMBANE, Alexandre António. Reflexões sobre a internacionalização da língua portuguesa nos países vizinhos dos PALOP. **Revista de Estudos de Português Língua Internacional**, [S. l.], v. 2, n. 2, p. 171–186, 2023. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/repli/article/view/64328>. Acesso em: 27 dez. 2023.
- TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- VIRGÍLIO. **Eneida**. São Paulo, SP: Editora 34, 2016.
- WIESER, Doris. **Crímenes y sus autores intelectuales**. Munique: Martin Meidenbauer Verlagbuchhandlung, 2009.