

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

CIBELE DE GUADALUPE SOUSA ARAÚJO

**UMA LEITURA DA REPRESENTAÇÃO DO FEMININO NA FICÇÃO DE YVONNE
VERA**

GOIÂNIA
2010

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS (TEDE) NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **Dissertação** **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Autor (a):	CIBELE DE GUADALUPE SOUSA ARAUJO		
E-mail:	cibeleguadalupe@uol.com.br		
Seu e-mail pode ser disponibilizado na página?	<input checked="" type="checkbox"/> Sim	<input type="checkbox"/> Não	
Vínculo empregatício do autor	Secretaria Municipal de Educação - Goiânia		
Agência de fomento:		Sigla:	
País:		UF:	
		CNPJ:	
Título:			
Palavras-chave:	Literatura do Zimbábue; Representação do Feminino; Yvonne Vera		
Título em outra língua:	A reading of the feminine representation in Yvonne Vera's fiction.		
Palavras-chave em outra língua:	Zimbabwean literature, feminist representation, Yvonne Vera.		
Área de concentração:	Estudos Literários		
Data defesa: (15/12/2010)			
Programa de Pós-Graduação:	Letras e Linguística		
Orientador (a):	Prof. Dr. Heleno Godói de Sousa		
E-mail:	hgodoy@brturbo.com.br		
Co-orientador (a):*			
E-mail:			

*Necessita do CPF quando não constar no SisPG

3. Informações de acesso ao documento:

Liberação para disponibilização?¹ total parcial

Em caso de disponibilização parcial, assinale as permissões:

Capítulos. Especifique: _____

Outras restrições: _____

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF ou DOC da tese ou dissertação.

O Sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua disponibilização, receberão procedimentos de segurança, criptografia (para não permitir cópia e extração de conteúdo, permitindo apenas impressão fraca) usando o padrão do Acrobat.

Assinatura do (a) autor (a)

Data: ____ / ____ / ____

¹ Em caso de restrição, esta poderá ser mantida por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Todo resumo e metadados ficarão sempre disponibilizados.

CIBELE DE GUADALUPE SOUSA ARAÚJO

**UMA LEITURA DA REPRESENTAÇÃO DO FEMININO NA FICÇÃO DE YVONNE
VERA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários

Orientador: Prof. Dr. Heleno Godói de Sousa

GOIÂNIA
2010

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação na (CIP)
GPT/BC/UFG**

Araújo, Cibele de Guadalupe Sousa.
A663l Uma leitura da representação do feminino na ficção de
Yvonne Vera [manuscrito] / Cibele de Guadalupe Sousa Araújo.
- 2010.
92 f.

Orientador: Prof. Dr. Heleno Godói de Sousa
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Letras, 2010.

Bibliografia.

1. Vera, Yvonne – Crítica e interpretação. 2. Literatura africana (Inglês). 3. Mulheres na literatura – Zimbábue. 4. Direitos das mulheres – Zimbábue. I. Título.

CDU: 821.111(689.1)

CIBELE DE GUADALUPE SOUSA ARAÚJO

**UMA LEITURA DA REPRESENTAÇÃO DO FEMININO NA FICÇÃO DE YVONNE
VERA**

Dissertação defendida no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, para a obtenção do título de Mestre, em _____ de _____ de _____, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos professores:

Prof. Dr. Heleno Godói de Sousa
(Presidente)

Prof. Dra. Cíntia Schwantes
(Membro)

Profa. Dra. Marilúcia Mendes Ramos
(Membro)

Prof. Dr. Jamesson Buarque de Souza
(Suplente)

AGRADECIMENTOS

À Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, instituição em que, no ano de 2003, iniciei minha jornada acadêmica, quando ingressei no curso de Letras, que em 2010 me confere o título de Mestre em Estudos Literários e onde iniciarei em 2011 meu doutoramento, na mesma área.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da FL/UFG, representado por sua coordenadora, Dra. Kátia Menezes de Sousa, e pelos integrantes da sua secretaria administrativa, Bruno Calassa e Consuelo de Lourdes, pela gentileza e prontidão no atendimento prestado aos pós-graduandos.

Ao Professor Dr. Heleno Godói de Sousa, por sua acolhida, orientação, paciência e entusiasmo no curso desse mestrado. Seu discernimento, erudição e serenidade engrandeceram imensamente esse trabalho. Sua compreensão e generosidade foram inestimáveis para mim durante todo esse processo.

À Professora Dra. Marilúcia Mendes Ramos, cujo incentivo, leitura atenta, comentários críticos foram fundamentais para a escrita dessa dissertação. À professora Dra. Cíntia Schwantes, pela disposição e colaboração com a defesa desse trabalho. Ao Professor Dr. Jamesson Buarque de Souza pela leitura e contribuição para a qualificação da dissertação.

A todos os professores que fizeram parte desse caminho, em especial, ao professor Dr. Jorge Alves Santana, pelo apoio e estímulo, sinceros e constantes.

Às amigas Camila Leopoldina e Marina Melo, que além do refrigério de suas companhias, colaboraram, algumas vezes, diretamente com a pesquisa. E à Julianny Nobres e Karlla Fleury, por, há vários anos, me apoiarem e me fazerem sorrir.

À minha família, pais e irmãos, pela formação que me permitiram ter e por serem tão importantes em minha vida.

Por último, agradeço a Alexandre, meu filho, por estar sempre presente e iluminar os meus dias.

Eu peço apenas por um humilde silêncio em que eu possa ser ouvida. Você disse que uma mulher não pode falar. Perguntei, está bem se eu falar do peso nos meus ombros? Perguntei se minha voz de mulher pode ser ouvida, pequena como ela é, essa não é também a sua voz, minha voz não lhe pertence como eu pertenço? Não pode uma mulher falar a palavra que oprime seu coração, que cresce pesada em sua língua, pesada, empurrando-a para o chão?

Yvonne Vera (1998)

RESUMO

O objetivo desta pesquisa e da dissertação dela resultante é a análise da obra ficcional de Yvonne Vera, proeminente escritora do Zimbábue. Inscritos na literatura africana de língua inglesa, seus trabalhos são bem divulgados e estudados internacionalmente, contando com traduções em diversos idiomas como o espanhol, o francês, o italiano e o alemão. Todavia, essa obra é ainda pouco difundida no Brasil. Assim, este estudo observa o tratamento dado pela autora às questões culturais, sócio-políticas e de gênero, num período que cobre praticamente um século da história do Zimbábue, desde a intensificação da ocupação colonizadora e a Primeira Chimurenga (movimento de libertação) até o período posterior à Segunda Chimurenga (guerra pela independência), depois de 1980. O foco principal da dissertação é o estudo da representação do feminino na obra de Vera, tal como aparece na coletânea de contos *Why Don't You Carve Other Animals?* (1992) e nos romances *Nehanda* (1993), *Without a Name* (1994), *Under the Tongue* (1996), *Butterfly Burning* (1998), *The Stone Virgins* (2002): a construção da identidade feminina, a luta pela emancipação da mulher, a posição da mulher na sociedade colonial e na luta pela libertação do país do poder colonial, assim como a diferença introduzida pela independência na vida das mulheres do Zimbábue.

Palavras-chave: Literatura do Zimbábue; representação do feminino; Yvonne Vera.

ABSTRACT

The aim of this research and of the dissertation resulting from it is the analysis of the fictional work of Yvonne Vera, a prominent writer from Zimbabwe. Inscribed in the African literature written in English, her works are well known and studied internationally, and they have been translated into many idioms such as Spanish, French, Italian and German. However, this work is not very known in Brazil. Therefore, this study observe the author's treatment of cultural, social, political and gender questions, in a period that comprehend almost a century of the Zimbabwean history, since the intensification of the colonizer occupation and the First Chimurenga (the liberation movement) until the period after the Second Chimurenga (the war for independence), after 1980. The main focus of the dissertation is the study of the feminine representation in Vera's work, as it appears in her short-story collection *Why Don't You Carve Other Animals?* (1993), and in her novels *Nehanda* (1993), *Without a Name* (1994), *Under the Tongue* (1996), *Butterfly Burning* (1998), *The Stone Virgins* (2002): the construction of the feminine identity, the struggle for women's emancipation, the position of women in the colonial society and in the fight for the liberation of the country from the colonial power, as well as the difference introduced by the independence of the country in the lives of Zimbabwean women.

Keywords: Zimbabwean literature, feminist representation, Yvonne Vera.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
PREMISSA	11
ZIMBÁBUE: O ESPAÇO DE YVONNE VERA E DE SUAS NARRATIVAS.....	11
YVONNE VERA: UM BREVE ESBOÇO BIOGRÁFICO.....	12
WHY DON'T YOU CARVE OTHER ANIMALS: PRIMEIROS ESCRITOS, PRIMEIRAS LEITURAS.....	15
<i>“Atravessando Fronteiras”</i> : Os Limites da Resistência à Imposição Cultural Colonial.....	16
<i>“Dia da Independência”</i> : Subversão e Subjugação – A Prostituição na Cidade Colonial.....	21
<i>“É Difícil Viver Sozinha”</i> : Os Papéis Sociais da Mulher em Tempos de Guerra	23
<i>“Está Acabado”</i> : A Experiência da Guerra e o Retorno à Cidade	29
CAPÍTULO PRIMEIRO: GÊNEROS DA ORALIDADE NA NARRATIVA FEMININA – A REVISITAÇÃO DO MITO DE NEHANDA	33
NEHANDA.....	33
CAPÍTULO SEGUNDO: OS CAMINHOS PARA A SUPERAÇÃO DOS TRAUMAS DO ESTUPRO E DO INCESTO EM <i>WITHOUT A NAME</i> E <i>UNDER THE TONGUE</i> .	48
WITHOUT A NAME	48
UNDER THE TONGUE	56
CAPÍTULO TERCEIRO: A DINÂMICA DAS RELAÇÕES INTERPESSOAIS EM <i>BUTTERFLY BURNING</i> E <i>THE STONE VIRGINS</i>	67
BUTTERFLY BURNING	67
THE STONE VIRGINS	74
CONSIDERAÇÕES FINAIS	84
REFERÊNCIAS	87

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa engendra-se no campo da Literatura Anglófona, todavia, a produção focalizada não é aquela inglesa ou americana, com as quais pudemos aprofundar contato durante a graduação, mas a africana. Diferente dos estudos acerca da literatura africana em língua portuguesa, é parca a bibliografia sobre a literatura africana em Inglês no Brasil. O ainda tímido interesse acadêmico por tal literatura dificulta a circulação de vasta fortuna, cujos autores tratam de temas e problemas bem próximos aos nossos, como aqueles compartilhados por sociedades colonizadas, e revelam idiosincrasias de suas nações.

Este estudo não é a continuação de um aprendizado iniciado em disciplinas da graduação em Letras Português/Inglês, pois nesta participavam do currículo apenas textos da tradição britânica e americana. Felizmente, a efervescência acadêmica encontra em colóquios, encontros e congressos espaço para divulgar estudos outros, momentos em que se pôde conhecer o projeto paralelo do orientador desta pesquisa, que abordava a literatura de língua inglesa produzida no Zimbábue. Assim, quando sob sua orientação, a aproximação com tal projeto foi oportunizada. Dentro da variedade de autores, temas e estilos presentes na produção zimbabuense, optou-se por uma autora, pós-colonial¹, que ressaltasse um viés feminino e que escrevesse, ainda que poeticamente, em prosa, Yvonne Vera.

Para Robert Muponde (2002), em seu primeiro romance, *Nehanda* (1993), Vera sinalizou a presença de uma nova e relevante escrita no Zimbábue e seus quatro romances posteriores confirmaram sua posição como uma das mais importantes romancistas africanas dos anos noventa. Muponde, na introdução de seu livro, *Signo e Tabu: Perspectivas sobre a Ficção Poética de Yvonne Vera* (2002)², comenta que a arte de Vera:

¹ Utilizamos o termo pós-colonial em sua acepção estritamente cronológica, que designa um período subsequente à independência de um país, antes colonizado. Apesar de em nossa leitura abordarmos efeitos da colonização na sociedade e cultura zimbabuense, não inscrevemos nossa análise no campo da Crítica Pós-Colonial. Assim, não é nossa intenção discutir a validade do conceito de pós-colonialismo, ainda que seu emprego seja corrente na bibliografia consultada para a fundamentação desta dissertação.

² *Sign and Taboo: Perspectives on the Poetic Fiction of Yvonne Vera* (2002). Tradução livre. Não nossas, quando não diferentemente indicadas, todas as traduções nesta dissertação.

contempla a vida pública, e manifesta momentos decisivos da resistência anti-colonial no Zimbábue, o crescimento da cultura urbana e das demandas da cidade e da vida rural. Ela registra a experiência pública por meio da consciência de suas personagens femininas, mas em uma prosa tão densamente alusiva quanto à poesia, não permite que seu estilo registre o realismo convencional, suas personagens sempre experienciam mais do que entendem, e vêem mais do que elas ou os leitores podem reconhecer (MUPONDE; TARUVINGA, 2002, p. 7).

Assim, o desenvolvimento deste estudo, acreditamos, justifica-se por focar como, através de uma linguagem densamente poética, a ficcionista zimbabuense abordou em seus livros as questões culturais, sociopolíticas e de gênero em seu país, durante o período turbulento e transformador que, no século XX e início do XXI, compreendeu a colonização inglesa, os governos de minoria branca, a guerra civil e a Independência, bem como a situação do país após a Independência. Entre os temas analisados estão: a perda das tradições culturais e religiosas; a conflituosa relação entre nativos e estrangeiros; assim como nativos entre si, a experiência da guerra, vivenciada por homens e mulheres, na cidade ou no campo de batalha; o conceito de Independência; o surgimento e a modernização da cidade; e o lugar deslocado e inferior reservado à mulher naquela sociedade.

Após a escolha da autora e do viés para a pesquisa, resultante da leitura de toda sua obra, organizou-se o trabalho pela cronologia de publicação. Na sessão intitulada Premissa, apresentamos três tópicos distintos: no primeiro, destacamos aspectos históricos e geográficos do Zimbábue que julgamos relevantes para a compreensão das obras analisadas e da autora em questão; no segundo, dados biográficos e bibliográficos sobre Yvonne Vera são registrados; e no terceiro, uma leitura de cinco de seus contos é oferecida como guisa de introdução às temáticas principais de seus romances, estudados nos capítulos que se sucedem.

No capítulo I, tomamos como objeto o romance *Nehanda*. Nele, aproximamo-nos na revisitação construída por Vera do mito de Nehanda. Procuramos demonstrar como aspectos da tradição oral africana, como os gêneros sonho, conto folclórico e possessão espiritual são empregados na narrativa como forma de valorização e resistência da cultura autóctone e como meio de inscrição de significados femininos em um mito tradicionalmente apropriado e propagado pelo nacionalismo patriarcal. No capítulo II, são focalizados os romances *Without a Name* e *Under the Tongue*. Nele investigamos a jornada ao passado, entre o silêncio e a fala, de suas personagens protagonistas em busca da superação dos traumas da violência sexual, agravada pelo caráter incestuoso. No capítulo III, tratamos dos romances *Butterfly Burning* e *The Stone Virgins*, voltando nosso olhar para o exame dos dois paradigmas de relacionamentos interpessoais representados nas narrativas: modelo patriarcal e opressor versus o modelo baseado pelo complementaridade entre homens e mulheres.

PREMISSA

ZIMBÁBUE: O ESPAÇO DE YVONNE VERA E DE SUAS NARRATIVAS

Faz-se necessário ao início deste trabalho uma pequena introdução acerca do Zimbábue, que se estima como valiosa para os estudos das obras, pois momentos relevantes da história desse país são utilizados pela autora como pano de fundo de suas narrativas. Estima-se que no século XI, o lugar conhecido como *Great Zimbabwe*, hoje em ruínas, já havia sido fundado. No mesmo século a sociedade Shona, então em desenvolvimento, teve contato com os negociantes Swahili. Já no século XVI, aconteceu o contato entre os Swahili e os exploradores portugueses, sendo estes os responsáveis pela primeira inserção do cristianismo na cultura dos autóctones. Todavia, os portugueses foram forçados, por uma aliança firmada em 1629 a recuar para Moçambique.

Ao final do século XIX, Cecil Rodhes comandou a colonização inglesa do território que hoje corresponde ao Zimbábue, objetivando a extração de ouro. Em 1921, a colônia se proclama como Rodésia do Sul. Em 1964, o Reino Unido concede a Independência à Rodésia do Norte, com o nome de Zâmbia. Mas a Rodésia do Sul se recusa, pois não havia garantia de que o governo seria eleito pelo sufrágio universal. Em onze de novembro de 1965, Ian Smith³, então primeiro ministro, declara a Independência da Rodésia do Sul e promulga uma nova constituição, adotando o nome de República da Rodésia. No entanto, somente a 18 de abril de 1980, após quinze anos de sangrenta batalha contra os colonos ingleses pela descolonização do país, a Independência foi reconhecida de fato e o nome *Zimbabwe* foi escolhido pelos nativos.

As eleições pós-Independência foram disputadas por dois partidos oriundos de grupos guerrilheiros pela liberação colonial: a União Nacional Africana do Zimbábue (ZANU), representante da etnia majoritária Shona, cujo líder era Robert Mugabe, e a União Popular Africana do Zimbábue (ZAPU), grupo da etnia Ndebele, liderado por Joshua Nkomo. A ZANU venceu e subjugou a ZAPU. Robert Mugabe continua no poder desde 1981. Nas eleições posteriores, a contagem dos votos gerou dúvidas tanto interna quanto externamente. O governo de Mugabe tem enfrentado uma crescente oposição e atravessa grave crise econômica, levando

³ Figura histórica que, se supõe, virá a dar nome a um personagem da obra de Vera.

o Zimbábue a ser considerado o país com o maior índice de inflação mundial.

O termo *Zimbabwe*, que pertence à língua Shona e significa Casa de Pedra, passou a nomear o país após a Independência em 1980. Seu território é delimitado ao norte pela Zâmbia, a leste por Moçambique, ao sul pela África do Sul e por Botsuana ao sul e a oeste. Sua capital, *Harare*, antiga *Salisbury*, é a maior cidade do país, onde se concentram as atividades administrativas e comerciais. Fundada pelos britânicos em 1893, a cidade natal da autora e espaço privilegiado em suas narrativas, *Bulawayo*, é a segunda maior cidade do país, e livre da tensão política da capital, desfruta de um ambiente menos conturbado.

Desde as sociedades nativas pré-coloniais, o lugar da mulher na sociedade do Zimbábue foi configurado assimetricamente em relação àquele ocupado pelos homens. Com a colonização, a estratificação social das comunidades autóctones pratileares é, em certa medida, institucionalizada. A hierarquia da colônia acomodava em seu ápice os homens brancos, seguidos pelas mulheres brancas, depois vinham os homens negros e, só então, as mulheres negras (MUSILA, 2007, p. 153). Assim, os homens passaram a gozar de privilégios reservados a eles enquanto as mulheres passaram a uma dupla opressão, a colonial e a nativa, que resiste mesmo à declaração da Independência do país. Rudo B. Gaidzanwa (1985), em seu estudo acerca das imagens das mulheres na literatura zimbabuense, ressalta que “os conflitos das mulheres no Zimbábue antecedem o colonialismo, continuaram durante a era colonial e depois da independência.” (GAIDZANWA, 1985, p. 8). Atualmente, as mulheres ainda não são constitucionalmente protegidas e amparadas pelo Estado do Zimbábue, pelo contrário “[o] maior alvo do [movimento de mulheres] é a remoção da seção 23 da constituição, a qual permite a discriminação das mulheres como parte da lei tradicional ou costumeira” (CHINULA; TALBOT, 2002, p. 49).

YVONNE VERA: UM BREVE ESBOÇO BIOGRÁFICO

Por tratar-se de uma autora pouco conhecida no Brasil, uma sucinta biografia de Yvonne Vera, seguida de sua bibliografia, se impõe ao estudo das obras analisadas. Vera nasceu em dezenove de setembro de 1964, em Bulawayo. Seus pais, diferente de muitos na sociedade patriarcal em que se inseriam, apoiavam seus estudos. Vera pode ter contato em sua experiência escolar com dois registros espaciais bastante marcados: com o ambiente rural, na região de Matabeleland, onde concluiu seus estudos primários e desenvolveu uma relação especial com a paisagem, tão ricamente descrita em suas obras; e com o urbano, em

seu curso secundário, nos distritos de Luveve e Mzilikazi, em que pode captar as contradições da cidade colonial africana, outro tema explorado em suas obras, já nos anos de 1970, tempos do conflito armado.

Após essa época, com a conclusão de seus estudos secundários, lecionou Literatura Inglesa em seu país. Viajou pela Europa, onde teve contato com a cultura ocidental e, em 1987, mudou-se para o Canadá, onde se casou com o canadense John Jose. Graduou-se, cursou mestrado e doutorado e ensinou literatura na York University, em Toronto. O retorno de Vera ao Zimbábue deu-se em 1995 e, em 1997, ela se tornou diretora da Galeria Nacional do Zimbábue, em Bulawayo. Voltou ao Canadá em 2004 e, no ano seguinte, em sete de abril, faleceu vítima de meningite, relacionada à AIDS, mazela que assola o continente africano.

Sua carreira literária começara no Canadá, cerca de dez anos antes de falecer. Vera havia enviado um conto à *Toronto Magazine* e, por solicitação do editor, dedicou-se à escrita de outros. Então, em 1992, sua coletânea de contos *Why Don't You Carve Other Animals* foi publicada por uma editora canadense. Em seguida, Vera publicou o primeiro de seus cinco romances, *Nehanda* (1993), já pela companhia zimbabuense Baobab Books, com a qual manteve a publicação de todas as suas obras subsequentes. Seu primeiro romance recebeu o segundo prêmio da *Zimbabwean Publishers Literary Award* para Ficção em Inglês, e uma menção especial do *Commonwealth Writers' Prize*, para a região africana. Em 1994, *Without a Name*, romance em que a autora começa sua exploração das tragédias femininas em meio ao conflito racial e cultural colono e nativo, ainda no período pré-independência, foi indicado ao *Commonwealth Writers' Prize*. *Under the Tongue* (1996), que continuava a explorar os dramas essencialmente femininos na sociedade zimbabuense, como estupro e incesto, conquistou o primeiro prêmio da *Zimbabwe Publishers' Literary Awards*, ganhou o *Commonwealth Writers' Prize*, de 1997, para a região africana, e a premiação literária sueca *The Voice of Africa*. *Butterfly Burning* (1998), que tematiza a emancipação profissional, a gravidez indesejada e o aborto, conquistou o *German Literature Prize* e foi escolhido, em 2002, como um dos cem melhores livros africanos do século 20. Finalmente, *The Stone Virgins* (2002), que trata da violência imputada contra as mulheres no pós-Independência, ganhou o *Macmillan Writers' Prize for Africa*.

Além de suas publicações particulares, Yvonne Vera também editou uma antologia de autoras africanas de diversos países, inclusive de língua portuguesa e francesa, *Opening Spaces: An Anthology of Contemporary African Women's Writing* (1999), em cujo prefácio discorria sobre como a escrita oferece para as autoras africanas “um momento de

intervenção” e sobre o “risco intenso que uma mulher assume no puro esforço de escrever” (VERA, 1999, p. 3). À época de sua morte, Vera trabalhava no romance *Obedience*, ainda inédito. Apesar de seu relativamente curto tempo de produção literária, apenas dez anos decorridos entre a publicação de sua primeira e última obras, Vera escrevia obsessivamente, chegando a trabalhar dez horas por dia, e qualificando o tempo não dedicado à escrita como um período de jejum.

Vera escreveu suas obras em língua inglesa. Essa escolha, em detrimento dos idiomas nativos, Shona e Ndebele, é defendida por Meg Samuelson (2002, p. 22) por meio da metáfora da confecção de tapetes, na qual não importa o material utilizado e sim a maneira como são feitos, sua simetria. Desse modo, para a autora, o “*estilo*, não a língua, é o que importa”. Apesar de ser objeto de atenção de diversos estudiosos da literatura africana, e de ter seus escritos publicados no Zimbábue, no Canadá e outros países, a obra de Vera, com traduções para o espanhol, o francês, o alemão e o italiano, é, todavia, ainda pouco conhecida e estudada no Brasil, sendo mínimas as referências acadêmicas a seu trabalho⁴, fato que corrobora a importância de nosso estudo. Além disso, acreditamos ser de grande relevância a expressão de uma cultura periférica e oprimida até a atualidade que, por meio da apropriação e ressignificação da língua de seu dominador, pôde manifestar suas tradições, valores, e conflitos, resgatando, assim, a função social da literatura. Somado a esses aspectos, destacamos também o valor da voz feminina da autora, que desafia a tradição patriarcal em diferentes níveis do trabalho literário, em que historicamente predominam a autoria e a focalização masculinas, sobretudo em sua cultura, na qual a mulher ocupa lugar desprestigiado.

Em seu Prefácio à antologia de contos que editou, *Opening Spaces An Anthology of Contemporary African Women’s Writing* (1999), Yvonne Vera defende a escrita feminina africana como prova de que “(...) as mulheres da África não foram engolidas pela história”, pois “elas também sabem engolir história” (VERA, 1999, p. 02). Podemos aplicar tal afirmação a um corpo de escrita feminina africana pós-colonial que, apesar de sua grande diversidade, pode, como Vera propõe, ser “unido pela terra, pela evidência dos olhos, pelos conflitos atuais, pela fome de escapar” (VERA, 1999, p. 02). Movidas pelo ‘desejo de resgatar e libertar’, essas autoras africanas, assim como Yvonne

⁴ CARBONIERI, D. Fuga, Violência e Infanticídio em *Beloved* de Toni Morrison e *Without a Name* de Yvonne Vera. In: XIV Jornada de Estudos Americanos – ABEA – Américas: Intermediações Culturais, 2007, São Paulo. *Anais da XIV Jornada de Estudos Americanos*, 2007. Resultado de pesquisa na Plataforma Lattes, excetuando-se as referências desta mestranda.

Vera, transformam suas narrativas literárias em verdadeiros ‘momentos de intervenção’, em que seus testemunhos da memória africana, a mais das vezes registrada na perspectiva masculina colonialista ou pós-colonialista, ganham vez e voz e revelam as experiências de vida de mulheres socialmente subalternas.

WHY DON'T YOU CARVE OTHER ANIMALS: PRIMEIROS ESCRITOS, PRIMEIRAS LEITURAS

Nas linhas seguintes, destacaremos a contística de Yvonne Vera, que marca a iniciação literária da autora. Sua coletânea *Why Don't You Carve Other Animals* (1992) foi seu primeiro livro publicado, após o lançamento de algumas das narrativas em revistas literárias. Há ainda a publicação posterior de um conto chamado “Espinho”, derivado do episódio em que a personagem Phephelaphi, do romance *Butterfly Burning* (1998), comete um aborto, tomando como instrumento para tal o espinho de um arbusto. A referida coletânea reúne quinze contos, apresentados na seguinte ordem: “Atravessando Fronteiras”, “Dia da Independência”, “O sapateiro”, “Descascando Amendoins”, “É Difícil Viver Sozinha”, “Lua na Água”, “Uma Tempestade de Trovões”, “De Quem é Esse Bebê?”, “A Estrada”, “Conseguindo uma Permissão”, “Por que Você Não Entalha Outros Animais”, “Um Círculo que não se Rende”, “Ligações Ancestrais”, “Durante o Cessar Fogo” e “Está Acabado”⁵. Observamos que alguns desses contos podem ser lidos tanto como textos completos em si mesmos, quanto como episódios de uma mesma história, sendo este o caso de “É Difícil Viver Sozinha” e “Um Círculo que não se Rende”, nos quais personagens, enredo e cenário se comunicam.

Em *Why Don't You Carve Other Animals* (1992), Vera realiza, como verificaremos adiante em relação a toda a sua obra, uma revisão ou releitura de um determinado período histórico do Zimbábue, sob a perspectiva feminina, muitas vezes fragmentada por violentas e opressoras experiências de vida. No caso específico do livro de

⁵ “Thorn”, “Crossing Boundaries”, “Independence Day”, “The Shoemaker”, “Shelling Peanuts”, “It Is Hard to Live Alone”, “Moon on the Water”, “A Thunderstorm”, “Whose Baby Is It?”, “The Bordered Road”, “Getting a Permit”, “Why Don't You Carve Other Animals”, “An Unyielding Circle”, “Ancestral Links”, “During the Ceasefire” e “It Is Over”.

As traduções apresentadas nesta dissertação são livres, não possuem aspirações estéticas, e destinam-se apenas a atender nossa análise do objeto em estudo. Desta forma, a transcrição dos trechos originais utilizados será disponibilizada em nota de rodapé, a fim de prover um julgamento mais aberto aos leitores.

contos, o lapso histórico recortado compreende a Segunda *Chimurenga*, guerra civil pela libertação, desde seu início, em julho de 1964, seu desenrolar, nos quatorze anos seguintes, até seu desfecho, já em 1980, ano da Independência.

É importante notar que nesse período aconteceu o surgimento e o progressivo fortalecimento das cidades na sociedade zimbabuense, até então primordialmente agrária. A autora registra em seus contos aspectos fundamentais da configuração da cidade no Zimbábue, passando por temas como migração do campo para a urbe, o conflito entre o tradicional e o moderno, os postos de trabalho, as instituições públicas, o conflito racial, social, e, sobretudo, o de gênero. Desta forma, engendramos nosso trabalho nesse último viés e selecionamos para análise, neste capítulo, quatro contos inscritos no livro que apresentam de forma mais latente os temas e as discussões a serem analisados nos romances: “Atravessando Fronteiras”, “Dia da Independência”, “É Difícil Viver Sozinha” e “Está Acabado”. Tais textos permitem discutir os aspectos que julgamos mais reveladores e significativos da representação do feminino, com vistas a perceber as relações de poder e gênero que permeiam o conflito da Segunda *Chimurenga* no Zimbábue. Para iniciarmos nosso trabalho, passamos nas próximas páginas à análise de alguns dos contos de Vera, dos quais extraímos temas essenciais, como a importância do ato de nomear, a resistência e a adesão à imposição cultural branca, as relações interpessoais entre homem e mulher, a (des/super)valorização da maternidade, a opressão feminina, e a experiência da guerra, por exemplo, que aparecem nos cinco romances posteriores da autora e que nos ajudam a estudá-los nos capítulos seguintes desta dissertação.

“Atravessando Fronteiras”: Os Limites da Resistência à Imposição Cultural Colonial

“Atravessando fronteiras” aborda, em suas linhas principais, conflitos territoriais e culturais. A personagem James, empregado na fazenda de Charles e Nora, precisa solicitar aos patrões um pedaço de terra para seu irmão cultivar, pois se casará brevemente. A necessidade da requisição angustia James, que internamente vivencia o drama da afirmação identitária. James possui dois nomes, um legítimo, em sua língua, que o liga a seu grupo étnico, mas não é registrado no conto, e outro, artificial, atribuído pelo casal branco, ao qual a personagem serve forçadamente, em troca de terra. O sustento de sua família é a razão pela qual aceita a imposição do novo nome. Sob a alegação de o nome escolhido ser mais facilmente pronunciável, Nora, a personagem branca de origem inglesa, desvela o projeto

colonizador de dominar sem conhecer, impondo a sua cultura e revelando seu menosprezo pelo povo local. Para ela, o nome inglês James “era mais fácil para sua língua do que seu nome nativo, que ela não tentou aprender ou entender” (VERA, 1992, p. 13)⁶. No entanto, no mesmo trecho, percebemos a resistência de James à sua nomeação pelo colonizador. Sempre que o chamam pelo nome do colonizador, a personagem repete para si mesmo seu nome nativo, reiterando sua identidade: “Ele segurava seu antigo nome entre seus lábios sempre que encontrava seu novo nome, e dessa forma expressava um poder e uma autoridade sobre sua identidade” (VERA, 1992, p.13)⁷. Percebemos aqui as instâncias do processo da violência colonial, a qual, para Jean Paul Sartre (2005, p. 32), “não se atribui apenas o objetivo de controlar esses homens dominados, ela procura desumanizá-los. Nada será poupado para liquidar suas tradições, para substituir suas línguas pelas [do colonizador], para destruir sua cultura e dar-lhes a [do colonizador]”. Assim, não é só da terra que interessa ao colonizador destituir o povo que domina, pois seu projeto inclui a substituição da cultura, da religião, da língua do autóctone pela sua, considerada legítima. A escolha da narradora em não revelar o nome nativo de James objetiva, na relação autor-leitor, que este vivencie a angústia de sua personagem na relação de homologia dos planos do enunciado e da enunciação literários. A repetida atitude de “segurar seu antigo nome entre seus lábios sempre que encontrava seu novo nome” criaria no âmbito da recepção uma tensão similar à da personagem. Como aquele que está sempre, a um só tempo, lembrando e calando seu próprio nome, o leitor está sempre sendo instigado pelo silenciamento de tal nome e confrontado pela imposição de um outro.

O silenciamento no plano exterior da narrativa é contraposto, no plano interno, pela marcação do nome e da identidade, revelando a autora, com esse procedimento estético, que a adesão ao dominador não atingia a essência da personagem, não ultrapassa sua derme. O silenciamento e a afirmação do nome são um modo de resistência e não de adesão. A política de dominação colonial era tão austera que, para sobreviver a ela, por vezes era preferível aderir e, não, resistir, como se nota no comportamento da família da personagem, que também adota o nome imposto a ele pelo colonizador, o que pode indicar, ainda, uma hibridização das culturas nativa e colonial, com prejuízo para a primeira. Tal indício ecoa o apelo da personagem Nehanda, do romance *Nehanda* (1993),

⁶ “was easier on her tongue than his native name, which she did not try to learn or understand.” (VERA, 1992, p.13)

⁷ “He held his old name between his lips whenever he encountered his new name, and in this way he expressed a power and an authority over his identity.” (VERA, 1992, p. 13)

cronologicamente posterior mas historicamente precedente a este conto, para que os nativos resistissem e não se deixassem seduzir e influenciar pela cultura do invasor. Nesse romance percebemos a mesma discussão acerca do ato de nomear pessoas como ato impositivo e definitivo de colonização, pois extraindo do ser o nome, traço de identidade mais intrínseco e primeiro, transmite-se a superioridade daquele que pode nomear mundos, como através do exemplo da relação entre as personagens Mr. Browning e Mashoko, rebatizado como *Moses*. Nesse caso, no entanto, o enfrentamento entre os dois culmina na adesão de Mashoko à resistência nativa, (re)vestindo-se não apenas de seu nome, mas de seus trajes e armas tradicionais. Pelas características próprias do gênero literário de cada obra, um conto e outro romance, podemos acompanhar mais detalhadamente em *Nehanda* o desdobramento da relação conflituosa entre o branco colonizador e o nativo colonizado. Entretanto, no conto “Crossing Boundaries”, mesmo com a brevidade que lhe é própria, a autora focaliza a cumulativa tensão vivida pela personagem ao suprimirem repetidamente seu nome verdadeiro e transmite tal tensão ao leitor. Em *Nehanda*, no decorrer do exame da vida de suas personagens e das relações travadas entre elas, Vera pode, além de mostrar o conflito identitário causado pela imposição do nome estrangeiro, e sua decorrente tensão, esboçar a reação nativa pela retomada do nome original – que simboliza a cultura usurpada – e a adesão à luta pela liberação.

“Atravessando fronteiras” é o conto com que Vera abre sua coletânea. Não por simples coincidência, a narrativa ainda tem como espaço o campo e apresenta alguns dos motivos que provavelmente impulsionaram a migração dos habitantes do espaço rural para o espaço urbano naquela sociedade, revelando-nos a percepção desses espaços para os diferentes atores sociais envolvidos no conflito. Dessa forma, observamos a idealização da cidade por duas mulheres, uma branca e outra negra, que lutam para convencer seus maridos a atravessarem os limites (como indica o título do conto) da fazenda em que vivem e de sua cultura rural, e se moverem em direção ao futuro, à cidade. No exemplo do casal branco e colonizador, a cidade é vislumbrada pela esposa, Nora, como um espaço ‘civilizado’ e ‘seguro’: “Nós deveríamos fazer algo sobre a fazenda. Talvez nós devêssemos nos mudar para a cidade por enquanto (...). Seria mais seguro lá, para nós dois. Não há nada para nos proteger aqui. Não há nada aqui” (VERA, 1992, p. 15)⁸. Como podemos notar, Nora

⁸ “We should do something about the farm. Maybe we should move to the city for a while (...). It would be safer there, for both of us. There is nothing to protect us here. There is nothing here.” (VERA, 1992, p. 15)

argumenta com o marido, motivada por seu desejo de sobrevivência à ameaça da guerra civil zimbabuense, travada principalmente nas zonas rurais.

No entanto, Charles, o marido, entende a cidade como um ambiente de superficialidade, em que Nora poderia se dedicar a “festas de chá”. Para ele, o casal deve permanecer na terra que *lhes* pertence, onde eles têm algo a amar: “Nós temos nossa terra aqui, Nora. Você não vê que nós temos algo para amar aqui? Você não está conectada a essa terra?”, ao que Nora contrapõe:

“Eu não estou falando de amor, Charles. Não, não amor. Eu me preocupo com nossa segurança. *A bush War*, Charles. *A bush War*.” (VERA, 1992, p. 15)⁹.

Percebemos, pela contraposição do casal, uma polaridade entre a modernidade¹⁰, representada por Nora e seu desejo de se mover para a cidade em busca de segurança, que reconhece não existir mais no campo, *versus* a tradição, insuflada na figura de Charles, descendente dos colonizadores da terra, apegado a um passado, que julga glorioso, insistindo em permanecer na terra, mesmo sob as mais perigosas circunstâncias.

Respectivamente associada à mulher e ao homem, a referida polaridade se reinscreve em relação ao casal negro. James insiste em ficar na terra, em face aos apelos de sua companheira MaMoyo, clamando-lhe que deixem o campo pela cidade, pelo bem de suas crianças:

‘Eu acredito que devemos partir, para proteger as crianças. Não será fácil para nós lá. Mas pense nas crianças. Pense em quanto elas ganharão com nossa ação. Nós dois podemos encontrar empregos lá para sustentar as crianças’ (VERA, 1992, p. 24).¹¹

⁹ “‘We have our land here, Nora. Can you not see that we have something to Love here? Are you not connected to this land? (...) ‘I am not talking about love, Charles. No, not love. I am concerned for our safety. The bush war, Charles. The bush war.’” (VERA, 1992, p. 15) Faz-se aqui a opção por não traduzir o termo ‘bush war’, que se refere ao conflito travado pela resistência nativa com os colonos, nas áreas rurais. Daí o termo *bush* /arbusto. É preciso ressaltar que apenas do ponto de vista do colonizador branco isso é um erro ou covardia. Afinal, embora numericamente superior, os nativos eram inferiores em armas e capacidade de luta contra o dominador branco.

¹⁰ Referimo-nos, por modernidade, “aos modos de organização social que emergiram na Europa por volta do século dezesseis e estenderam sua influencia através do mundo no levantar da exploração e colonização européia” (ASHCROFT; GRIFFITHS; TIFFIN, 2007, p. 130). Como se vê, trata-se do fato de o colonizador tentar construir (ou re-criar) na colônia a organização social que vivera na metrópole. Daí a cidade tornar-se, na colônia (invertidamente ao que era na metrópole), o melhor lugar para o colonizador viver, enquanto o campo seria o lugar mais apropriado para a vida do colonizado. É verdade que a cidade não é o melhor lugar para se viver na metrópole, mas torna-se isso na colônia. Em todo caso, é apenas uma ilusão ou sonho, pois também na colônia o êxodo rural acabaria por levar os pobres na sociedade colonial a buscarem a cidade como o lugar possível de uma vida melhor.

¹¹ ‘I believe we should leave, to protect our children. It will not be easy there for us. But think of the children. Think of how much they will gain by our action. We can both find jobs there to support the children.’ (VERA, 1992, p.24)

Todavia, James, como a figura de seu avô, que necessita ser carregado de um para outro lado pelas mulheres da família, a fim de se locomover, permanece preso a um passado em que a terra “talvez lhe pertencesse” (VERA, 1992, p. 1)¹², negligenciando oportunidades de um futuro melhor, que, na percepção de sua esposa, descrente acerca da reconquista do direito nativo à terra, tem lugar apenas na cidade.

James, então, “valorizava o passado sobre o presente, e o via replicado no futuro”, mas para MaMoyo, “a indignidade de sua pobreza destruiu o prestígio do passado. Ela temia que eles não se reconhecessem no futuro, como eles pensavam ser, ou como eles gostariam de ser” (VERA, 1992, p. 25)¹³. Nesses excertos podemos notar mais claramente a polarização construída por Vera entre a modernidade (modos de organização social do colonizador europeu) e a tradição (modos de organização social autóctone). Mais do que sobre o lugar ou as condições de vida, o conflito entre os casais passa pela identificação com o *outro*. Em ambos os casais, as personagens femininas tentam persuadir seus maridos a mudarem-se para a cidade. Todavia, enquanto a personagem negra toma uma posição mais propensa à adesão dos modos de vida do outro, o colonizador, a personagem branca recusa a convivência o outro, o nativo.

Destacamos novamente o caso da personagem Charles, o marido branco, que não pretende apenas garantir sua autoridade sobre os nativos, pois começam a oferecer perigo por causa da guerra civil, mas também sobre sua mulher, Nora, que tenta convencê-lo a mudarem para a cidade, tal como ilustra a passagem: “Ele [Charles] não queria fugir de um nativo, ou dar a Nora poder sobre ele mesmo.” (VERA, 1992, p. 16)¹⁴. O conflito entre personagens masculinas e femininas é duplicado no mesmo conto na relação especular entre James e sua esposa, pois ela também tenta persuadir seu marido a irem para a cidade, em busca de melhor educação para os filhos.

Ao abordar as relações de poder, aliadas à questão do gênero, Yvonne Vera dá voz a um grupo, o das mulheres, muitas vezes ainda silenciado na literatura contemporânea, como atesta Regina Dalcastagnè (2003), em seu estudo sobre o caso brasileiro. Tais conflitos de poder e gênero, como destacamos nas análises subsequentes, instalam-se não

¹² “that perhaps belonged to him” (VERA, 1992, p. 01)

¹³ “valued the past over the present, and saw it replicated in the future” (...) “the shattering indignity of her poverty had destroyed the prestige of the past. She was afraid that they would not recognize themselves in the future, either as they thought they were, or as they would like to be.” (VERA, 1992, p. 25)

¹⁴ “He [Charles] did not want to run away from a native, or give Nora Power over himself.” (VERA, 1992, p. 16)

apenas no campo, mas também na cidade, permeando e caracterizando sua configuração social.

“Dia da Independência”: Subversão e Subjugação – A Prostituição na Cidade Colonial

Ao contrário do conto anterior, no conto intitulado “Dia da Independência”, as personagens se encontram efetivamente na cidade. O enredo desse conto tem como pano de fundo a visita do Príncipe Herdeiro da Inglaterra ao Zimbábue, particularmente à capital Harare, para a cerimônia de Independência do país: “Hoje eles estavam perfilando a rua principal da cidade para ver o Príncipe [Charles] que tinha vindo da Inglaterra para lhes dar o país deles de volta. À meia noite” (VERA, 1992, p. 27). Já no primeiro plano da narrativa, observamos o trajeto de uma personagem feminina que “se abrigou no espaço verde em sua cabeça, e esperou” (VERA, 1992, p. 27). A espera da personagem é acompanhada pela das crianças, liberadas mais cedo da escola para ver o Príncipe, e de outras mulheres que, do lado oposto da rua, e em situação oposta à dela, dançam e cantam músicas tradicionais, dando boas vindas ao futuro, à Independência do país. Todos esperam mais do que pelo Príncipe, esperam por uma nova era, um futuro melhor, tão desejado – e, por isso mesmo, independente –, embora conquistada à custa de muito sangue. Estão todos, naquele momento, física e simbolicamente compelidos pelos policiais, nativos como eles, a moverem-se para trás: ““Recuem! Recuem!”” (VERA, 1992, p. 27).¹⁵

Entretanto, a espera da personagem protagonista, que “tinha acordado bem cedo para ver o homem que tinha o poder de devolver o país deles” (VERA, 1992, p. 28)¹⁶, é logo frustrada e ela, como os demais, não consegue ver mais do que “suas próprias faces excitadas” (VERA, 1992, p. 28)¹⁷. Outro encontro, todavia, aguarda a personagem, que não compareceria ao estádio, à meia-noite, para ver a cerimônia de Independência do país, para ver o Príncipe de Gales¹⁸. Enquanto o país celebrava sua Independência, a personagem, uma

¹⁵ “Today they were lining the main street in the city to see the Prince who had come from England to give their country back to them. At midnight.” (...) “took shelter in the green space in her head, and waited.” (...) “Move back! Move back!” (VERA, 1992, p.27).

¹⁶ “had woken up very early, to see the man who had the power to give them back their country” (VERA, 1992, p. 28).

¹⁷ “their own excited faces” (VERA, 1992, p. 28).

¹⁸ Para uma análise em particular da sequência do conto em que aparece o Príncipe de Gales e também de uma outra abordagem desse mesmo conto, remeto o leitor a GODOY, Heleno. Identidade, linguagem,

prostituta, passa todo o período da cerimônia de transmissão de governo e da Independência do Zimbábue sendo subjugada e usada por um cliente:

O homem mantinha um braço em volta da mulher, enquanto com o outro ele segurava uma garrafa de cerveja gelada. Ele tinha a televisão ligada e insistia que ele assistiria às celebrações da Independência primeiro. Ele já havia dado o dinheiro a ela e ela o colocou amarrado em um lenço amarelo preso a seu sutiã (VERA, 1992, p. 28).¹⁹

Comparada a uma cerveja e submetida, pela necessidade econômica, a uma situação opressora como essa, a personagem não tem outra opção a não ser a de esperar a satisfação dos desejos do cliente, que “iria celebrar a Independência apropriadamente: com cerveja gelada e uma mulher” (VERA, 1992, p. 29)²⁰. Ela, então, recorre nova-mente ao espaço seguro em sua mente, a fim de abstrair o trauma da situação vivida. Cumprido seu ‘afazer’, a personagem é descartada imediatamente pelo cliente: “Quando ele terminou, mandou-a para casa. Quando acordava, ele preferia a casa toda só para si.” (VERA, 1992, p. 29)²¹.

No dia seguinte, a personagem que, ironicamente, passa o tempo todo da cerimônia de independência sendo subjugada como objeto da satisfação sexual desse estranho, percebe nas ruas, jogadas no chão, a bandeira antiga (signo da inclusão do país à Comunidade Britânica) e a nova, isto é, do Zimbábue (signo da independência do Zimbábue), posicionadas lado a lado, como a significar ou representar que o passado e o presente conviviam, ou permaneciam juntos e unidos, por não ter acontecido realmente nenhuma mudança: “Pela manhã ela viu bandeiras em miniatura presas ao longo do muro: a velha bandeira e a nova” (VERA, 1992, p. 29)²².

Ressaltamos que o estranho, nesse caso, é também um nativo, o que revela a literalização da mudança nos parâmetros tradicionais de relacionamento entre os nativos no contexto da cidade. Grace A. Musila (2007, p. 149-150) afirma que a prostituição foi uma

representação na moderna literatura do Zimbábue. In BALBINO, E., CARDOSO, J. B. CUNHA NETO, F. F. da, Orgs. *Literaturas ibero-afro-americanas – ensaios críticos*. Goiânia: Ed. da PUCGoiás, 2010. p. 263-279.

¹⁹ The man kept one arm around the woman, while with the other he held a bottle of cold beer. He had the television on, and insisted that he would watch the Independence celebrations first. He had already given her the money, and she kept it knotted in a yellow handkerchief which she had tied on the strap of her bra” (VERA, 1992, p. 28).

²⁰ “was going to celebrate Independence properly: with cold beer and a woman” (VERA, 1992, p. 29).

²¹ “When he was through he sent her home. When he awoke he preferred the whole house to himself” (VERA, 1992, p. 29).

²² “In the morning she saw miniature flags caught along the hedge: the old flag and the new” (VERA, 1992, p. 29).

das atividades encontradas pelas mulheres nas micro-economias criadas para sua inserção na cidade colonial. Para a autora, a comercialização do sexo pelas mulheres mudou de maneira significativa a dinâmica das relações entre os nativos, pois o poder de negociação das mulheres confrontava diretamente as idéias patriarcais da prerrogativa sexual masculina e da disponibilidade sexual feminina. Por outro lado, o “celebrar a Independência apropriadamente”, subjugando a personagem feminina no exato momento da libertação da colônia parece simbolizar a retomada do jugo patriarcal, pois o homem infantilizado pelo sistema colonial reafirma seu poder sobre a mulher ao se livrar da dominação do branco.

O desfecho da trama nos dá conta, então, de ao menos dois âmbitos em que não houve mudança significativa, advinda da Independência do país: no político, haja vista a continuação de um cenário ditatorial e não democrático, e na organização social patrilinear, posto que a mulher continuou a ocupar uma posição dependente e submissa ao homem na ‘nova’ ordem. Como vemos nesse conto, Vera traz novamente à discussão as relações entre suas personagens masculinas e femininas em relação a e permeada pelas relações de poder. A um só tempo, a autora critica o processo de Independência de seu país, como simples troca de bandeiras, e problematiza a independência feminina, não contemplada na nova configuração política, pela qual as mulheres também lutaram.

Sob as considerações de Willi Böhle (2000), acerca da obra de Walter Benjamin, poderíamos associar a imagem da prostituta nesse conto com aquela de Benjamin, que representa a ambiguidade da imagem dialética, conceito central na historiografia benjaminiana, posto “que é ao mesmo tempo vendedora e mercadoria” (BÖLLE, 2000, p. 67). Assim, talvez, pela imagem ambígua da prostituta, Vera pretende guiar-nos pela leitura de um período histórico de seu país, visando, à semelhança de Benjamin com o ‘agora da conhecibilidade’, possibilitar-nos a compreensão de um passado político-histórico muito recente do Zimbábue, o da transição da colônia à república. Entretanto, a exemplo da ambiguidade da personagem prostituta, o projeto de independência do país torna-se ambíguo, permitindo ao leitor questionar sua autenticidade e compreender a violenta ditadura, subsequente no país, em lugar da democracia esperada.

“É Difícil Viver Sozinha”: Os Papéis Sociais da Mulher em Tempos de Guerra

O conto “É Difícil Viver Sozinha”, como adiantamos na análise anterior, aborda um aspecto peculiar da experiência feminina durante a guerra civil: o abandono das

mulheres por seus companheiros. Na narrativa, a personagem Rudo, uma jovem recém casada, vai ao mercado conversar com as outras mulheres. Ressaltamos aqui a interessante descrição da atividade de vendedora, em que a autora reforça a imagem, destacada em nosso grifo, do abandono das mulheres zimbabuenses, mesmo por seus clientes:

Cada vendedora tinha uma pequena banca em que eram dispostos cebolas, tomates, repolhos e batatas. Os tomates eram organizados em pirâmides perfeitas que podiam ganhar a atenção de possíveis clientes. As mulheres aconchegavam-se nos cantos onde elas podiam conversar e rir alto, mantendo um olho em suas bancas, e saltando se um cliente por acaso aparecesse. Algumas vezes a vendedora se aproximava apenas quando você começava a sair, esperando que a atividade dela obrigasse você a comprar dela. Se você decidisse ir em frente e comprar da próxima banca, *a mulher que você tinha deixado para trás ficava de pé e assistia ao processo todo*. Você poderia sentir os olhos dela e você ficaria realmente nervosa e desejaria que ela de fato dissesse algo horrendo. A mulher da nova banca poderia ficar sem jornais para embrulhar seus tomates, e ela teria que ir até a outra mulher que estava te encarando (VERA, 1992, p. 41. Grifo nosso).²³

No mercado, além das bancas e dos vegetais, Rudo encontra as vendedoras, mulheres em geral mais velhas e experientes do que ela, aglomeradas em volta de uma fogueira, tecendo suas próprias narrativas de vida. O período de frio era intenso. Assim, o conto é marcado pela polifonia, posto que, além da jovem Rudo, as personagens MaDube, MaMoyo, MaMlambo, MaMpofu e MaSibanda dão voz a posicionamentos diferentes quanto a assuntos como o casamento, a maternidade e a guerra, auxiliando na construção de um painel dos discursos vigentes acerca dos temas ditos femininos.

MaSibanda, por exemplo, é uma personagem que corporifica a experiência da solidão. Suas intervenções na narrativa são sempre referentes à dificuldade que enfrenta em viver sozinha, sem um homem, como vemos no próprio título do conto e em trechos como: “É difícil para mim viver sem um homem em casa, mas todas precisamos ser fortes” (VERA, 1992, p. 42).²⁴ MaSibanda é ainda recorrentemente descrita por uma peculiar atração pelo fogo e uma caracterização de *absent mind* (mente ausente), como nos excertos:

²³ Each seller had a small stall on which were arranged onions, tomatoes, cabbages, and potatoes. The tomatoes would be arranged in neat pyramids that would gain the attention of prospective customers. The women huddled in corners where they would chat and laugh loudly, keeping an eye on their stalls, and jumping up if a customer chanced to come by. Sometimes the vendor would approach only when you began to move away, hoping that her activity would oblige you to buy from her. If you decided to go ahead and buy from the next stall, *the woman you had left behind would stand and watch the whole process*. You could feel her eyes and you would become really nervous and wish she would actually say something horrid. The woman at the new stall might run out of newspapers to wrap your tomatoes in, and she would have to go to the other woman who was staring at you (VERA, 1992, p. 41. Grifo nosso).

²⁴ “It is hard for me to live without a man in the home, but we all need to be strong.” (VERA, 1992, p. 42)

‘Ela estendeu as mãos, estendeu suas palmas para as chamas saltitantes. Instantaneamente, ela as retirou e moveu cuidadosamente para longe da chama, incerta de quanta distância ela deveria manter entre ela mesma e o fogo.’ (...) MaSibanda segurou um bastão comprido em sua mão e bateu no fogo distraidamente. (VERA, 1992, p. 42)²⁵

A instabilidade da personagem entre aproximar-se e afastar-se do fogo, que podemos ler como perigo, seu aparente estado de perturbação e seu alheamento aos assuntos discutidos pelo grupo, posto que apenas reitera sua colocação inicial, embora mais enfaticamente, de que “É duro viver sozinha. É duro ser uma mulher vivendo sozinha sem um homem”, enquanto “a discussão continua sem ela” (VERA, 1992, p. 44)²⁶, conduzem-nos à leitura de uma personagem fragmentada pela experiência da solidão. Tal fragmentação advém, supomos, da construção socialmente imposta de que a mulher ‘necessita’ do homem para ter uma vida plena e digna.

A supervalorização do matrimônio, manifestada pelas personagens, supera mesmo casos como o da personagem MaMlambo, que é traída pelo marido com a irmã mais nova, que residia com o casal e quatro filhos em um só quarto, e justifica a atitude do marido pela falta de privacidade em que viviam, assim como pela naturalização da infidelidade masculina como instintiva: “Dizem que homem é que nem cachorro, não se pode largar um pedaço de carne por aí e esperar que ele não o coma” (VERA, 1992, p. 43).²⁷

MaMpofu vai além e afirma:

Eu penso que sua irmã mais nova sabia exatamente o que estava fazendo. Se eu fosse você, eu a chutaria direto para fora de minha casa. (...) Meus seis filhos todos têm um pai diferente, mas isso não é minha culpa, você sabe, cada pai foi embora bem antes de eles nascerem. Mas eu fiz meu trabalho como mulher. (VERA, 1992, p. 44)²⁸

²⁵ ‘She reached out with her hands and extended her palms to the leaping flames. Instantly, she withdrew them and moved cautiously away from the flame, uncertain how much distance she should maintain between herself and the fire.’ (...) MaSibanda held a long stick in her hand and poked at the fire absent-mindedly. (VERA, 1992, p. 42)

²⁶ “It is hard to be a woman living alone without a man. (...) [t]he discussion went on without her.” (VERA, 1992, p. 44)

²⁷ “They say a man is like a dog, you can’t leave a strip of meat lying around and expect that he will not eat it.” (VERA, 1992, p. 43)

²⁸ I think your young sister knew exactly what she was doing. If I were you I would kick her right out of my home. (...) My six children each have a different father but it is not my fault you know, each father just left before they were born. But I have done my job as a woman. (VERA, 1992, p. 44)

Assim, em sua fala, a personagem retira a culpa do marido infiel e acusa a irmã e a própria MaMlambo pela ocorrência da infidelidade. Aparece, então, a inscrição do feminino como um instrumento de satisfação masculina. As mulheres é que têm de cumprir seus deveres conjugais/sexuais para que não sejam traídas. O conflito de MaMlambo e os posicionamentos descritos parecem ser coerentes com a realidade do país, como vemos no comentário de David Lan (1985) acerca da infidelidade masculina no Zimbábue: “Os homens podem ter mais de uma esposa e podem esperar que seus casos extraconjugais sejam tolerados e agradavelmente comentados por todos menos os parentes da mulher interessada.” (LAN, 1985, p. 26)

Dado o contexto do abandono, posto que os homens partiram para a Guerra, enquanto as mulheres, os velhos e as crianças ficaram, o dever de suprir as necessidades da família passa a recair unicamente sobre a mulher. Neste conto, conhecemos a personagem MaMoyo, que, oprimida pelas dificuldades financeiras, perde o riso ao pensar que o filho pode deixar de estudar caso ela não consiga o dinheiro para as taxas escolares até o dia seguinte: “MaMoyo, você vendeu alguma coisa hoje?” (...) ‘Nadinha. De fato, se não conseguir vender alguma coisa hoje meu filho não vai poder ir pra escola amanhã. A mensalidade escolar vence amanhã’ (VERA, 1992, p. 42).²⁹ É então que o narrador acrescenta que a “a gargalhada de MaMoyo cessou” (VERA, 1992, p. 42).³⁰, pois a personagem estava gargalhando antes de ser indagada sobre suas vendas. A questão da dificuldade financeira e as situações opressoras a que as mulheres têm de se submeter em decorrência delas é ainda retratada no conto “Um Círculo que Não se Rende”, em que a personagem MaSibanda reaparece e é humilhada por uma roda de homens, que a obrigam a se ajoelhar, curvar-se e servi-los com as duas mãos, enquanto fazem chacota dela, que precisa do dinheiro da venda do fubá³¹ para seu sustento:

‘Lembre-se de ajoelhar’, MaDube zombou dela gentilmente. Ela levou o fubá ao círculo de homens, no qual ela se sentiu como uma intrusa. Ela passou o fubá e esperou por seu pagamento. Ela segurou seus braços em volta de seu peito, e torceu para que os homens não encontrassem qualquer coisa para dizer a ela.
(...)

²⁹ “MaMoyo, did you sell anything today? (...) “Not a thing. In fact, if I don’t manage to sell something today my son will not be able to attend school tomorrow. His school fees are due.” (VERA, 1992, p. 42)

³⁰ “MaMoyo laughter had subsided.” (VERA, 1992, p. 42)

³¹ O termo utilizado em diversas obras de Vera é *maize*, que consiste em espécie de fubá de milho branco ou amarelo ou, em inglês, *cornmeal*, que no Zimbábue é ingerido, como uma polenta italiana ou o angu (mais grosso) do Brasil, com carne ou com vegetais ou com algum tipo de molho e de que fazem bolo ou um tipo de pão.

‘Sente-se! Sente-se! Uma mulher deve se sentar quando está entre homens!’ Então ela sentou-se no chão em que cerveja tinha sido derramada, suas mãos descansavam vazias em sue colo. Eles contaram os centavos, que frequentemente caíam e tinham que apanhar e recontar. Para a mulher, que estava sozinha, não havia nada a fazer, mas esperar. Ela não ouvia nada, apesar de os homens discutirem interminavelmente sobre a soma. Ela ondudou um silêncio que a protegeu e consolou, adiando o momento em que ela teria de aguentar sua angustia. Antes de ela poder aceitar o dinheiro, o homem zombou dela. Duas mãos! Duas mãos! Uma mulher deve usar a duas mãos para receber qualquer coisa de um homem’. Ela não ouviu isso mas, mais tarde, ela odiaria os homens e si mesma. (VERA, 1992, p. 77-78)³²

Pela leitura do excerto, fica clara a submissão feminina imposta pela sociedade patriarcal e assegurada pela necessidade econômica. MaSibanda, outra personagem sobre quem já discorremos, tem, no contexto visto, sua subjetividade fragmentada, o que justifica seu alheamento e perturbação descritos no conto “É Difícil Viver Sozinha”.

Outro ponto a destacarmos no conto, que é constante na obra de Vera, é a maternidade. Em “É Difícil Viver Sozinha” são as próprias personagens que discutem, defendem e questionam o dever de ser mãe em um contexto devastador como o da guerra civil. A discussão, interessantemente, inicia-se pela crítica à infertilidade, que coloca a maternidade como característica intrínseca da mulher:

‘Você sabe, aquela mulher chamada MaNdlovu, que está sempre infértil’, MaMlambo disse. ‘Ela não pode dar nenhum filho a seu marido. É algo terrível ser estéril. A pior coisa é se você nunca tiver um filho com seu marido. Quando você morre, eles jogam um rato na sua cova, só para mostrar quão inútil você foi. Como você pode se dizer uma mulher sem conhecer a alegria e a dor de dar a luz? Uma mulher que nunca amamentou uma criança em seu peito não é uma mulher completa’ (VERA, 1992, p. 43).³³

³² ‘Remember to kneel’, MaDube mocked her gently. She took the maize to the circle of men, in which she felt like an intruder. She passed the maize, and waited for her payment. She held her arms across her chest, and hoped the men would not find anything to say to her. (...) ‘Sit down! Sit down! A woman must sit down when she is among men.’ So she sat down on the ground and on which beer had been spilled, her hands resting empty on her lap. They counted the pennies, which often fell down and had to be picked up and recounted. For the woman, who was alone, there was nothing to do but wait. She heard nothing though the men argued endlessly about the sum. She wove a silence that protected and consoled her, postponing the moment when she would have to endure her anguish. Before she could accept the money, the man derided her. ‘Two hands! Two hands! A woman must use two hands to receive anything from a man.’ She did not hear this, but later, she would hate the men and herself (VERA, 1992, p. 77-78).

³³ ‘Do you know, that woman MaNdlovu, who always is barren’, MaMlambo said. ‘She can not bear any children for her husband. It is a terrible thing to be barren. The worst thing is, if you never have a child with your husband when you die they throw a rat into your grave, just to show how useless you were. How can you claim to be a woman without knowing the joy and pain of childbirth? A woman who has never suckled a child on her breast is not a complete woman’ (VERA, 1992, p. 43).

Em oposição à maternidade, como fundamento da completude feminina, são dispostos os argumentos de que a maternidade não garante a fidelidade masculina, como no exemplo de MaMlambo, com cuja irmã o marido cometeu adultério, ou a unidade familiar, já que são muitos os casos de mulheres abandonadas com os filhos para criar, como MaMpofu registra: “Tenho seis filhos e um a caminho. Uma coisa que não sou é estéril... e, no entanto, assim que digo a um homem que estou esperando um filho dele, nunca o vejo de novo” (VERA, 1992, p. 43).³⁴

Ainda sobre a maternidade, a personagem MaDube aborda a questão sem relacioná-la diretamente com o matrimônio, mas sim com a guerra, pois

(...) tempos difíceis para trazer uma criança ao mundo. Cada mulher que está criando um filho está criando um soldado. É difícil para uma mulher criar uma criança que pode ter de voltar ao solo. É difícil para as mulheres dar filhos a homens que estão partindo, homens que podem não estar lá para vê-los crescer. (VERA, 1992, p. 44)³⁵

Mais adiante, a jovem Rudo expressa sua insegurança frente às dificuldades da maternidade e das próprias regras e papéis sociais em uma comunidade em conflito:

O país encontra-se em um estado de confusão. Quem sabe mais quais são as regras? Quem sabe o que fazer? Quem sabe o que é realmente importante? Nós só sabemos da nossa perda, nosso medo e nosso silêncio. Nós sabemos que somos mulheres requisitadas a ter filhos. Nós sabemos que ter filhos nos trará sofrimento. Esta terra deve ser regada com o sangue de nossas crianças e com o sal de nossas lágrimas antes de nós podermos chamá-la de nossa. O que eu devo dizer a meus filhos sobre o pai que está ausente? (VERA, 1992, p. 44).³⁶

Mesmo durante a argumentação de Rudo, acerca da mudança na configuração social, a resposta conferida por MaDube é ainda a defesa da maternidade, recorrendo à eleição das mulheres-mães como figuras fundamentais para a manutenção da nação:

³⁴ “I have six children and another on the way. If there is one thing I’m not is barren... and yet, once I tell a man that I am expecting his child, I never see him again” (VERA, 1992, p. 43).

³⁵ (...) difficult times to bring a child into the world. Every woman who is raising a son is raising a soldier. It is hard for a woman to raise a child that might have to go back into the soil. It is hard for women to bear sons for men that are leaving, men that might not be there to see them grow (VERA, 1992, p. 44).

³⁶ The country is in a state of confusion. Who knows what the rules are any more? Who knows what to do? Who knows what is really important? We only know our loss and our fear and our silence. We know we are woman asked to bear children. We know that to bear children will bring us suffering. This land must be watered with the blood of our children and with the saltiness of our tears before we can call it our own. What shall I tell my children about the father who is absent? (VERA, 1992, p. 44).

Não há tempo para medos, esperanças ou sonhos de infância. As mulheres são a espinha dorsal deste conflito. Se pessoas como você estão estéreis porque estão com medo, o que pode ser o resultado disso? Deixe a vida fluir através de você, minha criança. Nós precisamos de filhos para tomar os lugares daqueles cujos corpos deitam sem um funeral adequado. Nossos filhos devem ser aqueles a continuar com a guerra, pois quem sabe quanto tempo ela ainda irá durar. (...) Nós devemos purificar o sangue correndo na terra com o leite fresco brotando de nossos seios. Nós devemos encher a terra com a inocência e a alegria dos jovens. Essa é nossa tarefa como mulheres e como mães (VERA, 1992, p. 44-45).³⁷

Elleke Boehmer (1992) avalia esse tipo de discurso proferido por MaDube como um recurso utilizado pelo nacionalismo patriarcal zimbabuense para soterrar a emancipação feminina, posto que ao alçar as mulheres simbolicamente acima dos homens consegue-se a manutenção de sua posição inferior a deles. Assim, o papel da mulher é “aquele de emblema, bidimensional e igualmente maculado ou sacrossanto” (BOEHMER, 1992 apud VAMBE, 2002, p. 133).

Todavia, em contraposição à fala de MaDube, o desfecho do conto reforça em três instâncias o questionamento ao papel relegado à mulheres e mães durante o conflito. Na primeira, MaDube, que defende a maternidade, é arguida acerca do futuro das filhas desta geração que não terá maridos com quem se casar; em seguida, a imagem solitária, fria e alienada de MaSibanda é resgatada e MaMpofu finaliza a narrativa interrogando-se sobre o que o futuro reserva para ela, para as mulheres como ela, ao final da guerra: “Imaginem se no fim da guerra seis maridos retornam para mim!” (VERA, 1992, p. 45).³⁸

“Está Acabado”: A Experiência da Guerra e o Retorno à Cidade

Com “It Is Over”, Vera encerra sua coletânea narrando o drama de uma garota, Chido, que tem a coragem de ir para o campo lutar na guerra civil e que, terminado o conflito, volta para sua casa e reencontra a cidade. No entanto, a guerrilheira não é bem acolhida pela mãe, que a recebe como um estorvo financeiro, e é ainda criticada por não ter seguido a vida que uma mulher deveria, casando-se e trabalhando. Vera tematiza assim o

³⁷ There is no time for childhood fears or hopes or dreams. Women are the backbone of this struggle. If people like you are barren because they are afraid what shall be the result of that? Let life flow through you, my child. We need sons to take the places of those whose bodies lie without proper burial. Our sons shall be the ones to continue with the struggle, for who knows how long it will be. (...) We must purify the blood flowing on the land with fresh milk springing from our breast. We must fill the land with the innocence and joy of young ones. It is our task as women and as mothers (VERA, 1992, p. 44-45).

³⁸ “Imagine if at the end of the war six husbands come back to me!” (VERA, 1992, p. 45).

retorno das mulheres que durante a guerra foram convocadas a lutar com os homens, assumindo papéis sociais diferentes dos domésticos que ocupavam até então, e que ao término da batalha não encontram reconhecimento em suas comunidades. São antes discriminadas e repreendidas por seus pares, como ilustrado na narrativa da personagem Chido. A posição da personagem da mãe de Chico reitera a imposição e a manutenção de papéis socialmente subalternados determinados às mulheres.

Na continuação do enredo, dois dias após seu retorno, ainda confusa com a experiência da luta nos campos de batalha e atordoada pela recepção fria em casa, a personagem deixa novamente sua casa e sua cidade, ao perceber que lá não existe lugar para uma mulher como ela, nascida da experiência da guerra, partindo para a capital do país, para tentar a vida em uma cidade maior:

‘Está acabado, Mãe’, a garota disse, caminhando para a porta. ‘Está acabado’. Mas a Mãe só olhava para a janela, para a chuva que tinha parado de cair. Chido partiu para a estação de trem, em seu caminho para Harare, para tentar a vida em uma cidade maior (VERA, 1992, p. 95-96).³⁹

Com este desfecho, não apenas para o conto, mas para a coletânea, parece-nos que Vera sinaliza a intensificação do movimento de migração para as grandes cidades, posterior à Independência, finalizando assim o processo migratório, que se iniciou com a guerra civil e desenrolou-se por cerca de dezesseis anos. Como percebemos, o movimento em busca da cidade visa ainda a saciar uma ansiedade, que em outros casos era de segurança, educação, e aqui é de pertença. As personagens, fragmentadas e cindidas, são marcadas tanto pela experiência da guerra, pelo conflito racial e de gênero, quanto pela vivência no ambiente hostil da cidade, o que as impele a escapar ou para um passado nostálgico ou para um futuro idealizado.

Autores que estudaram o fenômeno da cidade, como Certeau (2001), Dalcastagnè (2003) e Sussekind (2005), reconhecem a importância do espaço na constituição do indivíduo no contexto da urbanização, o que nos ajuda a entender, ao voltarmos para a contística de Yvonne Vera, quão excludente foi, desde sua formação, a cidade no Zimbábue. Contra tal exclusão, Vera articula em seus escritos um *tableau* polifônico, amplificando as vozes ausentes na literatura contemporânea e pós-colonial

³⁹ ‘It is over, Mother,’ the girl Said, walking out of the doorway. ‘It is over.’ But Mother only looked through the window at the rain which had stopped falling. Chido left for the train station, on her way to Harare, to try life in a large city (VERA, 1992, p. 95-96).

zimbabuense, como a de mulheres, negras e brancas, sapateiros, catadores de lixo, operários, prostitutas, crianças e velhos, todos aqueles que, como aponta Dalcastagnè, a respeito de um outro contexto, mas aplicável aqui, “de algum modo excluídos das ruas e contornos urbanos que se delineiam nos textos contemporâneos” (2003, p. 50). Vera denuncia a cidade como mais um espaço de segregação social e racial e de indeterminação do sujeito, chamando a atenção de nossos olhos para o que normalmente não queremos ver, talvez temerosos de nos reconhecer e responsabilizar.

Outra crítica de Vera se volta para a questão da hierarquização do espaço. Em sua contística, o único espaço de ocupação permitida aos nativos é a periferia, assim como os postos de trabalho disponíveis para eles são aqueles degradantes e extenuantes, como o de coletores de lixo, por exemplo. Mesmo o trânsito pela cidade lhes é controlado, só os que conseguem uma ‘permissão’ podem passar, ainda assim, sob vigilância policial. Percebemos então que a integração dos nativos à cidade é proibida. Em uma sociedade colonizada, como a descrita por Yvonne, parece ganhar ainda mais força a proposição de Pierre Bourdieu de que:

não há espaço, numa sociedade hierarquizada, que não seja hierarquizado e que não exprima as hierarquias e as distâncias sociais, sob uma forma (mais ou menos) deformada e sobretudo mascarada pelo *efeito de naturalização* que proporciona a inscrição das realidades sociais no mundo natural: as diferenças produzidas pela lógica histórica podem assim parecer surgidas da natureza das coisas. (BOURDIEU, 2003, p. 160).

Ao tematizar a arbitrariedade das estruturas da hierarquização do espaço e sua atuação no contexto do surgimento e fortalecimento da cidade no Zimbábue, a autora alveja a desarticulação do *efeito de naturalização* referido por Bourdieu, revelando ao nosso olhar a possibilidade da desconstrução de tal hierarquização.

Finalizamos a análise da coletânea *Why Don't You Carve Other Animals* (1992), destacando como a contística de Yvonne Vera expressa sua percepção crítica da realidade, revelando-nos, por meio de fragmentos das relações de poder, de gênero, dos postos de trabalho, da configuração espacial, alguma coisa como fotos que compõem um mural ou painel, peças de um quebra-cabeças que o leitor vai conseguindo ajuntar, através da leitura, dando-lhe sentido. Seu olhar *sobre* sua cidade – Bulawayo – em seu país, marcado pelo violento processo de colonização que sofreu, e que infelizmente segue, até os dias de hoje, sob a tirania de um ditador, é revelado. A literatura de Yvonne Vera é, assim, “o lugar da

crise, do conflito e da contradição, de tudo o que não pode ser pacificado e integrado ao existente, sem restos” (BUENO, 2000, p. 110).

Nos três capítulos subsequentes, analisamos temas e problemas, alguns dos quais já destacamos na análise dos contos supracitados, relativos à representação do feminino na obra de Yvonne Vera, tal como aparecem nos romances *Nehanda* (1993), no primeiro capítulo; *Without a Name* (1994) e *Under the Tongue* (1996), no segundo capítulo; e *Butterfly Burning* (1998) e *The Stone Virgins* (2002) no terceiro capítulo.

CAPÍTULO PRIMEIRO: GÊNEROS DA ORALIDADE NA NARRATIVA FEMININA – A REVISITAÇÃO DO MITO DE NEHANDA

NEHANDA

O primeiro romance de Yvonne Vera, *Nehanda* (1993), organiza-se estruturalmente de maneira circular, com capítulos justapostos não cronologicamente. Seu primeiro capítulo, por exemplo, mostra a protagonista momentos antes de se entregar aos colonos (a fim de evitar mais mortes), quando ela percebe que “o estrago a ela mesma é agora irreversível. Nada irá salvá-la desse final vermelho de morte; que é muito parecido com seu interior” (VERA, 1994, p. 2)⁴⁰. Vemos no capítulo seguinte que Nehanda é então uma criança que já consegue andar, ainda que “uma rajada de vento [pudesse] quase lev[á-la] embora” (VERA, 1994, p. 2)⁴¹. Apenas no capítulo terceiro, temos a descrição do nascimento da personagem, com a presença das mulheres escolhidas em sonho e com a intervenção dos ancestrais. Desta forma, os episódios da vida da personagem, desde sua existência pré-terrena até sua assunção à morte determinada pelos estrangeiros, são revelados por um narrador onisciente, que adere principalmente à perspectiva de personagens femininas como a mãe, Vatete e, o mais das vezes, da própria Nehanda. Assim, Vera permeia sua versão do mito de Nehanda com situações, conflitos e olhares femininos, desafiando a tradição patriarcal em que apenas o *griot*, figura sempre masculina, poderia repassar lendas e mitos importantes de seu povo (FINNEGAN, 1970 apud DAVIES; FIDO, 1993), pois é sob a ótica de suas personagens femininas que ela reaviva a mitologia Shona.

Na condição pós-colonial africana, o jogo entre história e literatura configura uma fonte de diferentes percepções sobre o passado. Para Gikandi (1991), “[se] o romance africano se tornou um instrumento formal na invenção e re-invenção das culturas africanas, é certamente porque tem procurado invocar mundos além da reificação colonial e neo-colonial” (GIKANDI, 1991 apud WILSON-TAGOE, 2002, p. 161). Dentro desse contexto, Yvonne Vera também constrói uma re-significação do passado histórico de seu país e caminha entre

⁴⁰ “the damage to herself is now irreversible. Nothing will save her from this final crimson of death; it is too much like her inner self” (VERA, 1994, p. 2).

⁴¹ “a gust of wind nearly carried her off” (VERA, 1994, p. 2).

os campos da história e da ficção, ‘enredando’ nesse percurso personagens reais, como os médiuns espirituais Nehanda e Kagubi, em sua ficcionalização da Primeira Chimurenga, a primeira Guerra pela Independência, em 1896:

Uma médium de Mazoe Nehanda, uma mulher chamada Charwe, foi uma grande líder da rebelião contra o novo estado colonial. Quando a rebelião falhou, ela estava entre os últimos líderes a serem capturados. Junto com outro líder da rebelião, o médium Kagubi, ela foi sentenciada a morte e enforcada. (...) Uma poderosa e prolífica tradição oral cresceu em volta de seu nome, sua parte na rebelião e especialmente seus últimos momentos de vida depois de ser condenada: sua recusa em aceitar a conversão ao cristianismo, sua resistência ao cadafalso e sua profecia de que ‘meus ossos se levantarão’ para reconquistar a liberdade dos Europeus. (LAN, 1985, p. 179)

Todavia, a Nehanda de Vera não se prende à realidade descrita nos livros escolares ou propagada pelos líderes da independência do país. Ao contrário, em uma sociedade na qual, como aponta David Lan (1985, p. 26)⁴², a relação entre homens e mulheres é principalmente pautada pela supremacia masculina nos âmbitos moral, legal e intelectual, a autora, em sua re-visitação ao mito de Nehanda, o qual foi tomando como rica fonte de inspiração do nacionalismo patriarcal do Zimbábue, contando com diversas referências literárias e presente até na bandeira pós-Independência, se “re-apropria [d]os símbolos culturais de uma tradição masculina dominante (...) para costurar neles significados de independência centrados nas mulheres e os instala no coração da nova consciência nacional de individualidade” (VAMBE, 2002, p. 128).

A lenda de Nehanda conta com diversas referências na música, poesia, e literatura zimbabuense, tanto em língua inglesa quanto em língua shona e ndebele. A distintiva maneira com que, em seu romance, Yvonne Vera endereça o mito de Nenhandá e o conflito da Primeira Chimurenga, com significados centrados no feminino, já foi objeto de comparação com outros autores que abordaram, em diferentes perspectivas, o mesmo mito e o mesmo conflito. Nana Wilson-Tagoe (2002), no estudo em que explora a conjunção de história e ficção nos romances de Yvonne Vera, traça um paralelo entre *Nehanda* (1993) e as obras de Terence Ranger, *Revolt in Southern Rhodesia* (1967), e Laurence Vambe, *An Ill-fated People* (1972). No olhar histórico desses dois autores, o médium masculino Kagubi é quem ganha destaque, como a maior influência no curso da rebelião de 1896.

⁴² Estudo de um grupo da sociedade Shona, o qual nos permitimos aplicar aqui ao contexto da obra em análise, posto que o mito do espírito ancestral de Nehanda concerne a esta sociedade, e é ainda presente ao tempo do da pesquisa de Lan (1985).

Para Terrence Ranger (1967), importante historiador do Zimbábue e amigo pessoal de Yvonne Vera, o médium transforma “o apelo dos sistemas religiosos em algo mais radical e revolucionário (...) uma liderança profética operando mais do que as restrições implicadas pela ordem hierárquica e ligações com o passado” (RANGER, 1967 apud WILSON-TAGOE, 2002, p. 162)⁴³. Isso a leva a ter, do passado de seu país, uma visão pessoal, diferente daquela que têm dele historiadores e antropólogos. Eleni Coundouriotis (2009), em seu ensaio “Why History Matters”, chama a atenção para o fato de que Vera, em entrevista dada a Terrence Ranger, insistiu na idéia de que “a história acadêmica nada tinha a lhe oferecer; ao invés, ela preferiu escolher intuir a história de seu povo através de um entendimento imaginativo”. Para corroborar sua assertiva, Coundouriotis cita um trecho do depoimento dado por Vera a Ranger:

Escrevi a partir da lembrança, como testemunha de minha própria história espiritual. Por história, simplesmente quero dizer um registro. Senti que eu tinha um conhecimento interno, íntimo, de nossos ancestrais, e de como eles impactam nossas relações conosco mesmos, para a morte, a vida, o tempo, o céu, a rocha... Tinha apenas me dado conta de que eu entendera isso, entretanto, isso não estava em nenhum lugar em livro em que pudesse ler sobre isso, e eu não sabia o por quê, exceto, talvez, pelo fato de o conhecimento ter sido desacreditado por outros meios de ver. (COUNDOURIOTIS, 2009, p. 64)⁴⁴

Para Coundouriotis, as histórias íntimas de “mulheres que sofrem a violência da história propiciam silêncios que são mais convincentes, se não convencionalmente históricos”. O entendimento similar da forma como Vera trabalha fatos históricos, recusando fontes históricas e antropológicas em sua ficção, levou Ranger a afirmar que isso dava às obras um caráter “sublime”, propiciando *insights* “mais poderosos e plausíveis do que aqueles anotados pelos antropólogos”⁴⁵.

Já Maurice Vambe (1972) afirma que Kaguvi, possuidor de uma “base real conservadora e habilidade para balancear as divisões sociais e de classe (...) era, portanto, a escolha mais óbvia quando os homens que moldaram a política nacional Shona nesses

⁴³ Salientamos que o relativamente grande número de referências indiretas deve-se à dificuldade de acesso à bibliografia necessária dada à incipiente pesquisa sobre literaturas africanas anglófonas em nosso país.

⁴⁴ COUNDOURIOTIS, E. Why History Matters in the African Novel. DESAI, Gaurav, Ed. *Teaching the African Novel*. New York: The Modern Language Association of America, 2009, p. 64 p. 53-69. Ver RANGER, T., History Has Its Ceiling. The Pressures of the Past in *The Stone Virgins*. In: MUPONDE, R., e TARUVINGA, M. M., Eds. *Sign and Taboo: Perspectives on the Poetic Fiction of Yvonne Vera*. Harare/Oxford: Weaver Press/James Currey, 2002. p. 203-216.

⁴⁵ Citado por Coundouriotis, p. 65, mas no mesmo ensaio de Ranger acima citado, “History Has Its Ceiling...”, p. 203.

momentos importantes procuraram pelo homem que melhor servia para encarar os desafios da guerra que se aproximava” (VAMBE, 1972 apud WILSON-TAGOE, 2002, p. 162). Por sua vez, a narrativa de Vera, sustenta Wilson-Tagoe (2002), afronta as próprias normas da história, liberta-se de um tempo linear de causa e efeito político e aborda não os fatos históricos dados, mas “como a história pareceria se contada da perspectiva de uma figura histórica feminina e [d]o mundo que emoldura sua visão” (WILSON-TAGOE, 2002, p. 161), rompendo assim com a estrutura social vigente, suas convenções de hierarquia e de autoridade, para abrir espaço para outras vozes e identidades, exatamente as femininas.

Um outro estudo que trata da diferente abordagem da figura de Nehanda é traçado por Emmanuel Chiwome (2002), que, em seu artigo, confronta os tratamentos de Solomon Mutsware do mito de Nehanda em *Feso* (1956), obra representativa do nacionalismo africano, configurando um importante intertexto com o último romance de Vera, *The Stone Virgins* (2002), como veremos no capítulo terceiro. *Feso* (1956) narra “uma súplica poética a Nehanda Nyakassikana para resgatar o povo Nyai (Shona) da subserviência política” (CHIWOME, 2002, p. 179). Enquanto em seu texto Mutsware se preocupa com reconstruir criteriosamente um histórico anterior à Primeira Chimurenga, trazendo os nomes daqueles considerados os ‘pais’ do povo Shona, a narrativa de Vera se ocupa mais dos fatos a partir da médium espiritual Charwe.

As duas obras, contudo, conferem um tom épico às narrativas, perpassando-as com detalhes antropológicos, que tornam mais real o cenário, através da descrição poética da natureza em contraposição à violência e degradação trazida pelo colonizador. Exemplo disso vemos no capítulo sexto, em que a poética referência inicial ao vento o associa à morte e à seca, oportuniza a descrição de costumes nativos como mastigar raízes e rezar sob a grande árvore, e, sobretudo, prenuncia a chegada dos colonizadores, que consigo trazem seca e morte:

O vento leva a parte morta dos vivos, vagorosamente procurando. O vento empurra folhas secas contra a cabana.

‘Houve uma longa seca. O vento degenerador era mais do que podíamos aguentar. O gado tinha morrido em nossos currais. Nós mascavamos raízes amargas para impedir o vento de nos destruir completamente. Nós fomos rezar por chuva embaixo da grande árvore, caminhando amistosamente com nossas sombras prolongadas.’ (...)

Nós vimos os estranhos assim que nos aproximamos da grande árvore (VERA, 1994, p. 21-22).⁴⁶

⁴⁶ The wind leads to the dead part of the living, slowly searching. The wind pushes dry leaves against the hut. ‘There was a long drought. The rotting wind was more than we could bear. The cattle had died in our kraals. We chewed bitter-tasting roots to keep the wind from utterly destroying us. We went to pray for rain under the big tree, walking in friendship with our lengthening shadows.’ (...) We saw the strangers as we approached the big tree (VERA, 1994, p. 21-22).

Outra diferença na abordagem dos autores é a aparente focalização de Vera em um leitor específico, estrangeiro, ocidental, dada a riqueza de detalhes da tradição e ao léxico nativo, desnecessária ao público do Zimbábue, como vemos no trecho em que a autora nos apresenta a palavra *dare*, explicitamente elucida seu significado e evidencia aspectos culturais nativos relacionados ao termo, como vemos em “O *dare* era uma grande clareira no centro da vila. Aqueles admitidos no *dare* conheciam o poder das palavras” (VERA, 1994, p. 9)⁴⁷. Há ainda o privilégio dado à organização social autóctone sob o prisma da complementaridade de gênero, posto que no romance personagens masculinas e femininas adotam papéis que se completam, sem justificativa para a iniquidade entre os mesmos. Revisitando o exemplo supracitado, o critério de participação no *dare* não é baseado no sexo, mas na habilidade discursiva do indivíduo. Assim, na assembléia nativa descrita por Vera, personagens masculinas e femininas sábias são igualmente responsáveis por discutir e decidir os assuntos do grupo.

Pela hipótese de Chiwome (2002), de que o provável leitor de Vera (ou, ao menos, imaginado por ela) é um estrangeiro, torna-se factível que ele seja incitado pelas poeticamente bem escritas linhas da autora, em que se mesclam fato e ficção; a acreditar que cada detalhe descrito seja uma recuperação criteriosa e detalhada de uma tradição pré-colonial, o que não acontece necessariamente, mas que, pode não perder relevância por assim o ser, já que a ideologia de uma tradição africana parece estar representada no romance. Aludimos, aqui, à possibilidade da corroboração desta recuperação romanceada da tradição africana à construção de uma mitologia nacional, já que, apesar de *Nehanda* (1993) não aderir estritamente aos fatos históricos, percebemos nele a criação de um mito nacional, com raízes na cultura autóctone pré-colonial. Torna-se, portanto, bastante relevante, ao mesmo tempo em que controversa, a indeterminação étnica na obra. A etnia do grupo focalizado não é revelada, sendo as personagens referidas como “*natives*” (nativos), “*strangers*” (colonos) e a tribo como “*village*” (vila). Assim, por um lado *Nehanda* pode ser a heroína de muitas etnias, posto que compartilha um ideal, um conjunto de elementos culturais comum a diferentes povos africanos, e, deste modo, empreenderia fortalecer uma consciência de nação, conceito tão caro a povos colonizados, como aconteceu na experiência do Zimbábue. Por outro lado, é inegável que o romance aborda apenas o primeiro dos dois ‘Zimbábues’ classificados por Lan (1985, p. 222), no qual os Shona “têm direito perpétuo e inextinguível de autóctones para viver e

⁴⁷ “The *dare* was a large clearing in the centre of the village. Those who were admitted to the *dare* knew the power of words” (VERA, 1994, p. 09).

governar para sempre”, e o segundo, dentro do qual “também vivem os Shona, mas também os Ndebele, os Shangaan, os brancos e outros grupos étnicos marginais”, é relegado à total exclusão, posto que o mito de Nehanda é sabidamente pertencente a grupo Shona e não é compartilhado pelos demais.

Se para a etnia majoritária Shona o Zimbábue é um só, para aqueles outros grupos, presentes e atuantes na batalha contra o jugo inglês, isso não se aplica. No entanto, a construção do simbolismo do novo Estado Independente não abre espaço para as contribuições das etnias minoritárias. No contexto pós-colonial africano, então, Yvonne Vera, em processo ideológico de seleção e descarte na construção de um discurso histórico, que configura um conflito pela própria definição da realidade, recorta apenas o que corrobora seu projeto de re-significação do passado do Zimbábue, e não confronta o nacionalismo patriarcal zimbabuense no que se refere à pluralidade étnico-simbólica de seu país (VAMBE, 2002), como reforçam as considerações finais de Lan (1985) sobre o caso zimbabuense:

(...) os ancestrais que têm ocupado nossa atenção por tantas páginas são os ancestrais de apenas um dos grupos étnicos do Zimbábue. Os Shona formam a maioria da população, mas os esforços dos Ndebele, dos Shangaan, dos Sotho, dos Vande e as outras minorias étnicas também foram altamente significativas para o alcance da Independência. Até o momento, apenas as instituições religiosas e políticas dos Shona contribuíram para o simbolismo do novo estado. (LAN, 1985, p. 222)

De sorte que predomina na obra a unificação dos discursos de diferentes grupos étnicos naquele dos Shona. Todavia, ao voltarmos ao recorte de nosso estudo, isto é, à representação do feminino, percebemos no texto de Vera as imagens de um “espelho no qual a subjetividade [feminina] se verá refletida.” (GIKANDI, 1992 apud VAMBE, 2004, p. 79).

Começamos pela imagem da figura geral, ou seja, pelo enquadramento da configuração social em que o lugar reservado à mulher é deslocado e inferior. As mulheres, em sua maioria, são tratadas como crianças, sem voz e direito a papéis individuais nas atividades políticas e sócio-culturais relevantes de seu povo. Além disso, seu domínio compreende a “casa e o jardim” (LAN, 1985, p. 26) e o cumprimento de seus muitos afazeres domésticos é rigorosamente cobrado, como vemos na passagem: “As mulheres se levantam antes dos homens para fazerem as fogueiras da manhã e preparar a comida. Uma mulher que dormiu até que o sol chegou a sua boca seria considerada incapaz de cuidar de sua casa.” (VERA, 1994, p. 34). Mais do que tarefas domésticas, havia papéis sociais a serem desempenhados, como, por exemplo, a contração do matrimônio, para o qual a mulher deve permanecer virgem, dedicar fidelidade ao marido e tolerar suas relações extraconjugais (LAN,

1985, p. 26). A coerção social do casamento é mostrada em diferentes passagens do romance, como na seguinte:

‘Ela [Nehanda] é de fato estranha. Se não se casar logo o que acontecerá com ela?’
 ‘Uma mulher que fica sem casar será perturbada’ (...)
 ‘Você acha que ela ainda pode ter filhos? Enquanto uma mulher não for casada, ela será falada como se fosse uma jovem garota, mesmo que ela já tenha perdido metade de seus dentes’ (VERA, 1994, p. 47-48).⁴⁸

Mesmo um estranho, Mr. Browning, representante do governo inglês, reconhece o caráter sexista da organização social dos nativos, quando duvida de que eles dariam atenção a uma velha mulher como Nehanda: “‘Eu duvido que os nativos possam ouvir uma velha mulher como ela. O que ela pode dizer a eles? Essa sociedade não tem respeito pelas mulheres, que eles tratam como crianças. Uma mulher não tem nada a dizer na vida dos nativos’” (VERA, 1994, p. 75)⁴⁹. De fato, como aponta Lan (1985, p. 26), apenas em grandes cerimônias as mulheres eram chamadas à assembleia, *en masse*, e só as poucas mulheres que se tornavam médiuns espirituais dos ancestrais tinham papéis individuais a desempenhar durante os rituais. No romance em questão, apenas Vatete e a própria Nehanda recebem destaque individual em situações sociais de maior importância. E mesmo nesses casos existem características específicas que lhes concedem destaque em seu grupo. A primeira é a parteira e contadora de histórias da tribo, sempre é chamada ao *dare*, todavia, o mais das vezes para tratar de assuntos ligados às mulheres, já a segunda é desde o início da obra descrita como diferente das demais mulheres ou alheia às atividades rotineiras daquelas e ocupa um lugar de destaque devido a sua mediunidade espiritual.

Como vimos, Vera oferece ao leitor um painel do lugar diminuto ocupado pelas mulheres na sociedade pré-colonial e colonial no Zimbábue. No entanto, a esses exemplos, a autora justapõe personagens que desafiam a regra e criam a possibilidade de ruptura com a norma social então vigente. Do tratamento dessas personagens é que discorreremos doravante, a começar pela figura materna que, como já vimos em relação à constância de Vera, constitui um tema corrente e controverso na escrita feminina africana pós-colonial.

⁴⁸ ‘She [Nehanda] is in deed strange. If she does not get married soon what will happen to her?’ ‘A woman who stays unmarried will be troubled.’ (...) ‘Do you think she can still bear children? As long as a woman is not married, she will be talked about as if she were a young girl, even if she has already lost half her teeth’ (VERA, 1994, p. 47-48)

⁴⁹ “‘I doubt that the natives can listen to an old woman like her. What can she tell them? This society has no respect for women, whom they treat like children. A woman has nothing to say in the life of the natives’” (VERA, 1994, p. 75).

A questão da maternidade nesse contexto parece poder figurar tanto como opressão à independência feminina quanto como aspecto importante da constituição da mulher. Observamos que a experiência da maternidade pode ser mais uma difícil vivência para as personagens femininas na obra de Yvonne de Vera, seja pela violência com que a criança foi concebida, seja por caber a elas somente essa tarefa (em todo caso, de duas faces: dar prazer sexual ao homem e ser mãe), seja pelo prenúncio de trevas trazido pelos colonizadores, como no caso da mãe de Nehanda, que sonha com uma chuva de penas negras, na véspera da cerimônia de nomeação da filha: “Mãe tem muito medo por sua filha, a quem ela sente não estará com ela muito tempo” (VERA, 1994, p. 20-21).⁵⁰

Na escrita feminina africana “a atividade do sonho é um valioso depósito de experiência com o qual explorar narrativas e questionar a natureza do saber através do alcance e profundidade da infindável história humana” (MAGGI PHILLIPS, 1994 apud MANGWANDA, 2002, p. 143). Para além disso, o uso do sonho configura um relevante recurso narrativo nas literaturas de África, posto que remete à “analogia ontológica entre sonho e realidade na sociedade africana tradicional” (MANGWANDA, 2002, p. 143), percorrendo as obras de importantes autoras africanas como Ama Ata Aidoo, Tsitsi Dangarembga, Buchi Emecheta e Flora Nwapa. Yvonne Vera também recorre ao sonho e constrói, em *Nehanda*, a personagem da Mãe como fonte de sabedoria e presságios, articulados por meio dos sonhos.

Sobre a figura da Mãe recai, então, uma das formas de codificação da contra-memória feminina no romance, como argumenta Vambe (2002), na estrutura dos sonhos. Para o autor “[s]onhos performatizam a função do sistema mnemônico da cultura oral.” (VAMBE, 2002, p. 130). Assim, prossegue o autor, o sonho da Mãe do nascimento de Nehanda e o sonho de Vatete, personagem que abordaremos adiante, da conquista do Zimbábue, configuram o lugar da memória cultural Shona, o que só se concretiza plenamente quando os eventos por elas previstos são efetivados na narrativa. Pelo sonho da Mãe de Nehanda, o nascimento da personagem é determinado pelos ancestrais, como vemos na passagem: “Os que se foram vieram para entregar um presente aos que vivem, para moldar o nascimento de vozes, para garantir a passagem segura da não-nascida” (VERA, 1994, p. 3)⁵¹.

⁵⁰ “Mother is very afraid for her daughter, whom she feels will not be with her long” (VERA, 1994, p. 20-21)

⁵¹ “The departed had come to deliver a gift to the living, to shape the birth of voices, to grant the safe passage of the unborn.” (VERA, 1994, p. 03)

O sonho é o instrumento utilizado pelos ancestrais para unir as mulheres de diferentes origens e vivências presentes no parto de Nehanda, a qual visitou cada uma delas em sonho, escolhendo-as para participarem de seu nascimento. Para Chiwome (2002), um número tão grande de mulheres não estaria presente em um parto, de acordo com a tradição Shona, sendo aceitável apenas a parteira, Vatete, e uma auxiliar. Esse desvio da tradição Shona, reforça a hipótese, levantada por Vambe (2002), de que Vera pretende metaforizar, na união das mulheres no parto de Nehanda, o nascimento de uma nova consciência nacional feminina, que só poderia acontecer pela união das mulheres de forma comunitária, o que dá ao romance um outro nível de configuração simbólica quanto a Nehanda. Nas palavras de Vambe (2002) o que “o romance sugere é que [o nascimento de Nehanda] é simultaneamente o nascimento de uma nova nação, uma ocasião histórica, na qual as mulheres são agentes ativas.” (VAMBE, 2002, p. 131)

Um outro exemplo da utilização do sonho dentro da narrativa de resistência em *Nehanda* (1993), com objetivo de “inibi[r] o fechamento e gera[r] um senso de natureza provisória destes sonhos-significados” (QUAYSON, 1997 apud VAMBE 2002, p. 131), é aquele da personagem Vatete. Peça importante a narrativa de Vera, posto que ocupa um lugar privilegiado em sua comunidade, sem gozar do *status* de médium espiritual, é Vatete quem conduz o parto de Nehanda, ao mesmo tempo em que é responsável pela transmissão de histórias do passado da tribo, o que, em uma cultura predominantemente oral, tem extrema importância. Vatete é ainda membro do conselho da vila, papel, como vimos, excepcional para uma mulher, e presencia momentos decisivos de seu povo, como o sonho que tematiza o primeiro encontro entre nativos e estrangeiros. Além disso, ela cria a possibilidade para uma percepção diferente de tal encontro. O sonho de Vatete:

reinscreve o sonho como uma jornada de redescobrimto comum. O sonho em si mesmo se torna uma contra-narrativa que desconstrói clamores imperialistas de que colonialismo tem uma missão de civilizar os africanos (...) são os africanos que fazem a jornada, empreendimento não motivado pelo desejo imperial de interrogar e interpretar o texto ilegível do Outro. (VAMBE, 2002, p. 131)

Existe ainda nesse sonho uma reversão de papéis, já que é o nativo e não o estrangeiro quem cumpre a jornada de encontro ao outro. Assim, percebemos a desconstrução do motivo da jornada associado a narrativas imperialistas, que urgem ‘interrogar e interpretar o ilegível ‘texto’ do Outro’, de sorte que, “[i]nteressantemente, os papéis são trocados aqui, com o nativo no papel do *Eu* e o estranho se tornando o *Outro*” (MANGWANDA, 2002, p. 144). Ademais, os dois sonhos podem ser lidos como complementares, posto que, enquanto o

sonho da Mãe restabelece as mulheres como um grupo coerente, o de Vatete mostra o potencial destrutivo desse modo de vida orgânico pela força colonial. Os sonhos, como indica Vambe (2002, p. 131), “simultaneamente afirmam a necessidade de uma identidade coletiva, mas também problematizam esse modo de identidade, especialmente no contexto da ameaça de agentes coloniais”.

Ao considerarmos o sonho como uma forma de comunicação, atingimos, certamente, o ponto fundamental na escrita de Yvonne Vera, a linguagem. A escritora utiliza a língua do colonizador de seu país, a inglesa, para voltar-se para seu povo. Assim, em sua prosa, Vera ‘dobra’ (Sartre, 2005) essa língua opressora, carregando-a de poesia, para tratar de significativas questões culturais, sociopolíticas e de gênero. Sobre sua opção pela escrita em língua inglesa, Vera, fluente em Shona, Ndebele e Inglês, comenta que: “Pode-se fazer muitos danos harmoniosos ao [Inglês]. O Inglês apenas tem mais habilidade para capturar as coisas. Ele se adapta a diferentes lugares – Índia, África – e se nós temos um conflito com ele, é somente político” (BRYCE, 2002, p. 223).

Ainda, concernentemente à linguagem, mas em relação a seus registros, o oral e o escrito, Vera adota em seus romances aspectos da oralidade que, ao mesmo tempo em que remetem à expressão da tradição africana, corroboram sua recriação dessa tradição em uma perspectiva feminina. Mais especificamente em *Nehanda* (1993), a questão da linguagem é fortemente aludida em toda a narrativa. Destacamos aqui o conflito entre a linguagem oral e a escrita, como mais uma polarização do embate entre o estrangeiro e o nativo:

‘Eu devo ler tudo [contrato de exploração da terra] para vocês e vocês entenderão tudo. Eu sou um mensageiro da Rainha. A Rainha é como seu *Mwari*. Ela protege, e deseja estender sua proteção sobre vocês. Eu devo dar armas a vocês com as quais enfrentarão seus inimigos. Em troca meu povo terá permissão para procurar por ouro. Vocês podem confiar em mim’.

(...)

‘Nosso povo conhece o poder das palavras. É por isso que eles desejam ter as palavras continuamente faladas e mantidas vivas. (...) Nós não acreditamos que palavras podem se tornar independentes do discurso que as sustentou, dos humanos que controlaram e deram vida a elas’ (...)

‘O papel é o costume peculiar do estranho. Entre nós, o discurso não é como a pedra. Palavras não podem ser tiradas das pessoas que as criaram. As pessoas são suas palavras’ (VERA, 1994, p. 39-40).⁵²

⁵² ‘I shall read everything to you, and you will see that it is very clear. I am a messenger of the Queen. The Queen is like your *Mwari*. She protects, and wishes to extend her protection over you. I shall give you guns with which to fight your enemies. In return my people will be allowed to search for gold. You can trust me’. (...) ‘Our people know the power of words. It is because of this that they desire to have words continuously spoken and kept alive. We do not become independent of the speech that bore them, of the humans who controlled and gave birth to them.’ (...) ‘The paper is the stranger’s own peculiar custom. Among ourselves, speech is not like rock. Words cannot be taken from the people who create them. People are their words’ (VERA, 1994, p. 39-40).

O valor dado pelo povo nativo ao discurso oral, em detrimento do escrito, fica evidenciado no excerto supracitado. Merece destaque a ironização do discurso do colonizador, que afirma justamente o oposto do que adiante se provaria real. Assim, a Rainha não protege, mas persegue; colonos não são confiáveis, mas traiçoeiros.

Um outro aspecto da oralidade presente na obra e que torna complexo o embate cultural é a possessão espiritual (VAMBE, 2004), corporificada na própria protagonista, veículo da comunicação entre os ancestrais e os nativos:

Nenhuma palavra saiu de sua boca, mas ela fala com um sempre crescente desespero. Ela se move para frente e para trás, mas ninguém ouve sua invocação. Ela fala com a condução dos que se foram, que moldam sua língua em palavras. Palavras crescem como grama de sua língua. (VERA, 1994, p. 36)⁵³

A oralidade, em seus diferentes aspectos, é basilar para o romance, como notamos na constante atividade de contar histórias como forma de transmissão de conhecimento na sociedade Shona. Destacamos, como exemplo, a narrativa encaixada do conto folclórico da garota raptada, contado por Vatete a Nehanda, e que, para Vambe (2002), simboliza o desejo das mulheres de se libertarem do lugar social abjeto a elas imposto no contexto colonial. Essa narrativa remete à lenda de Jikinya, da tradição oral Shona. No entanto, ainda na leitura de Vambe (2002), em sua versão da lenda, Vera desloca sua ênfase para que a história coadunasse com o caráter de resistência cultural nacionalista de seu romance. Assim, os estranhos que capturam a garota são os inva-sores ingleses e a garota passa a representar o próprio país em sua condição de colônia.

A canção que a garota canta, ‘ensinada por sua mãe’, para se livrar dos raptadores, enfeitando-os ao colocá-los para dormir, remete, a um só passo, a um gênero da oralidade caracteristicamente feminino, o das canções (DAVIES; FIDO, 1993) e à espiritualidade como recurso do povo para contestar a dominação pelos raptadores. A lição implícita nesse conto é a de que “é possível para uma nação resgatar o controle de seu destino, voltando-se às fontes de sua herança cultural” (MAGWANDA, 2002, p. 147). Lemos, dessa forma, que os africanos, como Kagubi, devem se insurgir contra a colonização de seu povo. Vambe (2002, p. 132) insiste que, “ao apresentar, por um conto folclórico, a oposição dialética entre a consciência cultural africana e aquela do colonialismo, Vera tenta dar à narrativa da resistência africana

⁵³ “No words come out of her mouth but she speaks with an ever-increasing desperation. She rocks back and forth, but no one hears her invocation. She speaks with the guidance of the departed which shape her tongue into words. Words grow like grass from her tongue” (VERA, 1994, p. 36).

uma identidade permanente, usando um idioma peculiarmente africano.” A música presente no conto incita ainda o destaque dado pela autora em suas obras à música como um importante aspecto da linguagem oral autóctone.

Por meio da música os nativos podem se comunicar, expressar sua angústia, resistir e enfrentar a opressão colonial. Além do conto em que a música possibilita a libertação da garota, outras referências são encontradas no romance em relação à música, como quando da descrição da *mbira*⁵⁴: “(...) o som de água caindo na pedra, e de água fluindo por cursos secretos e diversos. Ela é o pranto daqueles que habitam a terra.” A *mbira* lembra a quem a toca e ouve “nascimento, morte e a serena presença dos que se foram” (VERA, 1994, p. 33)⁵⁵. Em seu quarto romance, *Butterfly Burning* (1998), a música como linguagem nativa ganha mais força e espaço na apresentação da *kwela*, como é discutido no capítulo terceiro.

Para focalizar a personagem Nehanda, peça chave da revisão historiográfica feminina proposta por Yvonne Vera em sua obra homônima, devemos salientar que o contexto histórico-social do pós-guerra em sociedades africanas, asiáticas e latino-americanas, possibilitou “a coexistência e a interpenetração, que às vezes chega[va] à síntese orgânica, de elementos de historicismo e mitologismo, realismo social e folclore autêntico” (MIELIENTINSKY, 1987, p. 434). A forma de mitologização que relaciona motivos críticos-sociais à tradição folclórico-mitológica local denomina-se, especialmente com relação a culturas latino-americanas, “realismo mágico”, já em culturas africanas o termo “realismo animista”, cunhado por Pepetela (1997), parece calhar melhor, pois é pautado pela crença animista característica da cosmogonia africana. Em narrativas assim, como é o caso de *Nehanda*, a cultura tradicional autóctone é valorizada, e dela são trazidos elementos do imaginário ancestral para motivar a resistência à colônia, nas palavras de Lan (1985, p. 06) “[e]m canções, em verso e em mito, Nehanda veio para representar a inevitável, mas por tanto tempo esperada, vitória Shona sobre seus opressores”.

Como elementos do imaginário ancestral, que para olhos ocidentais habitariam o campo do insólito, podemos destacar o prenúncio pelos ancestrais do nascimento da protagonista como um “presente para os vivos” (VERA, 1994, p. 3)⁵⁶. Também antes de seu

⁵⁴ Instrumento musical tradicional pré-colonial do Zimbábue, uma espécie de piano de polegar.

⁵⁵ “(...) the sound of water falling on rock, and of water flowing along secret and diverse streams. It is the weeping of those who inhabit the earth” (...) “birth, of death and of the serene presence of the departed” (VERA, 1994, p. 33).

⁵⁶ “a gift to the living” (VERA, 1994, p. 03).

nascimento, Nehanda escolhe, em sonho, as mulheres que irão testemunhar sua vinda à luz, como já aludido. Essa existência pré-terrena, ilustrada por Vera, remete à tradição espiritual africana, na qual a comunidade é constituída pelos que se foram e pelos vivos. Assim, Nehanda é, nas palavras de Mangwanda (2002, p. 143), “um intermediário entre os vivos e os mortos”. Como ressalta Chiwome (2002), a caracterização do nascimento de Nehanda ‘ecoa’ aquele de Cristo, pela presença dos visitantes. Podemos somar a isso o sacrifício da personagem por seu povo, para sua salvação, e sua assunção, tal qual Maria, antes da morte, como paralelismos míticos com a narrativa cristã.

Todavia, a Nehanda de Vera, mais do que representar a vitória Shona, incorpora outros elementos críticos-sociais e busca representar as mulheres envolvidas no confronto dos opressores coloniais, que tiveram suas histórias de vida e seus papéis ativos nessa batalha secular esquecidos e apagados pela versão oficial da história, tanto colonial quanto nacionalista. A autora demonstra consciência de seu propósito de enunciar essas narrativas femininas negligenciadas ao elucidar que seu objetivo em *Nehanda* (1993):

era trazer aquela mulher que liderou a primeira rebelião contra os britânicos para a frente de batalha. Eu [Vera] estava consciente dos elementos feministas ali, e de fato trata-se de um romance contemporâneo em termos de assuntos. Eu [Vera] queria que as mulheres regulares no Zimbábue soubessem que não havia nada de novo no que elas tentavam fazer. Naquele tempo (início dos anos 80), as mulheres estavam voltando do confronto e o povo nem reconhecia que elas tinham ido. (BRYCE, 2002, p. 222)

O reconhecimento de Nehanda no romance vem não apenas por sua atuação como líder espiritual, comunicando os desejos e desígnios dos ancestrais. Ressalta-se aqui o fenômeno cultural africano da possessão espiritual que, como registra Vambe (2004), configura na literatura negra em língua inglesa um aspecto da oralidade. O autor destaca também que a abordagem de Vera opera como uma condição permanente, isto é, o espírito ancestral de Nehanda incorpora a médium Charwe desde seu nascimento até sua morte. Todavia, a liderança de Nehanda não se restringe ao campo metafísico. A heroína de Vera traça estratégias, motiva os guerreiros e percorre junto a eles as frentes de batalha na resistência aos ingleses. Nehanda é uma das últimas nativas a ser capturada pelos colonos, o que só acontece por ela se entregar, a fim de evitar mais mortes entre os seus, como um paralelo, já mencionado, à narrativa cristã. Contudo, mesmo em sua morte, Nehanda desafia a lógica ocidental. A tradição oral Shona é reiterada no romance e a personagem resiste à condenação colonial, deixando seu corpo antes da efetivação de seu enforcamento pelos britânicos. Nas palavras de Vera, essa é a versão da história em que seu povo crê:

Nossa tradição oral nem aceita que ela foi enforcada, mesmo que existam fotografias para mostrar isso, porque ela se recusou a isso, ela transcende o momento. Quando eles tiraram seu corpo, quando eles colocaram uma corda sobre ele, ela já havia partido. Sua recusa e seus discursos são o que nós acreditamos ser a história. (BRYCE, 2002, p. 221)

Interessante para esta análise da representação do feminino no romance de Yvonne Vera é a contraposição feita pela autora entre sua protagonista e o médium espiritual masculino Kaguvi. Diferentemente do que acontece nas versões de Ranger (1967) e de Vambe (1972), já comentadas, é Kaguvi quem se subordina aos poderes espirituais de Nehanda, o que sugere uma reversão de papéis políticos, na qual as mulheres são responsáveis pelo combate à colonização e à tradição patriarcal Shona. Dessa forma, as mulheres superam a posição de vítima, relegadas apenas aos papéis de mães, viúvas, camponesas, vendedoras, para novas posições sociais, como líderes e transmissoras da história e cultura de seu povo, o que contraria as afirmações de Mr. Browning, comentadas anteriormente.

Ao contrapor Kagubi e Nehanda na história desenvolvida em seu romance, Yvonne Vera também reserva significativos desfechos para ambos. Nehanda resiste à colonização, geográfica, cultural e espiritualmente. Ela, já encarcerada, “dança contra Mr. Browning e seu Deus, contra os estrangeiros que tomaram a terra, [e, como em um processo de resgate], ela dança os rostos de seu povo, a traição do tempo, o crescimento da sabedoria, a glória da sobrevivência deles –” (VERA, 1994, p. 116)⁵⁷. Em um processo inverso Kagubi hesita, como comenta Mangwanda (2002) sobre tal momento no romance, e “sucumbe à tentação de uma religião estrangeira” (MANGWANDA, 2002, p. 152). Ao duvidar de sua cultura e aderir à do outro, Kagubi incorre no erro para o qual Nehanda insistentemente tenta alertar:

Não pegue nada que pertença ao estrangeiro. (...) Pegue só as armas de fogo. Se você tocar em qualquer outra coisa que pertença a ele, até os espíritos poderão ficar ofendidos. Os espíritos o abandonarão por causa dessa imitação. Pegue só as coisas que o protegerão, não as coisas que o destruirão. Não cobice nada dele. Aproxime-se do estranho com um só olho, o outro deverá ficar cego. É o olho invejoso que irá nos destruir, que nos mudará inteiramente. Nós podemos nos tornar mais fortes e unidos se acreditarmos em nossas próprias tradições. (...) A tradição do homem branco nos destruirá. (VERA, 1994, p. 79-81)⁵⁸

⁵⁷ “dances against Mr. Browning and his God, against these strangers who have taken the land, she dances the faces of her people, the betrayal of time, the growth of wisdom, the glory of their survival –” (VERA, 1994, p. 116)

⁵⁸ Do not take anything that belongs to the stranger. (...) Take only the guns. If you touch anything else that belongs to him, even the spirits shall be offended. The spirits will abandon you for such a travesty. Take only the things that will also protect you, not the things that will destroy you. The stranger can only bring ruin and evil among us. Do not covet anything of his. Approach the stranger with a single eye, the other should be blind. It is the envying eye that will destroy us, that will change us entirely. We can become stronger and whole if we believe in our own traditions. (...) The tradition of the stranger shall destroy us. (VERA, 1994, p. 79-81)

Assim, a heroína de Vera defende a não hibridização das culturas, tese que ganha força no decorrer da narrativa, como única forma de se evitar a dominação cultural ocidental. E, se é assim, Kagubi é o exemplo do fracasso desse projeto de defesa cultural e espiritual de seu povo. Pelo latente apelo da autora, pela voz de sua protagonista, à manutenção da cultura local, Vera recupera, no espaço do texto, o passado de seu povo, e, nessa representação, inverte a lógica colonialista. Pode-se utilizar aqui o que foi observado por Franz Fanon (1995), para quem, além de “esvaziar o cérebro colonizado de toda forma e de todo conteúdo (...) [p]or uma espécie de perversão da lógica”, o colonizador e dominador também “se orienta para o passado do povo oprimido e o distorce, desfigura, aniquila” (FANON, 2005, p. 244).

Como temos tentado evidenciar ao longo deste capítulo, Yvonne Vera *re*-conta, ao mesmo tempo em que *re*-cria, a história da primeira rebelião do Zimbábue, Primeira Chimurenga, contra a Inglaterra, a partir da perspectiva diferente e provocadora de uma figura histórica feminina que, ao longo dos anos, foi apropriada, assim como o mundo que a rodeava, pelo nacionalismo patriarcal zimbabuense, de sorte que, ao final da leitura do romance de Vera, a Nehanda que conhecemos não apenas *re*-valida a luta de seu povo pela libertação, *re*-inscrevendo as mulheres como importantes agentes de tal batalha, mas também *pré*-anuncia, ao mesmo tempo em que *re*-significa, o percurso para futuro do país. Ao assim fazer, Vera reafirma sua premissa de que a escrita configura, em sua relação com o discurso, um espaço de maior liberdade para as mulheres (VERA, 1999).

CAPÍTULO SEGUNDO: OS CAMINHOS PARA A SUPERAÇÃO DOS TRAUMAS DO ESTUPRO E DO INCESTO EM *WITHOUT A NAME* E *UNDER THE TONGUE*

Se, como afirma Carolyn Martin Shaw (2002, p. 25), e como sugere o viés que guia este trabalho, “[o] mundo que Vera cria apenas pode ser conhecido através da consciência de suas protagonistas”, percebemos, no segundo e no terceiro romances da escritora, *Without a Name* (1994) e *Under the Tongue* (1998), uma visão de mundo diferente daquela da aclamada heroína de guerra de *Nehanda* (1993). No capítulo segundo dessa dissertação, que se segue, objetivamos conduzir uma análise da representação do feminino nos romances *Without a Name* (1994) e *Under the Tongue* (1997), ambos marcados pelo tema delicado e controverso da violência sexual, agravado pelo fator incestuoso.

WITHOUT A NAME

Yvonne Vera é reconhecida na literatura contemporânea africana por criar cronotopos que desafiam a narrativa nacionalista pós-colonial (PRIMORAC, 2006). Em *Without a Name* (1994), a protagonista Mazvita parecer ser o tipo de “presença fantasmagórica” que os nacionalistas querem esquecer ou apagar, por ser considerada uma traidora, que, à época da II Chimurenga (1960-80), abandona a terra e parte em direção a Harare, a capital colonial do país, então chamado Rodésia, em uma busca, supostamente, egoísta por liberdade e experimentação.

Estruturado, assim como *Nehanda*, em capítulos não cronológicos, que se alternam entre o presente, em que o retorno da protagonista a sua terra natal é narrado, e o passado da personagem, em que sua jornada à cidade é descrita, o romance de Vera apresenta-nos a narrativa de uma mulher violentada nos arredores de seu vilarejo, Mubaira, por um soldado da libertação. Tal violência ganha ares de incesto quando o estuprador chama a vítima de ‘Hanzvadzi’, palavra que significa ‘irmã’, no idioma shona. A partir desse episódio traumático, Mazvita, que “tinha amado a terra” (VERA, 2002, p. 40)⁵⁹, tem sua relação com a mesma deturpada, pois na ânsia de superar a violência sofrida, ela transfere o ódio sentido de

⁵⁹ “had loved the land” (VERA, 2002, p. 40)

seu perpetrador, o soldado, para o momento em si, e, logo, para a terra:

Mazvita sentiu o homem respirar avidamente sobre ela. Ela odiava a respiração; ela odiava ainda mais o desejo na respiração; principalmente, odiava a terra que pressionava embaixo de suas costas, enquanto o homem movia-se impientemente sobre ela, dentro dela, depois dela. Mazvita procurou pelo vazio de seu corpo. Depois, não conectou esse vazio com o homem porque ela pensou sobre ele não de dentro, mas de fora dela. Ele nunca esteve dentro dela. Ela o conectou apenas com a terra. Foi a terra que veio em direção a ela. Ele tinha crescido da terra. Ela o viu crescer da terra, da neblina, do rio. A terra permitiu ao homem crescer de si mesma para dentro do corpo dela (VERA, 2002, p. 37).⁶⁰

Assim, a relação da protagonista com a terra, bem tão caro aos representantes do nacionalismo, é abalada pela violência do estupro. Mazvita transfere sua raiva do agressor para a terra, que não a protegeu do perigo, que permitiu que a violência acontecesse. Assim, uma outra transferência também acontece, a do silêncio da terra para o corpo de Mazvita, o que prenuncia o destino conturbado da protagonista, já que nas narrativas de Yvonne Vera o “silêncio é tão destrutivo quanto a violência física” (PRIMORAC, 2006, p. 158).

Como reflexo dessa nova relação com a terra, agora corrompida e deslocada, a personagem deixa sua terra natal, após a queima de Mubaira, em meio ao conflito pela libertação, e encontra Nyenyedzi, um trabalhador de uma fazenda de tabaco, com quem mantém uma relação carinhosa e gentil. No entanto, seu envolvimento com ele, que poderia ajudá-la a superar o trauma anterior, é marcado pelo silêncio previamente introjetado pela protagonista, o qual a impede de contar ao novo companheiro a experiência de violência vivida e suas razões para se afastar da terra:

‘Por que você deixou sua terra?’ ele perguntou. ‘Você não é de Kadoma’.
 ‘Eu precisava de trabalho. Eu soube que sempre há trabalho nas fazendas de tabaco. Eu sou de Mubaira, em Mhondoro’.
 ‘Nós devemos voltar juntos a Mubaira’.
 ‘Eu nunca poderei voltar lá’.
 ‘Por quê?’
 ‘(...) é difícil encontrar palavras para certas coisas. Eu realmente devo ir para a cidade’ (VERA, 2002, p. 29).⁶¹

⁶⁰ Mazvita felt the man breath eagerly above her. She hated the breathing; she hated even more the longing in the breathing; mostly, she hated the land that pressed beneath her back as the man moved impatiently above her, into her, past her. Mazvita sought the emptiness of her body. Afterward, she did not connect this emptiness to the man because she thought of him not from inside her, but from outside. He had never been inside her. She connected him only to the land. It was the land that had come toward her. He had grown from the land. She saw him grow from the land, from the mist, from the river. The land had allowed the man to grow from itself into her body. (VERA, 2002, p.37)

⁶¹ ‘Why did you leave your home?’ he asked. ‘You are not from Kadoma.’ ‘I needed work. I heard there is always work on the tobacco farms. I am from Mubaira, in Mhondoro’. ‘We must go back together to Mubaira’. ‘I can never go back there’. ‘Why?’ ‘(...) it is hard to find words for certain things. I really must go to the city’ (VERA, 2002, p.29).

Por não conseguir contar sua verdade ao companheiro, Mazvita o leva a acreditar que sua jornada em direção a cidade é motivada pela necessidade de trabalho. O que, apesar de não se verificar no caso da protagonista, revela-se, como destaca James Graham (2009, p. 111), “sintomática dos padrões de migração feminina durante a era colonial.” Assim, ainda segundo Graham (2009), a jornada particular da personagem de Vera ilustra o percurso social e histórico da evasão rural feminina no Zimbábue.

Outra contraposição entre Mazvita e Nyenyedzi dá-se em relação à terra. Enquanto a protagonista nutre, pelos motivos já discutidos, um sentimento adverso pela terra, seu companheiro destina verdadeira devoção, tipicamente nacionalista, por ela:

Sem a terra não há dia ou noite, não há sonho. A terra define nossas singularidades. Não há reza que alcance nossos ancestrais sem a benção da terra. Terra é nascimento e morte. Se concordarmos que a terra nos esqueceu, então concordamos em estar mortos (VERA, 2002, p. 39).

Nyenyedzi é, então, caracterizado como um típico defensor da retomada territorial pelos nativos e que resiste, como James, do conto “Crossing Boundaries”, à idéia de deixar a terra e partir para a cidade.

Mazvita, do outro lado, possui uma visão pessoal e sofrida, deturpada da terra, pois é para a terra que ela transfere a responsabilidade pela violência do soldado da guerra pela libertação, praticada, ao mesmo tempo, contra ela e também contra a própria terra. Ao violentá-la, o soldado fez mais do que praticar uma violência contra a mulher, ele também violentou o princípio pelo qual ele estava lutando: ao violentar Mazvita, aquele soldado se esqueceu de que lutava pela liberdade de seu país, Mazvita nele incluída, para praticar, simbolicamente, uma violência contra todas as mulheres zimbabuenses.

Assim, Mazvita entende, mas não comunga com Nyenyedzi dessa crença, pois para ela, a este ponto, a terra era mais uma traidora. A protagonista sente-se, como vemos nos excertos, abandonada e oprimida por tudo o que ela pensava antes protegê-la: a terra, que não rejeitava os colonos nem a protegia da violência; os ancestrais, que permaneciam silenciosos; e os guerrilheiros nacionalistas, que “luta[va]m em seus nomes e ameaça[va]m as suas vidas” (VERA, 2002, p. 39)⁶². Mazvita vê-se, desta forma, compelida a terminar seu relacionamento com Nyenyedzi e escapar para Harare, um lugar apropriado, no imaginário dela, para sonhar e esquecer.

⁶² “fight in [their] name threaten [their] lives” (VERA, 2002, p. 39).

Cabe ressaltarmos aqui que, no Zimbábue, a posse da terra está historicamente ligada aos homens. David Lan (1985) destaca que “[a] pesar de as mulheres poderem ser chamadas de donas dos campos em que trabalham, elas o fazem em nome de seus maridos e perdem os direitos sobre esses campos que lavram quando seus maridos morrem.” (LAN, 1985, p. 26). Assim, “[a] guerra da independência, que se define como uma guerra sobre a terra, é então uma guerra sobre homens” (LAN, 1985, p. 26). Dessa forma, como não se reconhece na busca pela libertação da terra, que não lhe pertenceria de qualquer maneira, mesmo na cultura autóctone, Mazvita empreende outra libertação, a de seu próprio *eu*, contra a opressão de sua subjetividade feminina. Libertação que a personagem, ingenuamente, acredita somente poder encontrar na cidade colonial.

Em relação à cidade colonial, mais uma vez, podemos traçar um paralelo entre o conto “Crossing Boundaries” e o romance *Without a Name*, pois, à semelhança de MaMoyo e Nora, Mazvita também anseia por partir para a cidade. No entanto, a personagem idealiza a urbe como um ambiente em que poderá se esquecer de seu passado e não percebe que, apesar da guerra pela independência ser travada no campo, o conflito continua na cidade, com benefício para a força colonial, que age mais ativamente sobre a subjetividade dos nativos. Assim, a personagem se rende à aparente liberdade da cidade. Como diz Penny Ludicke (1971), em sua análise do romance:

vivendo naquilo que ela acredita ser seus ‘próprios termos’, Mazvita se torna substancialmente mais alienada, isolada e vulnerável do que antes. Mazvita reconheceu Harari como uma zona livre da guerra, mas com a violência escondida no texto de Vera, a guerra continua em Harari; sua devastação meramente reverte-se para uma batalha psíquica que não é imediatamente aparente e é, logo, total e perigosamente ambivalente (PENNY LUDICKE, 1971 apud MUPONDE, 2002, p. 121).

Destacamos que as jornadas pessoais para ou pela cidade, empreendidas pelas personagens de Vera, oferecem às mesmas oportunidades de crescimento e conscientização políticos, histórico-sociais. O aproveitamento positivo ou negativo de tais oportunidades pode ser determinante para a emancipação feminina na obra da autora. Mazvita, no entanto, uma vez na cidade colonial, aparentemente longe do conflito, deixa-se ingenuamente enredar por falsas liberdades, supostamente garantidas pelo anonimato da grande cidade: “Foi assim quando ela chegou à cidade. Ela sentiu uma rara liberdade avidamente antecipada. (...) Ninguém lançou um olhar piedoso. Ela simplesmente não estava lá. Seu nome era apenas

dela, ela podia mudá-lo a qualquer momento” (VERA, 2002, p. 54).⁶³ Dessa forma, até este ponto, a ingenuidade de Mazvita permitiu-lhe tomar decisões insensatas, que impediram que ela aprendesse com as experiências vividas e superasse seu trauma.

Em Harare, a personagem encontra um novo parceiro, Joel, que a abandona ao final de sua gravidez. Apesar de experimentar com este parceiro, em princípio um total desconhecido, certa liberdade sexual, Mazvita nunca se recupera totalmente do trauma do estupro. Com Joel, ela mantém uma relação de dependência financeira, já que a personagem em sua busca por emprego se recusa a “simplesmente (...) cuidar dos filhos dos estrangeiros.” (VERA, 2002, p. 67). Enquanto não encontra um emprego, Mazvita come a comida de Joel, vive em seu cômodo e tem de pedir dinheiro a ele quando precisa. Tal dependência oprime Mazvita e satisfaz Joel que acreditava ser para ela “uma inconfundível versão do futuro.” (VERA, 2002, p. 67). Com o progresso da gestação (fruto provavelmente da relação com Nyenyedzi), no entanto, Joel, que não é o pai da criança, pressiona Mazvita a deixar sua casa.

Com o nascimento do bebê, toda a memória que a personagem buscou esquecer no anonimato da urbe e todo o desespero de não ter para onde ir ou como sustentar a si mesma e à criança tomam conta de Mazvita. Desesperada, com a ferida de sua subjetividade reaberta, Mazvita comete infanticídio, quebrando o pescoço de seu filho. Ela sai pela cidade, então, com seu bebê morto às costas, como um “caroço crescendo ao lado de seu pescoço (...). O caroço tinha engolido seus pensamentos, ela decidiu. Ela culpava este caroço por sua inabilidade de pensar pensamentos claros” (VERA, 2002, p. 8).⁶⁴

Errante por Harare, ainda sem reconhecer seu feito e sua responsabilidade, Mazvita, que em princípio deixou-se seduzir pela efervescência e indiferença da cidade, sente-se agora oprimida pela confusão e anonimato que tanto a atraíram no ambiente urbano:

“Pessoas pressionavam e empurravam como se não tivessem olhos para ver. Era 1977, o que mais podia se fazer além de empurrar para frente. Mazvita andava rapidamente em meio as faces apáticas, em um túnel só seu, onde estava verdadeiramente escuro, desesperadamente estreito.” (VERA, 2002, p. 15)⁶⁵.

⁶³ “It was like that when she arrived in the city. She felt a rare freedom eagerly anticipated. (...) No one cast a pitiful glance. She was not there at all. Her name was only hers, she could change it any time” (VERA, 2002, p. 54).

⁶⁴ “lump growing on the side of her neck, (...) The lump had swallowed her thoughts, she decided. She blamed this lump for her inability to think clear thoughts.” (VERA, 2002, p. 08)

⁶⁵ “People pushed and shoved as though they had no eyes to see. It was 1977, what else was there to do but push forward. Mazvita walked quickly through the impassive faces, in a tunnel of her own where it was truly unlit, desperately narrow.” (VERA, 2002, p. 15)

Mazvita, que também empurrou para frente ao invés de enfrentar as situações do estupro e da gestação indesejada, entra em colapso com o infanticídio, tentativa derradeira e desesperada de escapar do trauma do estupro e da conseqüente gravidez indesejada. Atordoada na cidade que lhe é indiferente, a personagem decide, então, pegar o ônibus de volta a Mubaira. O retorno da personagem é bastante simbólico, pois ela deve retornar à origem, de onde tentou fugir, para restabelecer seu equilíbrio. É também durante esse retorno, no ônibus, que Mazvita vive um momento epifânico e toma consciência do assassinato cometido.

Ainda no ônibus, a esperança é devolvida a Mazvita, por meio da música. A música conduz a transição da personagem do estado conturbado em que se encontrava a um novo estado, cheio de esperança. Novamente, como em *Nehanda*, a *mbira* assume papel importante na vida dos nativos:

Ela sentiu um movimento. Ela permitiu-se ter esperança. Misericórdia. Misericórdia. Ela esperava por um momento de libertação misericordiosa, pois a *mbira* oferecia uma promessa. Ela saudou a *mbira* que a trouxe um céu reluzindo com ondas de nuvem branca. A *mbira* a guiava por um sol branco. Ela esperava que o som a circulasse com uma nova promessa de liberdade. Seus braços tremiam porque ela temia a espera. Seus olhos abriram-se brilhantes e cheios de esperança. (VERA, 2002, p. 80).⁶⁶

Ressaltamos aqui que, não só a *mbira*, logo, a música, é exaltada por Yvonne Vera como importante aspecto cultural de seu povo, como nesta passagem em que acontece uma espécie de reconciliação de Mazvita com sua cultura, representada pelo instrumento tradicional de seu povo. A escolha da *mbira* como marco da volta de Mazvita a seu povo não é aleatória, pois este instrumento é utilizado em cerimônias fúnebres shona, nas quais um ano após sua morte, o espírito errante (como Mazvita na cidade) é aceito de volta à família. Assim, cerca de um ano depois de abandonar seu vilarejo rumo à cidade grande, Mazvita, que estava morta para sua comunidade, é aceita de volta em sua cultura. É por meio de sua cultura que ela admite necessitar da piedade, solidariedade alheia, de uma comunidade. Piedade que ela buscava anular na cidade, para a qual dá as costas no movimento de retorno ao “interior”. A cidade dominada pelo colonizador vai ficando no passado, e o que era passado vai se

⁶⁶ She felt a movement. She allowed herself to hope. Mercy. Mercy. She waited for a moment merciful release, for the *mbira* held out a promise. She welcomed the *mbira* which brought to her a Sky flaring with waves of white cloud. The *mbira* led her across a white sun. She waited for the sound to circle her with a new promise of freedom. Her arms trembled because she feared waiting. Her eyes opened bright and full of hope. (VERA, 2002, p. 80).

tornando esperança. Simbolicamente, acontece o reencontro do nativo com sua terra aviltada, mas agora liberta e de novo sua.

Outro ponto que merece destaque na obra de Yvonne Vera e que verificamos também em relação a *Without a Name* (1994) é a importância do nomear. Em *Nehanda* (1993), uma cerimônia inteira é dedicada à nomeação dos membros da vila. O nomear é o receber a criança no grupo e, através do significado do nome, dar-lhe um destino. Já Mazvita, cheia do silêncio da terra, e em negação da maternidade, advinda de uma gestação não desejada, não consegue dar um nome a seu recém nascido, como vemos no excerto:

Ela não tinha um nome para o bebê. Um nome não poderia ser dado a uma criança daquele jeito. Um nome é para chamar uma criança para o mundo, para aceitação, para graça. Um nome ata uma mãe a sua criança. Um nome é para a espera, para libertação, um abraço precioso e permanente, uma promessa para a vida crescente. Ela não tinha promessas para oferecer a esta criança. Mazvita não podia nem nomear a criança do vazio que a envolvia. Ela simplesmente segurava a criança, e a alimentava de seu peito. A criança cresceu no silêncio sem nome. Mazvita não podia nomear o silêncio. (VERA, 2002, p. 85)⁶⁷

Como vimos no excerto, o nomear tem grande significado no romance. No sistema de crença africano, o nomear não é aleatório. O nome é um elo entre passado e futuro, pois é atribuído pelos antepassados e indicador do destino do ser nomeado. Em *Without a Name*, a personagem protagonista muda de nome sempre que seu *eu* é alterado por alguma experiência de vida. Assim, ela, que em princípio amava a terra e vivia em harmonia em seu vilarejo, chama-se Mazvita (que significa “gratidão pelo presente da vida” (MUCHEMWA, 2002, p. 11). Depois de deixar sua terra, e ao relacionar com Nyeniedzi, ela passa a ser, por ele, chamada de *Howa*. Na cidade colonial, vivenciando a experiência do anonimato ela se recusa a receber um nome específico e celebra o poder escolher diferentes nomes. Todavia, ao final de sua jornada, após deixar o estado de negação em que havia mergulhado, tomar consciência e responsabilidade por sua atitude extrema, recuperar a esperança e reassumir sua própria cultura apagada pelo colonizador, a personagem consegue, finalmente, superar seu trauma inicial e retorna a seu vilarejo. Lá ela reencontra sua mãe, que lhe “devolve” seu nome, Mazvita, e a liberta do peso do passado, permitindo sua reintegração à comunidade e a retomada do equilíbrio.

⁶⁷ She had no name for the baby. A name could not be given to a child just like that. A name is for calling a child into the world, for acceptance, for grace. A name binds a mother to her child. A name is for waiting, for release, an embrace precious and permanent, a promise to growing life. She had no promises to offer this child. Mazvita could not even name the child from the emptiness which surrounded her. She simply held the child, and fed her from her breast. The child grew in a silence with no name. Mazvita could not name the silence. (VERA, 2002, p. 85)

Nesta perspectiva, o romance abriria espaço, por meio da conscientização do contexto histórico-social, para a recuperação da subjetividade feminina na era colonial zimbabuense, duplamente subjugada. Só quando Mazvita deixa de negar o que lhe aconteceu, toma consciência das forças que a oprimem, coloniais e patriarcais, e assume responsabilidade por seus atos, é que consegue retornar a seu lugar de origem, tirar o peso de seu bebê morto das costas, recuperar seu nome, sua gratidão pela vida e, quiçá, recomeçar sua história:

Se ela não tivesse medos, ela podia começar aqui, sem um nome. É difícil ter um nome. Um nome é uma âncora. Traz figuras a sua memória. Ele a lembra deste lugar, que, antes, ela escolheu esquecer. Nomes inspiram uma infância inteira, faces alcançando e tocando. Ela deseja esquecer os nomes que chamam seu próprio nome, os montes a nomeariam outra vez. Ela teria gostado de começar sem um nome, silenciosamente e sem dor. Ela está assustada. Ela começou indisposta, com visitas demais. Ela vê sua mãe, velha, vindo em direção a ela, chamando, “Mazvita!” (VERA, 2002, p. 115)⁶⁸

No entanto, a persistente negativa a seu nome por Mazvita e a descrição da devastação de Mubaira no capítulo final abrem a possibilidade de uma outra interpretação para a obra, em que, como ressalta Robert Muponde (2002), a jornada cíclica da personagem refletiria a “experiência cíclica das mulheres no círculo fechado em que a história zimbabuense se tornou”, pois “ela também vive a experiência do aprisionamento mítico na ‘mãe’ terra mesma, uma força ancestral que a guia de volta a Mubaira”. Assim, afirma Muponde, seu “retorno pode ser interpretado como uma tragédia pessoal: ela falhou, ela foi derrotada pela história pré-determinada” (MUPONDE, 2002, p. 123). Sob este enfoque, a volta de Mazvita a sua terra natal figuraria como uma condenação e não como um recomeço.

Todavia, em oposição à interpretação de Muponde, destacamos a configuração espiralada da trajetória cíclica de Mazvita. Sob esse prisma, ela volta sim ao lugar de origem, mas já não é a mesma. Ela cresceu e aprendeu com as experiências de vida por que passou e pode ‘no caminho’ curar a ferida de sua subjetividade e reassumir seu lugar em sua comunidade. É essa nova Mazvita que “caminha em passos gentis que a guiavam ao caminho de seu começo.” (VERA, 2002, p. 116)⁶⁹

⁶⁸ If she had no fears, she could Begin here, without a name. It is cumbersome to have a name. It is an anchor. It brings figures to her memory. It recalls this place to her, which, earlier, she has chosen to forget. Names inspire an entire childhood, faces reaching and touching. She wishes to forget the names that call her own name, the hills would name her afresh. She would have liked to begin without a name, soundlessly and without pain. She is frightened. She has begun poorly, with too many visitations. She sees her mother, old, coming toward her, calling, “Mazvita!” (VERA, 2002, p. 115)

⁶⁹ Walks in gentle footsteps that lead her to the place of her beginning” (VERA, 2002, p. 116)

Cabe ressaltar, por fim, que, dentro da obra de Vera, este romance introduz a relevante questão de como, em um momento histórico-crítico – segundo levante contra a força colonial – mulheres comuns como Mazvita, encurraladas entre o exército da libertação e o colonial, desarmadas e habitando vilarejos rurais, onde a guerra era travada, e sem uma perspectiva global dos eventos que as cercavam, percebiam sua própria situação (ZHUWARARA, 2001). Diante de um contexto tão extremo, permeado por violência psicológica, sexual, assassinato, infanticídio, entre outros erros ou crimes, tão próprios de momentos de exceção como os de guerra, podemos concordar com Robert Muponde e, com ele, perceber nesses tropos distópicos a articulação de uma “visão mais esperançosa da história e do conflito do que a que a protagonista possui” (MUPONDE, 2002, p. 117).

Para esse autor, ainda, “apesar de as imagens predominantes serem distópicas, há um senso no qual a narrativa move-se em direção a um ‘ambos/e’ paradigma de resistência” (MUPONDE, 2002, p. 117). Tal paradigma conciliaria a perspectiva daqueles envolvidos no conflito pela terra, que, como Nyenyedzi, normalmente se munem do discurso ‘com a terra/ou contra a terra’, e a dos que enfrentam o conflito contra qualquer forma de opressão, seja patriarcal, de raça, de gênero, como é o caso de Mazvita, e a emancipação do *eu(self)*/indivíduo. Assim, Muponde analisa que, na obra de Vera, o “eu liberado”/“*liberated self*” não precisa ser uma “entidade a-histórica”, sendo justamente essa a falha de Mazvita ao rumar para a cidade colonial, não ter uma visão histórica mais profunda dos fatos que a acometem. Visão que ela consegue apenas em sua jornada de retorno a sua origem, quando reconhece sua situação e reassume sua identidade nativa. A autora consegue, então, por meio da distopia, questionar a construção da história feita pelo nacionalismo, possibilitando uma correção no “equilíbrio das visões da nação” (MUPONDE, 2002, p. 125-126).

UNDER THE TONGUE

A estrutura composicional de *Under the Tongue* (1996) destaca-se pela possibilidade de leitura alternada entre duas séries narrativas. Nas palavras de Ranka Primorac (2006), o livro traz “o tipo de texto, cujo significado é inseparável da tensão entre os diferentes procedimentos de leitura possíveis” (PRIMORAC, 2006, p. 153). A primeira série narrativa do romance inscreve-se nos capítulos ímpares e ambienta-se no distrito negro de Dangambvra, na cidade de Umtali, ao tempo da segunda *Chimurenga*. O registro é feito no tempo presente, com uso da primeira pessoa, sob a perspectiva da menina Zhizha. Nela, é

abordado o lento e doloroso processo de recuperação da memória da menina Zhizha, perdida devido ao trauma da repetida violência sexual cometida pelo pai. Tal processo é desencadeado com a ajuda da avó da menina: “Eu não temo a escuridão. Vovó me protege com seu pranto, me conta de vários lugares, várias mágoas, várias feridas que as mulheres padecem. Ela me conta de si mesma, de minha mãe, Runyararo” (VERA, 2002, p. 122).⁷⁰ Vemos no trecho que, para ajudar a neta a se lembrar do trauma sofrido, com vistas a superá-lo, a avó a ensina a enunciar seu passado, contando sobre o seu próprio e o da mãe de Zhizha.

A segunda série narrativa, de igual extensão, contida nos capítulos pares, refere-se cronologicamente à vida dos pais de Zhizha. Esta série é marcada pelo tempo passado, em que um narrador onisciente nos participa a biografia do pai: “Muroyiwa tinha nascido na cegueira de seu pai [VaGomba], que o recebeu e conteve como um pote” (VERA, 2002, p. 138)⁷¹. Nela, descobrimos ainda que a vida de Muroyiwa foi marcada também pela partida de Thachieveyi, seu irmão, para a guerrilha. Muroyiwa, como o irmão, deixa seu povoado, mas para Umtali, onde conhece e casa-se com Runyararo, a mãe da menina, que tem por profissão a tecelagem e venda de tapetes; durante o cessar fogo, ela ganha a liberdade da prisão, para onde tinha sido mandada por assassinar o marido.

Apesar de distintas, as duas séries narrativas apresentam alguns paralelos, pois, como sustenta Primorac (2006), ambas narram histórias de crianças infelizes (Zhizha, o bebê de sua avó e Muroyiwa), com pais distantes (VaGomba e Muroyiwa), e mulheres feridas (Zhizha, sua mãe e sua avó). Ainda para esta estudiosa, como mencionado no início deste texto, a presença de duas séries narrativas possibilita diferentes leituras. Com tal procedimento, Vera evita um julgamento fácil por parte do leitor. Assim, o favorecimento dos capítulos ímpares ressaltaria o aspecto crítico-social contido na obra. Já o privilégio dos pares poderia ocasionar a empatia por Muroyiwa, já que neles sua angustiante biografia é detalhada.

Além do estilo composicional ousado, em diferentes séries narrativas, em *Under the Tongue* (1996), Yvonne Vera abandona também as convenções do realismo e constrói uma narrativa primordialmente psicológica. Nesse romance, sobressai-se a jornada da luta de Zhizha para recuperar sua fala, perdida após ter sido violentada pelo pai. É com a ajuda de sua avó, que conta sua história para capacitá-la a narrar a sua experiência traumática, que Zhizha

⁷⁰ “I do not fear darkness. Grandmother protects me with her weeping, tells me of the many places, the many sorrows, the many wounds women endure. She tells me about herself, about my mother, Runyararo.” (VERA, 2002, p.122)

⁷¹ Muryiwa had been born into his father’s blindness and it received and contained him like a vessel (VERA, 2002, p. 139)

reencontra sua voz, recupera sua memória e articula a violência sofrida. Assim, percebemos no livro que os relacionamentos entre mulheres são descritos como ‘curativos’, capazes de fazer a dor cicatrizar, como no caso de Zhizha e de sua avó. Mais do que os relacionamentos em si, a construção de uma memória feminina, articulada pela fala, abre a possibilidade da restauração do ser, em virtude de uma subjetividade traumatizada.

Tal restauração, segundo Primorac (2006), acontece pelo acesso ao espaço da memória. Para a autora, Vera conecta o trauma físico ao movimento em direção ao espaço da memória. De fato, Mazvita, ao ser violentada, e Phephelaphi, de *Butterfly Burning*, ao presenciar o assassinato da mãe, buscam se afastar deste espaço da memória, procurando refúgio no esquecimento. Já Zhizha e sua avó buscam juntas recobrar a memória dos momentos traumáticos vividos, a primeira pelo abuso sexual e a segunda pela perda de seu filho recém nascido.

A jornada de personagem Zhizha inicia-se com o silêncio e a morte infligidos pela violência paterna: [u]ma língua que não mais vive, não mais chora. Está enterrada sob a rocha. Minha língua é um rio. Eu toco minha língua à procura dos lugares de meu crescimento. (VERA, 2002, p. 121)⁷². A memória de Zhizha atordoada pelo trauma registra apenas *flashes* dos acontecimentos passados: sh sh sh Papai fala em uma voz esquecida. Ele engoliu o sono. Eu vejo papai no meu sono. (...) Pai ... Eu não quero ver papai, jamais. Seu pai morreu, Vovó diz (VERA, 2002, p. 123-125).⁷³ Ainda na perspectiva difusa de Zhizha, vislumbramos o assassinato de seu pai por Runyararo, a mãe: “Eu ouço novamente uma faca na escuridão. Eu vejo mamãe. Mãe. Uma porta se fecha. Firme. A faca move-se afiada novamente, na pedra. Uma porta se abre e se fecha” (VERA, 2002, p. 142)⁷⁴. Apesar de lembrar-se de difusamente dos fatos envolvendo seu trauma, Zhizha, uma criança com menos de dez anos, não tem compreensão do ocorrido. Assim, é por seus avós que toma conhecimento da morte do pai e da prisão da mãe: Mãe. Eu me lembro de sua mágoa calada e esquecida. Ela matou seu marido, vovô diz (VERA, 2002, p. 163).⁷⁵

⁷² [a] tongue which no longer lives, no longer weeps. It is buried beneath rock. My tongue is a river. I touch my tongue in search of the places of my growing. (VERA, 2002, p. 121).

⁷³ sh sh sh Father speaks in an unremembered voice. He has swallowed sleep. I see father in my sleep. (...) Father ... I do not want to see father, ever. Your father has died, Grandmother says. (VERA, 2002, p. 123-125)

⁷⁴ I hear again a knife in the dark. I see mother. Mother. A door closes. Hard. The knife moves sharply again, on rock. A door opens and closes. (VERA, 2002, p. 142)

⁷⁵ Mother. I remember her unspoken sorrow lost and forgotten. She killed her husband, grandfather says (VERA, 2002, p. 163).

Cabe, então, à avó, elo entre passado e presente, guiar a neta em sua jornada de reconhecimento e cura do trauma vivido. Sobre a jornada feminina, a avó comenta:

[a] jornada é longa, não questione isto. Quando lágrimas são tantas mesmo a morte pode visitar. O sofrimento pode ser carregado na boca, não a morte (VERA, 2002, p. 173)⁷⁶. É a avó também quem ouve o desabafo da Mãe sobre a atrocidade cometida pelo marido: Ele encheu minha boca com decadência, transformando o amanhã de minha criança em morte, enterrando-a, no meio da noite. Minha criança... suas pálpebras ... sua face molhada com lágrimas. Eu abro bem meus olhos na escuridão e procuro por minha filha mas ela se foi, ela foi levada embora por uma nuvem escura e quando ela retorna eu pergunto, em assombro, essa é minha filha Zhizha ... esse é o som de sua voz e de seu choro... Zhizha? Mas há silêncio, a nuvem cobriu minha filha com cinza e encheu sua boca com morte. (VERA, 2002, p. 152-153)⁷⁷

O processo de recuperação de Zhizha, o momento em que ela recupera a esperança, é, como para Mazvita com a *mbira*, mediado pela música, agora cantada pela avó:

A canção da vovó entra em meu crescimento e encontra partes de mim escondidas e silenciosas e solitárias, cheias de coisas esquecidas da terra (...) O rio se tornará uma língua. Embaixo da língua estão escondidas vozes. Embaixo da língua está um silêncio curativo. Eu vejo o rio. Eu vejo Vovó. (VERA, 2002, p. 162-163)⁷⁸

Com o cessar-fogo, a mãe de Zhizha volta para casa, da prisão: “Runyararo estaria entre aqueles voltando para casa de outra direção junto durante o cessar-fogo, liberta, apta para ver sua filha novamente” (VERA, 2002, p. 223).⁷⁹ Em seu retorno, Runyararo está diferente. No mesmo capítulo em que Vera narra tal retorno, somado ao dos guerrilheiros e guerrilheiras, ela destaca que a guerra mudara não apenas as mulheres que foram para o campo de batalha, “[e]ssas mulheres tinham novos nomes que não ecoavam o passado” (VERA, 2002, p. 222)⁸⁰, mas também as que viveram à espera daqueles que partiram: [e]ssas

⁷⁶ [t]he journey is long, do not question it. When tears are so many even death can visit. Suffering is not death. Suffering can be carried in the mouth, not death. (VERA, 2002, p. 173)

⁷⁷ He has filled my mouth with decay, turning the tomorrow of my child into death, burying her, in the middle of the night. My child ... her eyelids ... her face wet with tears. I open my eyes wide into the darkness and search for my daughter but she is gone, she has been carried by a dark cloud and when she returns I ask, in astonishment, is this my daughter...Zhizha...is that the sound of your voice and your crying...Zhizha? But there is silence, the cloud has covered my daughter with ash and filled her mouth with death. (VERA, 2002, p. 152-153)

⁷⁸ Grandmother’s song enters into my growing and find parts of me hidden and still and alone, full of the forgotten things of the earth (...)The river will become a tongue. Under the tongue are hidden voices. Under the tongue is a healing silence. I see the river. I see Grandmother. (VERA, 2002, p. 162-163)

⁷⁹ “Runyararo would be among those returning home from another direction altogether during the cease-fire, released, able to see her daughter again” (VERA, 2002, p. 223).

⁸⁰ [t]hese women had new names that the past did not echo” (VERA, 2002, p. 222).

mulheres tinham sobrevivido à espera” (VERA, 2002, p. 222)⁸¹. Assim, a autora oferece ao leitor um painel do amplo alcance das mudanças provocadas pela guerra em suas personagens femininas.

Apesar de a violência infligida pelo pai à Zhizha ser crucial na narrativa, os detalhes do ocorrido apenas são revelados ao leitor no penúltimo capítulo do romance, quando Zhizha recupera sua memória e finalmente enuncia seu drama. Repleto de imagens de escuridão, o crime, repetidamente, se dá a noite, “no quarto que tinha sido criado por uma cortina com desbotadas estrelas azuis” (VERA, 2002, p. 223)⁸². O pai, a princípio, é descrito como uma sombra, “uma sombra cruza sobre minha face e me acorda (...)” (VERA, 2002, p. 225)⁸³, que traz silêncio e morte ao sono, antes inocente, da menina. O silêncio invade o corpo de Zhizha, com o “penetrar” de seu pai:

A sombra penetra em mim, penetra meu choro, cobre meus olhos com uma mão pesada. Minha fronte está molhada com lágrimas, molhada com medo. Meu coração bate firme em meu peito, procura meu sonho e minha espera, bane o sono. Eu ouço meu choro implorer na distância, depois crescer em um meandro que guia papai na escuridão. Meu choro é silêncio e morte. (VERA, 2002, p. 225)⁸⁴

Assim como Mazvita, a protagonista de *Under the Tongue* também introjeta o silêncio imposto durante a violação de seu corpo e depois, pela grandeza da violência e pelo contexto não favorável à denúncia de crimes como tais:

... contar ao vovô?
Não.
... contar ao vovô?
Não. É morte quando coisas assim são contadas.
Vovó... (VERA, 2002, p. 229)⁸⁵

Ao final do capítulo, Zhizha demonstra não apenas ter relembrado as repetidas ocasiões em que seu pai a violentou, mas parece entender sua reação ao trauma ao explicar metaforicamente sobre a tartaruga. Assim, como uma tartaruga que se encolhe para dentro de

⁸¹ “[t]hese women had survived waiting” (VERA, 2002, p. 222)

⁸² “in the room which had been created by the curtain with fading blue stars. (VERA, 2002, p. 223)

⁸³ “a shadow crosses my face and wakes me up.

⁸⁴ The shadow enters into me, enters my crying, covers my eyes with a heavy hand. My brow is wet with tears, wet with fear. My heart beats hard on my chest, seeks my dream and my waiting, banishes sleep. I hear my cry plead in the distance, then grow into a meander that leads father into the darkness. My cry is silence and death” (VERA, 2002, p. 225)

⁸⁵ ... tell grandfather? No. ... tell grandfather? No. It is death when such things are told. Grandmother... (VERA, 2002, p. 229)

seu casco, para se proteger, para sobreviver, Zhizha compreende que teve de voltar-se para si mesma, fechar-se em seu silêncio para escapar da violação de seu pai:

Uma tartaruga move-se vagarosamente para frente, carregando uma carapaça quebrada. Ela põe sua cabeça para dentro, e esconde-se. Ela põe suas pernas para dentro e esconde-se. Sua carapaça está quebrada e esmagada, porque engoliu sua própria cabeça, engoliu suas próprias pernas. Seu estômago está duro com a terra, duro como as coisas que engoliu. O pescoço trança e gira e cresce vagarosamente para um lado. Ela cambaleia vagarosamente para frente, hesita em pernas escondidas, cava o chão vagarosamente, freneticamente, toca a terra recolhida. Ela se esconde, sobrevive, move-se vagarosamente para frente. (VERA, 2002, p. 230).⁸⁶

Por um outro lado, os relacionamentos entre as personagens masculinas e femininas são descritos como abusivos. Temos um exemplo disso no pai que violenta Zhizha, o avô que recrimina a avó por não lhe ter dado um filho homem saudável e a mãe de Zhizha que, presa por matar o estuprador da filha, é renegada por seu pai. Além disso, a narrativa se passa no período concomitante à Independência do Zimbábue, assim tematizando, como aponta Julie Cairnie (1998), por meio do espelhamento da promessa quebrada pelo pai de proteger sua filha, a quebra da promessa política de que, após a Independência, um regime mais justo seria implantado no lugar do colonialismo. Podemos retomar aqui o conto “Independence Day”, analisado na introdução deste trabalho, que sugere que, para as mulheres, a independência da nação não significava uma mudança efetiva, mas somente uma troca de bandeiras, já que suas condições de vida continuavam as mesmas. Há ainda o último romance de Vera, pormenorizado no capítulo seguinte, em que a conquista da Independência não garantia segurança aos nativos de áreas como Kezi, que sofriam com a violência dos guerrilheiros dissidentes e com os soldados nacionalistas. A Independência poderia ajudar, mas não resolver os conflitos étnicos e ideológicos surgidos ou intensificados durante a colonização.

Julie Cairnie (1998), ao resenhar *Under the Tongue* (1996), estabelece relações entre o trabalho de Yvonne Vera e outros renomados escritores do Zimbábue, como Tsitsi Dangarembga e Dambudzo Marechera. No primeiro caso, a comparação se dá com o romance *Nervous Condition* (1989), pois as duas obras “são escritas por jovens e educadas mulheres zimbabuenses, e as duas focalizam o psicológico de jovens mulheres em um período de transição pessoal e política” (CAIRNIE, 1998, p. 32). Em relação a Marechera, Vera comunga

⁸⁶ A tortoise moves slowly forward, carrying a broken shell. It pulls its head inside, and hides. It pulls its legs in and hides. Its shell is broken and crushed because it has swallowed its own head, swallowed its own legs. Its stomach is hard like the earth, hard with the things it has swallowed. The neck twists and turns and swells slowly to one side. It totters slowly forward, wobbles in hidden legs, digs the ground slowly, frantically, burrows in the gathering earth. It hides, survives, moves slowly forward (VERA, 2002, p. 230)

com ele o desafio às convenções do realismo em favor do lirismo. Contudo, ainda na opinião de Cairnie, Vera revelaria um interesse mais específico pela situação das mulheres “em estabelecer comunidade, em ser responsável para uma comunidade de leitores, do que o perturbadoramente solipsístico de Marechera” (CAIRNIE, 1998, p. 32).

Como vimos acima, as duas narrativas em análise neste capítulo, *Without a Name* (1994) e *Under the Tongue* (1996), são marcadas pelo trauma da violência sexual incestuosa, vivenciado pelas duas protagonistas, Mazvita e Zhizha, pelo homicídio decorrente do estupro, ainda que indiretamente, e pela impossibilidade de as personagens falarem sobre a violência sofrida e o mecanismo do silenciamento operante na sociedade do Zimbábue. Meg Samuelson (2002a, p.15) afirma que o silêncio figura no texto de Yvonne Vera como resultante dos sistemas de opressão tanto coloniais quanto nacionalistas patriarcais, tornando-se a “resposta padrão ao trauma do ‘estupro’ colonial e nacional.” Assim, o estupro nas referidas obras pode funcionar como crítica da colonização e do nacionalismo e, para além disso, como metáfora do estupro cultural sofrido pelas mulheres. Podemos retomar aqui a personagem Nehanda, que lutava contra o “silêncio que os estranhos [colonizadores] tinham determinado para ela” (VERA, 1994, p. 92), ao mesmo tempo em que ela era considerada, pela tradição religiosa patriarcal do próprio povo, um “recipiente sem fala, transmitindo as vozes dos ancestrais” (VERA, 1994, p. 33-34). Há também a avó de Zhizha que também buscava quebrar o silêncio: “Não pode uma mulher falar a palavra que oprime seu coração, cresce pesada em sua língua, pesada, empurrando-a para o chão? (VERA, 2002, p. 166)⁸⁷

Samuelson (2002 b) retoma ainda a distinção entre sociedades propensas ao estupro e livres de estupro, feita pela antropóloga Peggy Reeves Sanday (1986). Para essa autora, o Zimbábue é certamente uma sociedade propensa ao estupro, posto que nela são confrontadas características básicas de uma sociedade livre de estupro como respeito às mulheres, prestígio de seus papéis reprodutivos e produtivos, mínima violência interpessoal, igualdade e complementaridade sexual, por meio do acesso balanceado a esferas de poder. (SANDAY, 1986 apud SAMUELSON, 2002, p. 97). Se voltarmos a nosso objeto, percebemos tais características em todas as narrativas de Yvonne Vera. Somado a isso, temos como pano de fundo momentos histórico-críticos, como já mencionamos, em que se deu o auge do conflito ou guerra pela libertação e que se espalhava por todo país e levaria a sua independência em 1980, e o pós independência.

⁸⁷ Can a woman not speak the Word that oppres her heart, grows heavy on her tongue, heavy, pulling her to the ground? (VERA, 2002, p. 166)

Frente ao duplo silêncio imposto às mulheres de sua sociedade, Yvonne Vera se vale da escrita como mecanismo de quebra do silenciamento, esperando levar seus leitores a quebrar tabus e tornar mais fácil para essas mulheres falar sobre o trauma sofrido (BRYCE, 2002). No âmbito intratextual, o término do silenciamento dá-se por meio do *re-membering*⁸⁸ do corpo violentado, o qual permitiria a reconstituição da subjetividade feminina (SAMUELSON, 2002a/b). Todavia, a jornada das personagens em busca de sua reconstrução perpassa diferentes caminhos, por meio da re-memoração e do re-membramento – num exercício doloroso de, ao mesmo tempo, serem elas obrigadas a se lembrar de algo terrivelmente doloroso e de também recompor o corpo estilhaçado pela violência. Assim, Mazvita volta sozinha, com seu filho morto às costas, ao vilarejo natal, para enfrentar o passado que buscou esquecer na cidade, dessa forma acreditando na possibilidade de se redefinir quanto ao trauma que sofrera e também curar-se dele, ou, quem sabe, talvez encontrar voz, quebrar o silêncio e narrar sua experiência de vida. Lá, a personagem reencontra sua mãe, que a faz reencontrar seu nome. Zhizha conta com a ajuda de sua avó e de sua mãe e busca sua fala na memória coletiva feminina.

Rudo Barbara Gaidzanwa (1985), ao analisar a imagem das mulheres na literatura de seu país, relata-nos que a cooperação entre mulheres, especialmente na relação entre mãe filha, e entre irmãs, caso específico do romance *The Stone Virgins* (2002), é profícua na literatura do Zimbábue. Contudo, Rudo observa uma série de obras em que a cooperação (e apoio) entre mulheres “é vista negativamente e retratada como furtiva, nociva e prejudicial para os homens” (GAIDZANWA, 1985, p. 93), em contraposição à percepção positiva e até curativa destas relações quando construídas por Yvonne Vera.

Ao lermos o prefácio que escreveu para a antologia de contos por mulheres escritoras africanas, *Opening Spaces*, Yvonne Vera afirma “a África tem errado em sua memória”⁸⁹ (VERA, 1999, p. 2). Parece ganhar força aqui a hipótese de Samuelson, de que há nos dois romances de Vera neste capítulo discutidos uma recuperação feminina por meio da rememoração. Nesta perspectiva, ao re-visitar a memória criada pelo colonialismo, o continente não escapou da armadilha patriarcal. Assim, as mulheres continuaram suprimidas das memórias nacionais, de onde surge a necessidade de uma revisão crítica do passado em que a memória feminina possa ser revelada, devolvendo às mulheres o seu lugar. Desta forma,

⁸⁸ Destacamos o jogo contido no termo cunhado por Samuelson (2002 a/b) entre re-membramento e re-memoração.

⁸⁹ “Africa has erred in its memory” (VERA, 1999, p. 2).

símbolos tradicionais da cultura do Zimbábue, como a chuva, o rio, a terra e o céu, são re-apropriados por Vera, que parece empreender a construção de uma memória nacional coletiva, marcada pela complementaridade entre homens e mulheres (SAMUELSON, 2002a/b).

Percebemos até aqui a importância e o simbolismo da jornada ao passado, empreendida por nossas protagonistas. De tal jornada também emerge a reiteração figurativa de uma concepção cíclica de tempo – dimensão recorrente e constitutiva de personagens e característica da tradição oral africana. Como já mencionamos em relação a *Nehanda*, precisamos aqui retomar as considerações teóricas de Julia Kristeva (1991) sobre a questão do tempo, já que a teórica francesa relaciona as mulheres a dois tipos de temporalidade, a cíclica e a monumental. O tempo cíclico, para Kristeva, está ligado à repetição. Nos dois romances que agora analisamos, podemos verificar a necessidade de as personagens se voltarem para o passado para poderem alcançar o futuro, já que sem a lembrança e reconstrução do passado, nenhum futuro parece ser possível. A essa concepção cíclica, em que se estabelece um senso de comunidade, no caso de mulheres, opõe-se aquela concepção linear e hierárquica, associada ao masculino e classificada, ainda por Kristeva, como “o tempo da História” (KRISTEVA, 1991, p. 17), ao qual as mulheres, na sociedade tribal patriarcal tradicional, não teriam acesso.

No caso de Zhizha, a menina volta ao passado da avó, seu sofrimento pela morte do filho, para aprender com a narrativa da matriarca a verbalizar sua própria dor e assim se curar. Notamos nessa narrativa uma indissociação em relação ao passado das três personagens – avó, mãe e filha –, o que corrobora a noção de comunidade feminina, pelo compartilhamento de experiências de vida. A lembrança torna-se, então, fundamental para as três personagens, que se misturam e complementam:

Eu guardo a palavra teia que peguei da boca de minha Avó. Eu darei à mamãe a palavra. Mamãe vai curar suas cicatrizes, suas antigas feridas. Eu a darei a lua para carregar em sua face, como a Vovó. Talvez Vovó também esquecerá a palavra e eu a devolverei a ela, talvez eu libertarei minha mãe de sua jornada, talvez ela permanecerá comigo, talvez eu lembrarei o momento de meu nascimento, lembrarei da maneira que chorei, assim como mamãe e Vovó (VERA, 2002, p. 180).⁹⁰

⁹⁰ I keep the cobweb word I have taken from Grandmother’s mouth. I will give mother the word. Mother will heal her scars, her old wounds. I will give her the moon to carry on her face, like Grandmother. Perhaps Grandmother too will forget the word and I will give it back to her, perhaps I will free my mother from her journeying, perhaps she will remain with me, perhaps I will remember the moment of my birth, remember the way I cried, just like mother and Grandmother. (VERA, 2002, p. 180)

A palavra a que Zhizha se refere é ‘Tonderayi’, nome do falecido filho da avó que, ao ser por ela pronunciado, é arrancada “como teia de aranha, e guard[ada] em um lugar seguro” (VERA, 2002, p.179), para o caso de a avó, Zhizha ou a mãe se esquecerem novamente e dela precisarem. Deste modo, a memória da avó, do sofrimento pela morte de seu filho, torna-se uma chave para o espaço-tempo da memória de sua família, onde as três mulheres encontram conforto e cura para seus traumas pessoais.

Assim como vimos em relação em *Without a Name* e *Nehanda*, tão simbólico como o silêncio, presentificado na perda da fala, é o próprio ato de nomear neste romance. Em *Under the Tongue*, observamos que os nomes dados às personagens pela autora é revelador de seus papéis no desenvolvimento do enredo. Kizito Z. Muchemwa (2002), ao elucidar a significação dos nomes atribuídos às personagens, destaca que Zhizha é uma estação de ‘plenitude e celebração’, mas chama a atenção para o fato de que, diversamente, “violência e tragédia prevalecem no romance” (MUCHEMWA, 2002, p. 10-11). Outra abordagem interessante acerca da relação entre o nome e o indivíduo se dá quando as mulheres guerrilheiras voltam para casa durante o cessar fogo com novos nomes: “Essas mulheres tinham novos nomes que o passado não ecoava” (VERA, 2002, p. 222).⁹¹ Observamos a reafirmação no excerto do ‘peso’ que o nome tem para as personagens, pois é ele carregado com as suas vivências passadas, que não são mais coerentes com a nova experiência, a da guerra.

Uma das similaridades mais intrigantes presente nas obras analisadas neste capítulo são os assassinatos decorrentes da violência sexual. Em *Without a Name* (1994), o infanticídio cometido por Mazvita pode ser lido como a maneira de a personagem se voltar contra o estupro que a engravidara. Em *Under the Tongue* (1996), ao matar seu marido, pai de Zhizha, a mãe da menina também age contra o agressor da filha. Em ambos os casos, percebemos que as personagens apelam para a extrema violência como forma de revolta contra uma situação não menos extrema para a mulher que a sofre – o estupro. Cabe retomar aqui a proposição de Françoise Lionette (1993) de que:

enquanto o assassinato é geralmente considerado como um crime do indivíduo contra a sociedade, ele [pode] apresentar-se como um sintoma do crime da sociedade contra o indivíduo do sexo feminino. A luta pelo controle de seu próprio corpo determina o último ato de resistência e de sobrevivência. (LIONETTE, 1993 apud LAVELLE, 2002, p. 112)

⁹¹ “These women had new names that the past did not echo” (VERA, 2002, p. 222).

Assim, torna-se argumentável que as personagens Mazvita, cometendo infanticídio, e Runyraro, matando o marido, adotam atitudes extremas, como uma resposta à violência que sofreram. Assim, elas procuram destruir aquilo ou aquele que controlou o espaço de seus corpos, traumatizando suas subjetividades. Tal análise parece valer também em relação ao aborto autoimputado e ao suicídio de Phephelaphi, em *Butterfly Burning*, como discutiremos no próximo capítulo.

Como tentamos argumentar neste capítulo, os romances em análise questionam como, em conturbado contexto histórico-social, mulheres expostas a situações limite, como o estupro, tanto factual quanto alegórico, lidam com a reconstituição de sua subjetividade. Subjetividade que, diante da violência, é silenciada. Silêncio associado, nas duas obras, com “ausência, morte, negação e repressão; e o discurso”, na busca do qual as personagens são ‘curadas’, recuperadas do trauma, “com presença, vida, afirmação e liberdade”, como afirma Kizito Z. Muchemwa (2002, p. 09)

Na estrutura de suas narrativas, Yvonne Vera questiona a versão da história do conflito dos nativos, que, para o nacionalismo patriarcal, significa apenas a luta pela libertação da terra, e que, para indivíduos como Mazvita, passa pela liberação do *eu/self* de qualquer tipo de opressão. Quanto ao aspecto político, em *Under the Tongue* (1996), Vera aponta que, mesmo após a libertação do Zimbábue, o lugar da mulher continua diminuto. Ao representar literariamente mulheres comuns a autora garante visibilidade às pequenas histórias que compõem a História recente do Zimbábue, ressalta o papel das mulheres durante a guerra contra o dominador e a luta pela descoberta da própria identidade. Feitas essas considerações sobre o segundo e terceiro romances de Yvonne Vera, dirigimos nosso olhar para *Butterfly Burning* (1998) e *The Stone Virgins* (2002), em que acompanhamos as jornadas de Phephelaphi, Thenjiwe e Nocemba e a constituição de seus relacionamentos interpessoais nas narrativas.

CAPÍTULO TERCEIRO: A DINÂMICA DAS RELAÇÕES INTERPESSOAIS EM *BUTTERFLY BURNING* E *THE STONE VIRGINS*

Nesse capítulo analisamos os romances *Butterfly Burning* e *The Stone Virgins* procurando investigar os dois paradigmas de relacionamentos interpessoais construídos pela autora em suas narrativas. No primeiro, que observamos em *Butterfly Burning*, um modelo patriarcal e opressor de relação, com prejuízo para as mulheres, se evidencia. No segundo, examinado em *The Stone Virgins*, a relação que antes era marcada pela subjugação passa a fundamentar-se na complementaridade.

BUTTERFLY BURNING

O romance *Butterfly Burning*, publicado por Yvonne Vera em 1998, narra o encontro de Fumbatha, um operário que, com suas mãos, ajudou a construir boa parte da cidade de que é expurgado, e da jovem Phephelaphi. Após eles se conhecerem, a jovem deixa a casa de Zandile, com quem passara a viver após o assassinato da mãe. Phephelaphi e Fumbatha vão morar juntos, mas se ele tem na jovem um refúgio, quase uma propriedade, e age de maneira controladora em relação a ela, Phephelaphi busca a liberdade e não se permite criar vínculos que a prendam. Para evitar isso, ela se auto-imputa um aborto para encerrar uma gestação que atrapalharia seu objetivo de se tornar a primeira negra a cursar enfermagem na cidade. Aborto feito, Fumbatha não perdoa a companheira; ela, grávida novamente, atea fogo a seu corpo e se deixa consumir nas chamas.

Nesse romance, Vera constrói uma narrativa altamente cronotópica, por meio do recurso da suspensão temporal, ativada pelo uso da pausa e da expectativa. A narrativa se inicia: “Há uma pausa. Uma expectativa” (VERA, 2000, p. 03).⁹² Procedimento que se repete ao final do livro: “Ela tinha pausado por dois dias inteiros, esperando (...) à meia noite” (VERA, 2000, p. 151).⁹³ Ao assim proceder, a autora apresenta-nos um recorte geográfico-histórico específico e concreto, em que espaço e tempo são indissolúveis e forjam os destinos

⁹² “There is a pause. An expectation” (VERA, 2000, p.03).

⁹³ “She had paused for two full days, waiting, (...) at midnight” (VERA, 2000, p.151).

das personagens. No conceito bakhinitiano de cronotopia, “espaço e tempo estão unidos num vínculo indissolúvel” (BAKHTIN, 2000, p. 259).

A relevância de tal conceito na obra de Vera é defendida por autoras como Ranka Primorac (2006) que, como mencionamos no capítulo anterior, utiliza o cronotopo espaço-tempo para abordar a construção da identidade feminina e a política do corpo nos romances de Vera, e Violet Bridget Lunga (2002), que analisa a fusão espaço-temporal em *Butterfly Burnning* (1998) e alude a um outro cronotopo, o da memória-tempo, no qual as identidades das personagens estão em constante negociação. Nessa perspectiva, a idéia de suspensão criada por Vera abre uma espécie de indeterminação espaço-temporal, em que as identidades e os destinos das personagens estão diretamente relacionados ao espaço, ao tempo e à memória.

A protagonista do romance, Phephelaphi, tem sua vida “marcada pelo conflito contra o tempo e contra o lembrar ou a memória” (LUNGA, 2002, p. 192). O tempo e a memória são para a personagem, ao mesmo tempo, maneiras de agir significativamente sobre seu próprio destino e um fator de restrição, de coação. Desta forma, em favor do esquecimento, ela trata, por exemplo, de queimar o vestido da mãe, cujo assassinato havia presenciado, e recusa a saia oferecida por Zandile (verdadeira mãe de Phephelaphi), a primeira comprada na cidade, anos antes, com a ajuda de Gertrude (amiga de Zandile, que cria Phephelaphi e que ela acredita ser sua mãe):

Phephelaphi olhou para a saia que carregava em si uma grande prega se abrindo sobre o joelho direito e ela deixou-a cair de volta nos braços de Zandile, a quem pertencia. Nada poderia trazer Gertrude de volta. Se ela havia queimado o vestido da mãe, não tinha tempo para as lembranças insubstituíveis de qualquer outra mulher. (VERA, 2000, p. 32)⁹⁴

O espaço de *Burttterfly Burnning* é, diferentemente de todas as outras obras da escritora, urbano. O romance se desenvolve principalmente em Makokoba, o distrito negro de Bulawayo, segunda maior cidade do Zimbábue. Construído dentro da lógica plenamente estabelecida de controle colonial, à época em que se passa o romance, 1946, tal distrito ilustra a compartimentação do espaço.⁹⁵ Esse era então dividido entre o espaço branco, a cidade colonial, em que os negros circulam apenas como empregados:

⁹⁴ Phephelaphi looked at the skirt which carried on large pleat opening over the right knee and she let the skirt drop back into Zandile’s arms where it belonged. Nothing could bring Gertrude back. If she had burned her mother’s dress she had no time for nay other woman’s priceless memories. (VERA, 2000, p. 32)

⁹⁵ Para Franz Fanon (2005, p. 54) “O mundo colonial é um mundo compartimentado”. A divisão do espaço em branco e negro é um mecanismo da ‘estratégia de cerceamento’ da tecnologia de controle colonial.

Bulawayo não é uma cidade para futilidade. A ideia é viver nas fendas. Desapercebido e desapercível, oferecendo todo serviço mas com a capacidade de sumir quando a tarefa requerida é concluída. Então o povo negro aprende como se mover através da cidade com a velocidade e a atenção devida, a curvar suas cabeças para baixo e deslizar por paredes, a andar sem tornar a sombra mais evidente que o corpo ou o corpo mais claro que a sombra. Isso significa apoiar-se em alguma realidade mascarada – eles se apóiam em paredes, em mentiras, em música. (...) As pessoas andam na cidade sem invadir os pavimentos dos quais são banidas. (VERA, 2000, p. 6)⁹⁶

e o espaço negro, especificamente Makokoba, onde:

[q]uando eles chegam de volta a Makokoba, Sidojiwe E2 está inundada com música *kwela*. Os pés sentindo-se livres. Hostilidades muito pesadas para serem abandonadas. Há uma procura nas estreitas sarjetas por paixões e separações. O povo fuma tocos apagados e matizam as unhas de seus dedos com nicotina, e amantes condoem-se com alegre liberação. Nós fazemos isso juntos. Isso e aquilo – lutar, escapar, render-se. As distinções sempre obscuras, os limites perpetuamente se alargando. A música *kwela* traz uma sinfonia de entendimento, e então, dentro disso, outras confusões desesperadas. A pobreza prevalece sobre a inocência. Em tempos assim, uma canção é uma tregua. (VERA, 2000, p. 7)⁹⁷

Mesmo tendo *seu* espaço, os nativos são ‘cercados’, posto que seu movimento é confinado pelos brancos a um pequeno e árido ambiente, marcado pelo vício (que, como veremos mais à frente, consiste em um escape, uma forma de resistência), controlado pela força policial inglesa e ainda por vizinhos, como se percebe na passagem: “Ambos, Boyidi e Zandile, assistiram-na [Phephelaphi] caminhar vagorosamente Rua L abaixo, a mala sobre a cabeça dela; cada um dos de seus passos pronunciavam uma mudança, até que ela retornou à Rua Jukwa, de onde ela tinha começado” (VERA, 2000, p. 32).⁹⁸

Na perspectiva da resistência anti-colonial, podemos observar os estranhos caminhos de enfrentamento descritos por Vera. Enquanto a empresa colonial tem por objetivo o controle e a disciplina dos nativos, os africanos respondem com a desobediência, mesmo

⁹⁶ Bulawayo is not a city for idleness. The idea is to live within the cracks. Unnoticed and unnoticeable, offering every service but with the capacity to vanish when the task required is accomplished. So the black people learn how to move through the city with the speed and due attention, to bow their heads down and slide past walls, to walk without making the shadow more pronounced than the body or the body clearer than the shadow. It means leaning against some masking reality – they lean on walls, on lies, on music. (...) The people walk in the city without encroaching on the pavements from which they are banned. (VERA, 2000, p. 06)⁹⁶

⁹⁷ [w]hen they arrive back in Makokoba, Sidojiwe E2 is flooded with Kwela music. The feet feeling free. Hostilities too burdensome to give up. There is a search in the narrow gutters for passions and separations. The people smoke burned-out stubs and tone their fingernails with nicotine, and lovers mourn with joyful release. We do it together. This and that – fight, escape, surrender. The distinctions always unclear, the boundaries perpetually widening. Kwela music brings a symphony of understanding, then within that, other desperate confusions. Poverty prevails over innocence. In such times, a song is a respite. (VERA, 2000, p. 07)

⁹⁸ “Boyidi and Zandile both watched her walk slowly down L Road, the suitcase above her head, each of her strides pronounced a changed, till she returned into the Jukwa Road where she had begun” (VERA, 2000, p. 26).

que velada, que se manifesta desde pequenos atos, como cuspir na calçada e fofocar, até a prostituição, que marca a vida de diversas das personagens femininas no romance, como Gertudre (mãe de Phephelaphi), sua amiga Zandile (que cuida da menina após a morte da mãe, assassinada por um de seus amantes), e ainda a vizinha de Phephelaphi e Fumbatha, Deliwe.

A prostituição, como aludimos na análise do conto “Dia de Independência”, insere-se na micro-economia feminina na cidade colonial, pois vem atender a demanda dos homens que migraram para a cidade como força de trabalho, oferecendo “consolo instantâneo” (VERA, 2000, p.38)⁹⁹. A atividade, que por um lado subjuga a mulher, institui uma quebra no modo de relacionamento dos autóctones. Na tradição nativa o sexo era uma prerrogativa masculina, cabendo à mulher satisfazer seu parceiro. Na cidade colonial, a prostituição confere à mulher algum poder de negociação sobre sua atividade sexual, pois agora a “[p]aixão é comprada” (VERA, 2000, p. 38)¹⁰⁰.

Ao representar em sua literatura esse tipo de relacionamento no espaço da urbe, Vera retrata esse grupo de mulheres que, muitas vezes ignoradas pela história oficial, cumpriam um importante papel na comunidade urbana negra. Para Zandile, por exemplo, destinava um tratamento diferente para seus clientes brancos e negros. Aos primeiros “[s]eu desdém é completo (VERA, 2000, p. 40)¹⁰¹, já quando com seus clientes negros, ela poderia “ficar até de manhã para que eles para que eles possam olhar nos olhos um do outro sem a pele da escuridão, sentindo um toque de vergonha e dividindo uma solitária dor adulta. (...) e recolher o que ela pode das histórias desses homens, murmurando algo tranquilizante e sem qualquer custo. Sem dívida” (VERA, 2000, p. 40-41)¹⁰².

Há também o ódio, que fermenta todos esses conflitos entre os próprios nativos. Dona de uma espécie de taberna ilegal, em que os nativos se encontram para beber e ouvir a *kwela*, a personagem Deliwe despreza os policiais, especialmente os negros que se prestam a um trabalho subordinado, voltando-se contra os demais nativos:

⁹⁹ “instant consolation” (VERA, 2000, p.38)

¹⁰⁰ “[p]assion is purchased” (VERA, 2000, p.38)

¹⁰¹ [h]er disdain is complete (VERA, 2000, p. 40)

¹⁰² “stays till morning so that they can look into each other’s eyes without the skin of darkness, feeling a touch of shame and sharing a lonely adult pain. (...) gathers what she can of the histories of her men, murmuring something soothing and at no cost at all. At no charge” (VERA, 2000, p. 40-41).

Deliwe odiava policiais. Ela odiava policiais negros. Ela dizia que eles não eram apenas capazes de comer seu próprio vômito, mas de estripar os estômagos de suas próprias mães. Do contrário, por que aceitariam trabalhos em que o único prazer era andar em bicicletas Humber pelas ruas, empurrar mulheres para os camburões da polícia e guiar cães salivando por sangue negro. (...) Esses policiais eram maus. Ela os odiava e isso não era um segredo que ela ou qualquer outro pudessem guardar (VERA, 2000, p. 59).¹⁰³

Nesse romance, como já comentado no primeiro capítulo acerca de *Nehanda* (1993), Vera introduz a música em sua narrativa como outra forma de resistência nativa. Neste caso, a música *kwela* é apresentada. Uma mistura única de ritmos bem própria dos nativos, essa música, como sustenta Lizzy Attree (2002), é “a trilha que assombra o fundo com blues, jazz e sons arrebatadores de conflito, dor e alegria, acompanhando e pontuando o silêncio do que é, de outra maneira, um sofrimento não articulado.” (ATTREE, 2002, p. 70). A *kwela* ilumina e aprofunda a vida dos nativos e, por meio de sua mistura ambígua de dor e alegria, sofrimento e êxtase, seus ouvintes podem trafegar, ora escapando, ora voltando à realidade cerceada pelo controle colonial. Nas linhas a seguir, destacamos uma definição do significado inquietante e tranquilizador da *kwela* para os nativos:

É necessário cantar. (...)

Para se curarem, eles têm a música, sua harmonia curadora, tão repentina quanto prolongada. Tem um balanço como o de fruta pesada em um galho baixo e solto, a fruta tocando o chão a cada movimento do vento: eles a chamam *kwela*. É um momento musical ardente, balançando para dentro e para fora, alto e curto, vigorosa e vividamente. Enquanto durasse a música, eles voam mais alto que as nuvens; mergulhando mais fundo que pedras n'água. Quando o galho finalmente quebra e a fruta rompe sua casca, o gosto da fruta é divino.

Isso é *Kwela*. Envolvendo escolhas que já decididas. Decidindo qual circunstância fora omitida e qual fora libertada, qual foi reivindicada, qual foi marcada, etiquetada e possuída. A beleza das pálpebras se fechando, uma mão se fechando e uma memória desmoronando. *Kwela* significa subir nos servis jipes policiais. Essa palavra sozinha tem sido completamente adaptada para fazer coisas maravilhosas. Ela carrega tão mais do que se poderia esperar que uma palavra carregasse: rejeição, distância, inveja. E total desejo (VERA, 2000, p. 05-06).¹⁰⁴

¹⁰³ Deliwe hated policemen. She hated the black policemen. She said they were not only capable of eating their own vomit but slicing open the stomachs of their own mothers. Otherwise, why would they accept jobs in which the only pleasure was to hide Humber bicycles down the streets, push women into police vans, and lead dogs salivating for black flood. (...) These policemen were evil. She hated them and that was not a secret she, or anyone else, could keep (VERA, 2000, p. 59).

¹⁰⁴ It is necessary to sing. (...) As for healing, they have music, its curing harmony as sudden as it is sustained. It is swinging like heavy fruit on a low and loose branch, the fruit touching ground with every movement of the wind: they call it *Kwela*. It is a searing musical moment, swinging in and away, loud and small, lively and living. Within this music, they soar higher than clouds; sink deeper than stones in water. When the branch finally breaks and the fruit cracks its shell, the taste of the fruit is divine. This is *Kwela*. Embracing choices that are already decided. Deciding which circumstance has been omitted and which set free, which one claimed, which one marked, branded, and owned. The beauty of eyelids closing; a hand closing; and a memory collapsing. *Kwela* means to climb into the waiting police Jeeps. This word alone has been fully adapted to do marvelous things. It can carry so much more than a word should be asked to carry; rejection, distance, surrender, envy. And full desire (VERA, 2000, p. 5-6).

Novamente, neste romance, Vera imprime grande significado aos nomes atribuídos a suas personagens, utilizando-os como chaves de leituras das mesmas e referências à cultura local. Fumbatha é um dos exemplos possíveis, já que significa “punho cerrado”. A imagem do punho cerrado contida no nome da personagem ecoa aquela do pai da menina Zhizha, de *Under the Tongue*, em um dos momentos de violação descritos na narrativa: Ele [o pai] empurra meu joelho quebrado. Eu não posso respirar. Minha testa cresce com uma dolorosa palpitação, cresce nas mãos ansiosas, cresce em uma concha circular que ele quebra e quebra com um punho cerrado. (VERA, 2002, p. 230)¹⁰⁵. Por sua vez, Phephelaphi, com diversos níveis de significação pela junção de Phephela, “tomar refúgio em, escapar para” (PELLING, 1971 apud ATREE, 2002, p.66), com a adição do sufixo, ganha tons de vento, voo, tempestade, o que, no decorrer do romance, como atesta Attree (2002), liga a imagem do escape ao voo da imagem da borboleta. A dinâmica da relação interpessoal de Phephelaphi e Fumbatha está metaforizada em seus nomes, pois se Phephelaphi era para Fumbatha um santuário, um abrigo, um refúgio; já para a protagonista não havia abrigo, mas a opressão de um punho cerrado ou fechado pela raiva, do qual ela desejava escapar.

Destacamos aqui que a relação de Phephelaphi e Fumbatha ecoa a de casais que aparecem em outros romances de Yvonne Vera, bem como os do conto “Crossing Boundaries” (1993), Charles e Nora, James e sua esposa; do livro *Without a Name* (1994), Mazvita e Nyediezi; e também do romance *Under the Tongue* (1996), a avó e o avô, a mãe e o pai da menina Zhizha. Nesses relacionamentos, temos a figura masculina tradicional, opressora, ligada ao passado e com uma forte conexão com a terra, características que em outras narrativas poderiam configurá-los como heróis; enquanto a figura feminina anseia por liberdade, por espaço, por modernidade. Um outro paradigma de relação é apresentado por Vera apenas em seu último romance, como veremos mais à frente, no caso dos personagens Cephas, Thenjiwe e Nocemba.

Como em seu terceiro romance, Vera sustenta que, apesar da relação caracterizada acima entre mulheres e homens, não é propriamente a opressão masculina que leva suas protagonistas a um desfecho terrível, mas a inabilidade delas mesmas de perceberem criticamente a situação opressora a que são submetidas, ou de perceberem que forças sociais e familiares, patriarcais ou não, estão envolvidas, os perigos e dificuldades do espaço que habitam e do tempo em que vivem. Desta forma, Phephelaphi age contra si, contra seu filho e

¹⁰⁵ He pushes at my broken knee. I cannot breathe. My forehead grows with a painful throbbing, grows into his waiting hand, grows into a rounded shell which he breaks and breaks with a clenched fist (VERA, 2002, p. 230).

companheiro, para garantir sua liberdade e cursar a escola de enfermagem, quando, em verdade, o que a impede de realizar tal objetivo são as ‘regras’ dos brancos, que não permitem estudantes gestantes.

Phephelaphi, que buscou em todo o romance não guardar memórias de sua mãe, de Zandile e de outras mulheres com quem convivera, passa seus dois últimos dias lembrando-se destas mulheres:

‘[e]la tinha parado por dois dias inteiros, esperando, assistindo ao braço caindo vagorosamente, afastando-se do portal da entrada. Encontrado Emelda. Ouvido Zandile atirar um macio e acolchoado choro na luz da lua. Rindo de Gertrude, que teve a tolice de confiar num homem batendo na sua porta. À meia noite’ (VERA, 2000, p. 151).¹⁰⁶

Inábil em estabelecer com elas uma comunicação, a protagonista não tomou parte de nenhuma comunidade feminina, como Zhizha, em *Under the Tongue* (1996), não conseguiu aprender com a história de vida de cada uma das outras mulheres para, então, agir sobre seu próprio destino, e teve assim a mesma sorte da mãe e “morrido tão fácil quanto Gertrude, mais prontamente do que ela poderia ser” (VERA, 2000, p. 151)¹⁰⁷.

Phephelaphi revelou-se incapaz de lutar contra a opressão do tempo e do espaço adequadamente, como Mazvita faz em *Without a Name* (1994), afastando-se de sua comunidade e se perdendo entre as falsas promessas da cidade grande colonial. As duas personagens procuraram a liberdade, distanciando-se de sua comunidade, mas não compartilhando, aprendendo com as experiências de outras mulheres e reprimindo em suas memórias traumas de violências, como estupro e assassinato, sem perceberem a complexidade do contexto colonial e sexista que as cercavam.

Sobre essas personagens, Primorac (2006) defende que, não havendo o espaço do diálogo, como em *Under the Tongue*, essas personagens só podem expressar suas identidades por meio de mortes ritualizadas. Apenas se adaptar ou cair no anonimato da cidade não é uma opção para as protagonistas de Vera. Para elas, a liberdade de movimento, espacial, temporal e social são condições de sobrevivência, pois na obra de Yvonne Vera “movimento é sinônimo de resistência.” (PRIMORAC, 2006, p. 161). Mazvita não quer se tornar uma mera babá na cidade e Phephelaphi, que já nasceu na cidade, muda de uma casa para outra, de uma

¹⁰⁶ “[s]he had paused for two full days, waiting, watching the arm falling slowly down from the doorway. Finding Emelda. Hearing Zandile toss a soft cushiony cry in the moonlight. Laughing at Gertrude who had the foolishness to trust a man knocking on her door. At midnight” (VERA, 2000, p. 151).

¹⁰⁷ “[s]he has died as easily as Gertrude, readier than she ever could be” (VERA, 2000, p. 151).

mãe para outra e empreende ser a primeira enfermeira negra do país. Essas, como as demais protagonistas de Vera, estão em movimento, e tal movimento na obra da autora configura mais uma forma de resistência nos mundos hostis que habitam.

Talvez, com o severo desfecho das narrativas das vidas das duas personagens, Yvonne Vera, consciente do “intenso risco a que uma mulher se expõe no esforço absoluto de escrever, se colocando além da margem aceitável e abandonando as seguranças de caminhos menos desafiadores e mais aprovados” (VERA, 1999, p. 3), empreenda sustentar que a emancipação feminina não passa pelo combate e arrivismo ao sexo oposto e opressor, mas pela consciência de seu contexto histórico, social e cultural. Destacamos, no entanto, que o destino violento e fatalista da personagem, o aborto autoimputado e seu suicídio, inscrevem-se sob o signo da ambiguidade, posto que podem ser lidos como uma punição a Phephelaphi por sua postura descuidada e imediatista, como símbolo da falha da personagem em gerir sua própria vida, ou, como defendem muitos autores, como um ato de escolha, de controle sobre seu próprio corpo em direção a liberação feminina. De fato, como se lê no excerto seguinte, Vera dá asas a Phephelaphi no momento de sua morte:

Tudo o que ela tem que fazer é parar de segurar seu fôlego e desistir, mesmo que ela esteja em uma inundação e enterrada na mais líquida brisa e irá certamente se afogar. Assim ela faz, libera sua respiração que ela segurou firmemente, um nó sob seu peito. Assim que ela desiste, ela sente apenas suas asas se dobrando. Um pássaro aterrissando e fechando suas asas. (VERA, 2000, p. 150-151)¹⁰⁸

Todavia, a autora destaca que tais asas se fecham com a morte; que o pássaro, ao invés de voar, ganhar liberdade, aterrissa.

THE STONE VIRGINS

The Stone Virgins (2002) é o último romance completo de Yvonne Vera. É também, como veremos nas linhas subsequentes, um texto mais bem elaborado quanto a estrutura da narrativa, principalmente quanto à focalização. De início, podemos destacar que o foco narrativo se alterna, pela primeira vez, entre a perspectiva de personagens femininas e

¹⁰⁸ All she has to do is stop holding her breath down and let go, even though she is in a flood and buried in the most liquid breeze and will surely drown. So she does, releases her breath which she had held tightly down, a knot under her chest. As she lets go she feels nothing except her wings folding. A bird landing and closing its wings (VERA, 2000, p. 150-151).

masculinas. Dessa maneira, a autora abre espaço em sua narrativa, pelo equilíbrio das perspectivas de suas personagens, para um equilíbrio de forças nas relações entre homens e mulheres. Assim, Thenjiwe, Cephass, Nocemba e Sibaso têm suas óticas detalhadas por uma voz narrativa impessoal. Há ainda momentos de narrativa em terceira pessoa, com alusões à introspecção de Nocemba e Sibaso e a narração onisciente, por exemplo, no episódio da destruição loja Thandabantu, e tortura, seguida da morte de seu dono, Mahlathini.

Podemos destacar, em referência às personagens mencionados acima, às quais a voz narrativa adere, quatro ciclos dentro do enredo de *The Stone Virgins* (2002), como propõe Ranka Primorac (2006). No primeiro, temos a chegada de Cephass Dube ao povoado rural de Kezi, seu breve romance com a jovem Thenjiwe e seu retorno a Bulawayo. O segundo apresenta a história de Sibaso, sua partida e retorno aos Montes Gulati. Este ciclo é parcialmente narrado analepticamente. Já o terceiro trata de Nocemba, irmã de Thenjiwe, que testemunha a morte dela, é estuprada e tem seus lábios extirpados por Sibaso. Após socorrida e levada ao hospital por sua tia Sihle, o que reforça a importância da solidariedade entre as personagens femininas na obra da autora, Nocemba é conduzida à Bulawayo por Cephass, algum tempo depois da agressão sofrida. O quarto e último ciclo narra a destruição da loja Thadabantu, centro econômico e social do povoado e a tortura e o homicídio de seu dono.

Contando uma história que se divide entre duas cidades e dois períodos históricos importantes para o Zimbábue, Yvonne Vera apresenta-nos na primeira parte de seu último romance, que é denominada “1950-1980” e compreende os seus quatro primeiros capítulos do livro, os difíceis anos que encerraram a década de 1970, que precederam a Independência no país. A segunda parte de *The Stone Virgins* (2002) é composta pelos doze capítulos restantes e é intitulada “1981-1986”. Nela, os anos posteriores à tão esperada Independência são criticamente articulados pela autora, que aborda tanto a violência dos guerrilheiros *ndebele* dissidentes, insatisfeitos com o tratamento recebido nas assembleias do pós-Independência, quanto a do quasi-nacionalismo.

Tal conceito foi cunhado por Richard Webner (1991) para explicar a prática de grupos que, na busca por poder e autoridade moral para a nova nação, “podia capturar o poder do estado nação e trazer violência autorizada implacavelmente contra as pessoas que pareciam se colocar no caminho da nação para se tornar unida e pura como um só corpo.” (WEBNER, 1991 apud RAFTOPOULOS, 1999, p. 129). Histórias que ilustram tais práticas quasi-nacionalistas permeiam o romance, como o caso da loja Thadabantu e a morte de seu dono. Destacamos ainda outra narrativa, com que Nocemba tem contato no hospital em que se

recupera, de uma mulher que grita incessantemente, pois perdeu a razão após ter sido arbitrariamente forçada por soldados nacionalistas a matar seu esposo:

Ela matou seu marido. Dois soldados entraram em sua casa e sentaram seu marido em uma pedra. Eles entregaram um machado a ela. Esses homens estavam apontando armas para seus dois filhos crescidos, ameaçando atirar neles se ela não obedecesse. Ela caiu de joelhos e lhes implorou para que deixassem seus filhos ir. Um soldado a empurrou com a coroa de sua arma. Ela caiu e chorou por seus filhos como se eles já estivessem mortos, e pelo coração do soldado, que ela disse tinha morrido com a Guerra. Seu marido levantou sua voz para ela e disse, 'Mate-me... Mate-me'. Ele implorou. Ele estava desesperado para morrer e salvar seus dois filhos. Ela se levantou, silenciosamente repetindo o que seu marido tinha dito, com seus próprios lábios, com seus próprios braços. Ela abriu seus olhos e levantou o machado acima de seus ombros até que ele estivesse morto. Isso é o que aconteceu com ela. Os homens a deixaram naquele estado. Um marido morto e dois filhos vivos. (VERA, 2003, p. 88-89)¹⁰⁹

Todavia, o romance, em seu desfecho, reconhece a possibilidade de emancipação possibilitada pela Independência, ainda que sob governo nacionalista.

O enredo de *The Stone Virgins* (2002) se passa na cidade de Bulawayo, no povoado de Kezi, e nos históricos Montes Gulati. Em contraste com outras narrativas da autora, no entanto, a cidade de Bulawayo que, em *Without a Name* (1994), *Butterfly Burning* (1998), e alguns contos de *Why Don't You Carve Other Animals?* (1992) ocupa relevante espaço no enredo, neste romance a cidade aparece apenas nos primeiro e último capítulos. Apesar do espaço reduzido em relação a outras obras, a abordagem do espaço da cidade adquire um diferencial nesta narrativa, já que no primeiro capítulo a cidade descrita é a colonial, com seu espaço compartimentado entre brancos e negros, como ilustrado no excerto:

Ekoneni é um *rendezvous*, um lugar para encontro. Você não pode se encontrar dentro de qualquer um dos prédios, porque esta cidade é dividida; a entrada é proibida a homens e mulheres negras; você encontra fora dos prédios, não nas portas, entradas, vestibulos, não embaixo de janelas arqueadas, não sob colunas graciosas, balaustres e beirais, mas *ekoneni*. Aqui, você se demora, ambivalente, permanente como tempo. Você está em trânsito. O canto é uma camuflagem, um lugar de urgência e estilo; um lugar para protestar. (VERA, 2003, p. 11-12)¹¹⁰

¹⁰⁹ She has killed her husband. Two soldiers walked into her house and sat her husband on a stone. They handed her an ax. These men were pointing guns at her two grown sons, threatening to shoot them if she did not listen. She fell on her knees and begged them to let her sons go. One soldier pushed her away with the butt of his gun. She fell down and wept for her sons as though they had already died, and for the heart of the soldier, which she said had died with the war. Her husband raised his voice toward her and said, 'Kill me...Kill me'. He pleaded. He was desperate to die and to save his two sons. She stood up, silently repeating what her husband had said, with her own lips, with her own arms. She opened her eyes and raised the ax above her shoulders till he was dead. That's what happened to her. The men left her in that state. A dead husband and two living sons. (VERA, 2003, p. 88-89)

¹¹⁰ *Ekoneni* is a *rendezvous*, a place to meet. You cannot meet inside any of the buildings because this city is divided; entry is forbidden to black men and women; you meet outside buildings, not at doorways, entries, foyers, not beneath arched windows, not under graceful colonnades, balustrades, and cornices, but *ekoneni*. Here, you linger, ambivalent, permanent as time. You are in transit. The corner is a camouflage, a place of instancy and style; a place to protest (VERA, 2003, p. 11-12).

Já no último capítulo, pela primeira vez na obra de Vera, é a cidade pós-Independência que é retratada. Nela, os negros não apenas podem entrar nos prédios, antes reservados aos brancos, como é neles em que eles vivem e trabalham. Cephas é um historiador e trabalha nos arquivos dos Museus Nacionais e Monumentos do Zimbábue e Nocemba possui um bom diploma.

O espaço privilegiado na narrativa de *The Stone Virgins* (2002) é o povoado rural de Kezi e a vida de seus habitantes. Na primeira parte do romance, antes da Independência, o povoado aparece descrito como um lugar que emana vida, tranquilidade e beleza:

As cabanas são achatadas e, de certa distância, formam círculos perfeitos de calma fundida com a terra, apesar de frequentemente formas de dedos marcarem a superfície mais próxima ao chão. Quando chove, a água se assenta brevemente na camada mais alta chuva, palha parcialmente decomposta é o cheiro mais suave que há das coisas vivas – ele é a própria vida. (VERA, 2003, p. 17)¹¹¹

O povo de Kezi desfruta da calma do lugar, os jovens andam descalços, as crianças jogam bolas feitas de sacolas plásticas, por exemplo. Há aqueles habitantes que vão e voltam da cidade de Bulawayo, há aqueles que sonham em mudar-se para lá e aqueles que nem cogitam tal possibilidade. É nesse contexto que conhecemos a alegre e sensual Thenjiwe, que, tal como descrita na narrativa, eleva-se como uma corporificação da paisagem de Kezi, cuja sociedade funciona ativamente. Thenjiwe, nesta primeira parte do livro, engaja-se em um breve e tórrido romance com a personagem Cephas, um viajante de passagem pela cidade e que, justamente por não pertencer ao lugar, é dispensado por Thenjiwe, abandonando o povoado.

Nas considerações de Ranka Primorac (2006), Thenjiwe é, assim como Nehanda, Mazvita e Phephelaphi, uma personagem estática. Ela, como as outras, não cresce ou amadurece com os eventos que ocorrem no curso de sua narrativa. Entretanto, a análise de Primorac parece desconsiderar as mudanças por que passam as personagens no curso de suas narrativas. Nehanda, de uma menina que “o vento quase levava embora”, na medida em que se engaja nos assuntos da tribo e toma a frente de batalha torna-se a líder de seu povo, uma heroína capaz de abdicar a própria vida para evitar o massacre de seu povo. Mazvita, apesar de voltar a seu vilarejo natal, não volta a ser a mesma pessoa, ela se transforma ao ponto de recuperar a identidade, simbolizada pelo nome, ao final da narrativa e reintegra-se a sua

¹¹¹ The huts are flattened and, from a distance, form perfect circles of calm merged with the land, though often finger-painted designs mark the surface closest to the ground. When it rains, water settles briefly on the top layer of wet, partly decomposed thatch is the softest scent of living things there is—it is life itself (VERA, 2003, p. 17).

comunidade. Phephelaphi mesmo autoinfligindo-se uma morte ritualizada não é a mesma jovem inconsequente do início da narrativa. E quanto à Thenjiwe, seu assassinato ocorre logo ao início da narrativa. De forma que se não há crescimento é antes pela brevidade de sua participação na narrativa do que por uma caracterização estática da personagem.

Primorac continua sua análise afirmando que tal característica dessas protagonistas de Yvonne Vera não as faz incompletas ou inacabadas, pois não há mudança ou progresso nas personagens, porque “[o] que precisa mudar (...) são os mundos deformados, limitados e divididos nos quais elas existem” (PRIMORAC, 2006, p.159). Todavia, o que percebemos em nossa leitura da obra de Vera é que as tentativas de mudanças de tais mundos estão em processo. Processo de que participam as mudanças individuais das personagens femininas representadas.

Os Montes Gulati também participam do cenário do romance. Neles locali-zavam-se campos dos guerrilheiros da resistência nativa antes da Independência. Os guerrilheiros, tanto da União Popular Africana do Zimbábue (ZAPU), basilado pela etnia *ndebele*, àquela época liderada por Joshua Nkomo, e quanto da União Nacional Africana do Zimbábue (ZANU), apoiado pela etnia majoritária *shona*, guiado por Robert Mugabe, empenhados em seu projeto ‘quasi-nacionalista’, mantinham a população de Kezi assombrada, pois qualquer civil suspeito de atrapalhar a luta pela libertação seria cruelmente punido:

Eles sussurram sobre os montes de Gulati, tomando bastante cuidado para não serem ouvidos, para não serem identificados com suas próprias vozes, deixando dificilmente um traço de suas agonias ocultas, exceto pela raiva crescendo sob seus braços. (...) Estar em Kezi, estar no campo, é estar à mercê da desgraça: O medo faz seus corações encurralarem-se como tambores. A guerra tão perto, tão próxima à pele que você consegue cheirá-la (VERA, 2003, p. 30).¹¹²

Oposta à imagem vívida de Thenjiwe, temos a sombria de Sibaso que, por mais de uma vez, dorme com corpos nos Montes e parece fundir-se às rochas deles, desumanizando-se. Sibaso representa os guerrilheiros, em maioria da etnia *ndebele*, que, descontentes com a divisão de poder no pós-Independência, recusam-se a largar as armas e refugiam-se novamente nas zonas rurais, mais especificamente, em seu caso, nos Montes Gulati. No nono capítulo, lemos nas palavras de Sibaso o tom frustrado de suas considerações sobre a independência recém conquistada:

¹¹² They whisper about the hills of Gulati, taking good care not to be heard, not to be identified with their own voices, leaving hardly a trace of their concealed agonies, except for the anger rising under their arms. (...) To be in Kezi, to be in the bush, is to be at mercy of misfortune: Fear makes their hearts pound like drums. The war so near, so close to the skin that you can smell it (VERA, 2003, p. 30).

Independência é o compromisso ao qual eu não poderia pertencer. Eu sou um homem livre, Sibaso, que se lembra do mal. Eles não lembram nada. Eles nunca falam disso agora; ao menos eu não ouço nada disso. Eles não declaram que nós juntamos mãos cheias de mel, a cada um de nós (VERA, 2003, p. 97).

Em seu ciclo de deixar os Montes, no final da guerra, ir à Bulawayo e voltar aos Montes, descobrimos sua origem acadêmica. Apesar de sua erudição, e talvez por influência dela mesma, Sibaso deixa os livros e vai buscar a Independência de seu povo pela luta armada, no campo. A violência do conflito, como nos mostra Vera, transforma o idealismo nacionalista do antes estudante, agora guerrilheiro, em fúria indiscriminada, aplicada aos brancos e aos seus, no caso específico, Thenjiwe e Nocemba. Com sua psique arrasada pela experiência da guerra, e depois da frustrada divisão do poder entre os grupos nativos, Sibaso “mudara de um idealista estudante nacionalista para um caçado e assombrado guerrilheiro, um homem da morte” (RANGER, 2002, p. 206).

Na segunda parte da obra, surge a personagem Nocemba, irmã de Thenjiwe, que estudava fora e que, em seu retorno a Kezi, presencia, como já adiantamos, o brutal assassinato da irmã, decapitada pelo guerrilheiro Sibaso. Nocemba é também violentada e mutilada por Sibaso, que lhe arranca os lábios. Simbolicamente, Vera polariza mais uma vez a temática do silêncio imposto às mulheres daquela sociedade, que são duplamente subjugadas, pela sociedade colonial dominadora e colonizadora e pela sociedade tribal-patriarcal nativa, colonizada.

Nesta fase, em que ocorre já a transição entre o sistema colonial e a independência do país, o povo do Zimbábue sofreu o tenso processo de descolonização do país. Entre outras questões, era preciso que se resolvesse o destino de milhares de guerrilheiros, homens e mulheres, que haviam se engajado na luta pela independência. O que fazer de todos eles que, depois da guerra pela independência, não tinham nada o que fazer no novo e recém-liberto país? Mas, mais especificamente, o que fazer das mulheres soldados, que na guerra e no exército, na luta pela independência, haviam se equiparado aos homens, com eles tendo lutado lado a lado?

Após o trauma sofrido pela violência imputada por Sibaso, Nocemba retoma sua consciência com ajuda de sua tia, Sihle, o que a faz lembrar-se de sua família e a motiva a lutar por sua recuperação. Mais uma vez observamos a construção nos romances de Yvonne Vera da cura de experiências traumatizantes pelo engajamento em uma comunidade solidária. Foi assim, como vimos, com Zhizha, que teve a ajuda de sua avó e mãe e Mazvita acolhida também por sua mãe. A diferença em *The Stone Virgins* (2002), em todo caso, é que nesta comunidade existe a participação masculina, por meio da personagem Cephas, antigo

namorado da irmã de Nocemba, Thenjiwe, que, ao ver no jornal a notícia da tragédia das irmãs, volta a Kezi e leva Nocemba para Bulawayo.

Aqui podemos ressaltar um paralelo com *Without a Name* (1994), já que a protagonista, assim como Mazvita, após ser violentada sexualmente, deixa uma área rural pela cidade grande. No entanto, ao contrário de Mazvita, que se perdeu nas promessas da cidade grande, Nocemba, com a ajuda de Cephas, empreende todo um processo de recuperação, que compreende a restituição de seus lábios mutilados, por meio de várias cirurgias, a mudança para uma casa com um quarto só seu, e a procura por um emprego. Cabe diferenciar ainda o processo de recuperação de Nocemba em relação ao de Zhizha, o qual ocorreu pela enunciação da violência vivida. Depois de agredida, Nocemba não fala sobre o que passou, mas dedica-se ao processo de recuperação mencionado anteriormente.

Outra característica que merece destaque é o nosso paradigma de relação estabelecido entre Nocemba e Cephas. Ao contrário de James, Nyenyedzi, Joel ou Fumbatha que se relacionavam de maneira dominadora com suas companheiras, Cephas não pretende controlar Nocemba, e não se opõe a sua emancipação profissional, por exemplo:

Eu encontrei um trabalho. Por mim mesma. Na rua. Eu encontrei um emprego para mim mesma. Me sinto feliz por isso. Isso é importante. Apesar de ter dito que o informaria pela manhã [se ela escolheria o posto encontrado por ele ou por ela], está basicamente decidido. É claro que ela preferiria aceitar o emprego que ela assegurou. Ele concorda com a escolha dela. Ele deve deixá-la encontrar lugares para habitar sem sua ajuda (VERA, 2003, p. 174).¹¹³

Cephas, então, inaugura uma outra representação do masculino na obra de Vera, pois não deseja controlar Nocemba, com quem vive uma espécie de amor não carnal. Percebemos também nessa personagem uma mudança possibilitada pela experiência do trauma de Nocemba e marcada pelo signo da independência, já que Cephas, em seu relacionamento com Thenjiwe, na primeira parte do romance, pré-Independência, demonstrava em seu deslumbramento pela amada o desejo de segurá-la, prendê-la, logo, controlá-la: “Você é bonita como a criação. Não existe nada mais bonito do que você. *Nada que eu possa segurar*. Ninguém é como você” (VERA, 2003, p. 44, grifo nosso).¹¹⁴

¹¹³ I have found a job. On my own. In the street. I have found a job for myself. I feel happy about it. It is important. Though she has said she will let him know in the morning, it is basically decided. It is clear that she would rather take the job she has secured. He agrees with her choice. He must let her find places to inhabit without his help (VERA, 2003, p. 174).

¹¹⁴ “You are beautiful like creation. Nothing exists that is more beautiful than you. *Nothing I can hold*. No one is like you” (VERA, 2003, p. 44 – grifo nosso).

O último romance de Yvonne Vera traz em seu título uma referência direta ao mito zimbabuense das virgens de pedra, incrustadas nos rochedos do país há milhares de anos. Tal referência nos é esclarecida pela contraditória personagem de Sibaso, um guerreiro que possui alguma erudição advinda da experiência acadêmica. É por ele também, como destacamos no primeiro capítulo, que Vera retoma *Feso* (1956), de Solomon Mutswairo, obra representativa do nacionalismo zimbabuense, que, narra o mito de Nehanda, invocando seu espírito para salvar o povo nativo, e que foi proibida pela força colonial. Tal volume, por um lapso na vigilância colonial, circulou nas escolas da, então, Rodésia, e motivou, antes de ser proibido, muitos nativos a engajarem-se na resistência armada, como aconteceu com Sibaso: “Eu li esse livro. Eu o li no meu primeiro ano na universidade, e abandonei meus estudos no fim do ano” (VERA, 2003, p. 120).¹¹⁵

Voltamos a comentar sobre esse romance outra característica típica da obra de Yvonne Vera, já mencionada em relação a *Without a Name*, *Under the Tongue* e *Butterfly Burning*, a descrição lírica da violência. As cenas traçadas por Vera não aludem diretamente à dor perpetrada. São antes poeticamente construídas, como vemos no caso da decapitação de Thenjiwe:

‘Thenjiwe...’ ela chama. Um homem emerge. Ele é rápido. Como uma águia deslizando.

Sua cabeça está atrás de Thenjiwe, aonde Thenjiwe estava antes, flutuando no corpo dela. Ele está flutuando como um flash de iluminação. O corpo de Thenjiwe permanece ereto enquanto a cabeça desse homem emerge atrás do dela, dentro dele, substituindo cada um de seus movimentos, tomando sua posição no azul do céu. Ele está absorvendo os movimentos de Thenjiwe para dentro de seu próprio corpo, existindo onde Thenjiwe estava, movendo-se para os espaços que ela ocupou. Então Thenjiwe desaparece e ele está afixado em seu lugar, diante dos olhos de Nocemba, repentino e inconfundível como uma tempestade. Irrevogável. Dele mesmo. (VERA, 2003, p. 73)¹¹⁶

Outro tópico recorrente em *The Stone Virgins* é a presença da música como uma linguagem de resistência nativa. Se em *Nehanda* (1993) descobrimos a *mbira* e em *Butterfly*

¹¹⁵ I have read this book. I read it in my first year at university, and abandoned my studies at the end of the year” (VERA, 2003, p. 120).

¹¹⁶ ‘Thenjiwe...’ she calls. A man emerges. He is swift. Like an eagle gliding. His head is behind Thenjiwe, where Thenjiwe was before, floating in her body. He is floating like a flash of lightning. Thenjiwe’s body remains upright while this man’s head emerges behind hers, inside it, replacing each of her movements, taking her position in the azure of the sky. He is absorbing Thenjiwe’s motions into his own body, existing where Thenjiwe was, moving into the spaces she has occupied. Then Thenjiwe vanishes and he is affixed in her place, before Nocemba’s eyes, sudden and unmistakable as a storm. The moment is his. Irrevocable. His own (VERA, 2003, p. 73).

Burning (1998) a *kwela*, aqui conhecemos a música tocada em bares negros, que entoa a dor e a verdade dos nativos, o *skokiaan*:

Em um bar segregado, homens negros recitam tudo que conseguem lembrar sobre aquele tempo em que Satchmo¹¹⁷ esteve repentinamente em meio a eles, tomando a canção deles, a canção deles, “Skokiaan”, de suas bocas e deixando a correr por suas veias como sangue, sangue deles. O mistério dela. O resistir a ela. O amor a ela. Os homens de Bulawayo a tocam novamente em seus bares a meia luz, pensando se sua memória é verdadeira, se de fato eles tocaram o braço e a manga daquele homem glorioso, aquele Satchmo (VERA, 2003, p. 07).¹¹⁸

O historiador Terence Ranger, sem descartar as continuidades com os romances prévios da autora, destacadas nos capítulos anteriores, considera que *The Stone Virgins* (2002) “representa um desenvolvimento ou ao menos uma mudança no engajamento de Vera com a História” (RANGER, 2002, p. 205). O autor analisa então a transformação das idéias da escritora acerca do conceito de História, especialmente em relação ao peso do passado e a como ‘aguentá-lo’. Para Ranger (2002), a concepção de Vera acerca da História, na maioria de suas obras, é a de violência e de opressão. A História, ou sua incapacidade de ler o panorama histórico, esmaga as personagens femininas de Vera, que empreendem libertar-se das amarras tanto de sua sociedade nativa, quanto da colonial.

Relembremos o caso de Phephelaphi, que busca apagar a memória de sua comunidade feminina e atenta contra si própria e contra seu filho; ou de Mazvita, que quer esquecer, em sua jornada pela cidade, da violência sofrida por ela em seu vilarejo e, no entanto, só consegue se rodear de dor e angústia, curadas apenas na sua volta para casa, no seu reencontro com sua mãe, sua comunidade e sua memória. Nos dois casos suscitados, e em outros da obra de Vera, percebemos o peso da História sobre o destino das personagens. Em outra perspectiva, podemos pensar na opressão imprimida pela própria situação colonial aos nativos colonizados. Como eles são privados de suas terras, suas crenças, como pudemos observar nas narrativas de James e sua esposa, no conto “Crossing Boundaries”, de *Why Don't You Carve Other Animals* (1992), e da médium de Nehanda e seu povo, no romance homônimo, seus corpos e suas individualidades, como bem o demonstram o percurso de

¹¹⁷ Famoso apelido de Louis Armstrong, abreviação do termo em inglês *Satche/bolsa mouth/boca*, em referência ao volume de sua boca quando tocava trompete. Em sua turnê de 1960, o músico visitou a, então, Rodésia e demonstrou interesse pela música local e é creditado como divulgador da mesma internacionalmente.

¹¹⁸ In a secluded bar, Black men recite all they can remember about that time when Satchmo was suddenly in their midst, taking their song, their song, “Skokiaan”, from their mouths and letting it course through his veins like blood, their blood. The wonder of it. The enduring wonder of it. The love of it. The Bulawayo men play it again in their half-lit bars, wondering if their memory is true, if indeed they have touched the arm and sleeve of that glorious man, that Satchmo (VERA, 2003, p. 07).

Zhizha, sua mãe e avó, e de sua própria sanidade, como Sibaso, que se perde entre devaneios e frustrações, brutalizado que fora pela implacável guerra pela independência.

Ao final de *The Stone Virgins* (2002), todavia, percebemos, como alega Ranger (2002), que a História, alegorizada pela personagem de Cephas, não oprime mais as personagens, mas procura resgatá-las e recuperá-las das experiências limite por elas vivenciadas. Cephas, como já aludimos, é, profissionalmente, um historiador a serviço do governo, no já independente país do Zimbábue, que trabalha com a recuperação das tradições culturais nativas devastadas pelos colonos. No campo pessoal, ele é quem resgata Nocemba de Kezi e quem a ajuda a se recuperar do trauma imputado pela violência de Sibaso. A História é então concebida como ‘curativa’. Ao entender suas difíceis vivências pessoais como parte de um drama social maior trazido pelo colonialismo, as personagens podem compreender o que aconteceu com elas e com seu país e agir de maneira a reverter a situação, a curar suas feridas, curar sua sociedade. Daí a sensação bem mais leve e otimista com que finalizamos a leitura deste último romance de Vera.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Yvonne Vera firmou-se, desde a publicação de seu primeiro livro, como uma notável escritora na literatura contemporânea do Zimbábue. Apesar de pouco conhecido no Brasil, seu trabalho é alvo de estudos de muitos africanistas, como Robert Muponde (2002), Ranka Primorac (2006), James Graham (2009) e os demais aos quais recorreremos para a elaboração desse trabalho. Sua obra, que abrange uma coletânea de contos e cinco romances, destaca-se pela abordagem de temas polêmicos, considerados tabus em sua sociedade, como estupro, aborto e infanticídio. Todos relacionados às mulheres e suas narrativas de vida, marcadas pela dupla sujeição, ao colonial e ao do patriarcalismo nativo.

O endereçamento de seus temas é sempre ambientado em (ou entre) importantes momentos históricos de seu país. Assim, o leitor de sua obra, entre eles, possivelmente, o estrangeiro, conhece fatos históricos do Zimbábue, desde o início da intensificação de sua colonização, por volta de 1890, passando pelos dois levantes nativos (primeira e segunda *Chimurengas*, até a Independência, em 1980). Todavia, a autora não se prende ao discurso histórico oficial. Antes, ela o subverte, afrontando o tempo linear de causa e efeito político da história. Deste modo, nas narrativas de Vera, acessamos a história do Zimbábue, mas não aquela oficial, mas sim a que poderia ter sido, se contada da perspectiva feminina, pois a autora dá voz às mulheres silenciadas pela história oficial, ao torná-las personagens de suas narrativas.

Assim, em *Nehanda* (1993), a chegada do colonizador, o contato nativo com o homem branco e a *Primeira Chimurenga*, são endereçados a partir da perspectiva da protagonista homônima ao romance, em que, além de mostrar o olhar feminino sobre os acontecimentos históricos mencionados, a autora faz uso de um símbolo do patriarcado nacionalista, a médium Nehanda, para a construção de uma heroína para o país, trazendo a figura histórica do nível simbólico para o ‘real’ (da ficção inclusive), pois a Nehanda de Vera não está fixa a uma bandeira, mas tem participação ativa em sua comunidade, mediando a comunicação entre seu povo e os ancestrais, e efetivamente lutando junto a ele.

Já em *Without a Name* (1994), a violência imposta às mulheres em vilarejos como Mubaira e na cidade colonial de Harare, bem como o êxodo rural feminino, são visibilizados pela trajetória da personagem Mazvita. Em *Under the Tongue* (1996), romance essencialmente psicológico, percebemos em uma esfera mais íntima as consequências do

silenciamento das mulheres na sociedade zimbabuense, às vésperas do cessar fogo da guerra da Independência, ao acompanharmos a busca da menina Zhizha pela recuperação de sua fala e de sua memória, perdidas após inúmeros atentados do pai à sua sexualidade. Ainda que brevemente, o retorno das mulheres guerrilheiras e sua transformação nos campos de batalha também são alvejados.

Em *Butterfly Burning* (1998), a narrativa de Phephelaphi nos dá conta da compartimentalização do espaço da cidade colonial, neste caso, da cidade de Bulawayo, e da dificuldade de algumas mulheres em perceber a complexidade do contexto histórico e social em que se inserem, resultando na frustração do desejo de emancipação feminina. O romance *The Stone Virgins* (2002) aborda o ambiente urbano e, principalmente, o rural já à época da Independência. A violência que os guerrilheiros dissidentes, frustrados com a divisão do poder pós-independência, e dos soldados nacionalistas, ávidos por garantir e legitimar o poder e a unidade nacionais, fazem recair sobre habitantes do povoado de Kezi, e o processo de recuperação do trauma advindo de tal violência é ilustrado na jornada da personagem Nocemba, que vai para a cidade, recupera-se fisicamente da violência física que sofrera, por meio de cirurgias, ao mesmo tempo em que psicologicamente, por meio da independência profissional possibilitada pela nova configuração política do país.

Em todos os romances mencionados, assim como em sua contística, a autora parece defender o cumprimento de uma jornada pessoal de suas personagens como forma de superação dos traumas físicos e psicológicos sofridos por elas. Tal jornada passa, em casos como o de Zhizha, pela formação de uma comunidade de resgate da memória feminina. Nesses casos, a cura vem pela interação e solidariedade entre as mulheres. Em outros casos, a cura requer um crescimento da consciência histórico-social feminina para lidar com as barreiras impostas nos sistemas colonial e patriarcal.

Um outro aspecto relevante, salientado por Yvonne Vera, em sua recuperação feminina da história de seu país, é o cultural. Observamos, neste campo, a valorização da linguagem oral, nativa, em detrimento da escrita, estrangeira, assim como a importância e o simbolismo do ato de nomear, o resgate de práticas religiosas ligadas à ancestralidade, a música e a musicalidade como formas de expressão e resistência nativas. Elementos sexistas da sociedade nativa também são evidenciados, como a obrigatoriedade do casamento e da maternidade para as mulheres, a submissão ao marido e um espaço menor para elas nas decisões da tribo.

As diferentes formas de resistência nativa à colonização são endereçadas desde a insistência de Nehanda para que os nativos não tocassem em nada dos brancos, até a

desobediência ao controle e à disciplina impostas pelos colonos. Nesta perspectiva, mesmo velados, pequenos atos como cuspir na calçada e fofocar, até a prostituição, o arrivismo entre nativos e a manutenção de bares ilegais, marcam a vida de diversas das personagens e alvejam o desvio da norma colonial.

Destacamos, ainda, a constituição na obra de Yvonne Vera de um *tableau* polifônico, dando voz às mulheres comuns e anônimas que trazem suas vivências para a narrativa como forma de corrigir sua ausência nos discursos oficiais do país, tanto históricos quanto literários. A compreensão de um processo de descolonização passa, necessariamente, pelo entendimento de seu movimento historicizante (Fanon, 2005). Neste sentido, propomos, então, ao limiar final da análise da obra de Yvonne Vera, que essa seja entendida, ao menos em nossa leitura, como um mapeamento literário do processo de colonização do Zimbábue, desde a chegada dos colonos e da tomada de posse da terra, a brutalização dos nativos, a reação destes, que percorreram diversos caminhos, sempre marcados pela violência e pelo silenciamento, até a tão almejada descolonização, que, como vimos no conto “Independence Day” e no último romance da autora, não passa da troca de uma espécie de homens por outra. (Fanon, 2005)

Desta sorte, o olhar de Vera sobre todo o processo colonial no Zimbábue possibilita, no âmbito literário, a compreensão de seu ‘movimento historicizante’ e, talvez, a partir de tal compreensão, uma descolonização que contemple grupos subjugados, como o das mulheres, as mesmas que, como vimos até aqui, estiveram à margem da margem durante toda a colonização do país, sofrendo duplamente, por serem nativas e por serem mulheres, e que, por meio da recuperação da memória e identidade cultural e da solidariedade, puderam superar tal marginalização.

REFERÊNCIAS

- **Da autora**

VERA, Y. *Why Don't You Carve Other Animals*. Toronto: Tsar Publications, 1992.

_____. *Nehanda*. Toronto: Tsar Publications, 1994.

_____. Preface. *Opening Spaces – An Anthology of Contemporary African Women's Writing*. Harare: Baobab Books, 1999.

_____. *Butterfly Burning*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2000.

_____. *Without a Name and Under the Tongue*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2002a.

_____. *The Stone Virgins*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2002b.

_____. Writing Near the Bone. In: OLANIYAN, T.; QUAYSON, A. (Eds.) *African Literature – An Anthology of Criticism and Theory*, 2007. p. 558-560.

- **Sobre a autora**

ATTREE, L., Language, Kwela music and modernity in *Butterfly Burning*. In: MUPONDE, R., e TARUVINGA, M. M., Eds. *Sign and Taboo: Perspectives on the Poetic Fiction of Yvonne Vera*. Harare/Oxford: Weaver Press/James Currey, 2002. p. 63-80.

BRYCE, J. Interview with Yvonne Vera. In: MUPONDE, R., e TARUVINGA, M. M., Eds. *Sign and Taboo: Perspectives on the Poetic Fiction of Yvonne Vera*. Harare/Oxford: Weaver Press/James Currey, 2002. p. 217-226.

CARBONIERI, D. Fuga, Violência e Infanticídio em *Beloved* de Toni Morrison e *Without a Name* de Yvonne Vera. In: XIV Jornada de Estudos Americanos – ABEA – Américas: Intermediações Culturais, 2007, São Paulo. *Anais da XIV Jornada de Estudos Americanos*, 2007.

CHIWOME, E., A comparative analysis of Solomon Mutswairo's and Yvonne Vera's handling of the legend of *Nehanda*. In: MUPONDE, R., e TARUVINGA, M. M., Eds. *Sign and Taboo: Perspectives on the Poetic Fiction of Yvonne Vera*. Harare/Oxford: Weaver Press/James Currey, 2002. p. 178-190.

GODOY, H. Identidade, linguagem e representação na moderna literatura do Zimbábue. In *Literaturas ibero-afro-americanas – ensaios críticos*. Goiânia: Ed. da PUC-Goiás, 2010. p. 263-279.

KOLTELAC, S. L. Poetic Language and Subalternity in Yvonne Vera's *Butterfly Burning* and *The Stone Virgins*. Disponível em: <http://wiredspace.wits.ac.za/bitstream/handle/10539/2155/KostelacMA%20Dissertation.pdf;jsessionid=90C8171106095E8090488B620AB7FDC0?sequence=1>. Acesso em: 02 mar. 2010

LAVELLE, R., Yvonne Vera's *Without a Name*: reclaiming that which has been taken. In: MUPONDE, R., e TARUVINGA, M. M., Eds. *Sign and Taboo: Perspectives on the Poetic Fiction of Yvonne Vera*. Harare/Oxford: Weaver Press/James Currey, 2002. p. 109-114.

LUNGA, V. B., Between the pause and the waiting: the struggle against time in Yvonne Vera's *Butterfly Burning*. In: MUPONDE, R., e TARUVINGA, M. M., Eds. *Sign and Taboo: Perspectives on the Poetic Fiction of Yvonne Vera*. Harare/Oxford: Weaver Press/James Currey, 2002. p. 191-202.

MANGWANDA, K., Re-mapping the Colonial Space: Yvonne Vera's *Nehanda*. In: MUPONDE, R., e TARUVINGA, M. M., Eds. *Sign and Taboo: Perspectives on the Poetic Fiction of Yvonne Vera*. Harare/Oxford: Weaver Press/James Currey, 2002. p. 141-154.

MUCHEMWA, K. Z., Language, Voice and Presence in *Under the Tongue* and *Without a Name*. In: MUPONDE, R., e TARUVINGA, M. M., Eds. *Sign and Taboo: Perspectives on the Poetic Fiction of Yvonne Vera*. Harare/Oxford: Weaver Press/James Currey, 2002. p. 03-14.

MUPONDE, R., The Sight of the Dead Body: Dystopia as Resistance in Vera's *Without a Name*. In: MUPONDE, R., e TARUVINGA, M. M., Eds. *Sign and Taboo: Perspectives on the Poetic Fiction of Yvonne Vera*. Harare/Oxford: Weaver Press/James Currey, 2002. p. 117-126.

MUSILA, G.A. 'A man can try': Negotiating Manhoods in Colonial Urban Spaces in Dambudzo Marechera's *The House of Hunger* and Yvonne Vera's *Butterfly Burning*. In: MUCHEMWA, K. Z.; MUPONDE, R. *Manning the Nation: Father figures in Zimbabwean literature and society*. Harare: Weaver Press, 2007.

PRIMORAC, R., Crossing into the Space-Time of Memory: Yvonne Vera. In: PRIMORAC, R., *The Place of Tears – The Novel and Politics in Modern Zimbabwe*. London: Tauris Academic Studies, 2006. p. 145-169.

RANGER, T., History Has Its Ceiling. The Pressures of the Past in *The Stone Virgins*. In: MUPONDE, R., e TARUVINGA, M. M., Eds. *Sign and Taboo: Perspectives on the Poetic Fiction of Yvonne Vera*. Harare/Oxford: Weaver Press/James Currey, 2002. p. 203-216.

SAMUELSON, M., ‘A River in my Mouth’: Writing the Voice in *Under the Tongue*. In: MUPONDE, R., e TARUVINGA, M. M., Eds. *Sign and Taboo: Perspectives on the Poetic Fiction of Yvonne Vera*. Harare/Oxford: Weaver Press/James Currey, 2002. p. 15-24.

_____. M., Re-Membering the Body: Rape and Recovery in *Without a Name and Under the Tongue*. In: MUPONDE, R., e TARUVINGA, M. M., Eds. *Sign and Taboo: Perspectives on the Poetic Fiction of Yvonne Vera*. Harare/Oxford: Weaver Press/James Currey, 2002. p. 93-100.

SHAW, C. M., The Habit of Assigning Meaning: Signs of Yvonne Vera’s World. In: MUPONDE, R., e TARUVINGA, M. M., Eds. *Sign and Taboo: Perspectives on the Poetic Fiction of Yvonne Vera*. Harare/Oxford: Weaver Press/James Currey, 2002. p. 25-38.

VAMBE, M. T., Spirit Possession and the Paradox of Post-Colonial Resistance in Yvonne Vera’s *Nehana*. In: MUPONDE, R., e TARUVINGA, M. M., Eds. *Sign and Taboo: Perspectives on the Poetic Fiction of Yvonne Vera*. Harare/Oxford: Weaver Press/James Currey, 2002. p. 127-140.

WILSON-TAGOE, N., History, Gender and the Problem of Representation in the Novels of Yvonne Vera. In: MUPONDE, R., e TARUVINGA, M. M., Eds. *Sign and Taboo: Perspectives on the Poetic Fiction of Yvonne Vera*. Harare/Oxford: Weaver Press/James Currey, 2002. p. 155-178

- **Geral**

ASHCROFT, B.; GRIFFITHS, G.; TIFFIN, H. *Post-Colonial Studies – The Key Concepts*. 2.ed. New York: Routledge, 2007.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BOLLE, W. Historiografia da Modernidade. In: *Fisiognomia da Metrópole Moderna Representação da História em Walter Benjamin*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2000.

BOURDIEU, P. (coord.). Efeitos de lugar. *A miséria do mundo*. 5.ed. Petrópolis: Vozes, 2003. p. 159-175.

BUENO, André. Sinais da cidade: forma literária e vida cotidiana. In: *O imaginário da cidade*. LIMA, Rogério (org.). Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2000. p. 86-110.

CERTEAU, Michel. Caminhadas pela cidade. In: CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano – Artes de fazer*. 6.ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2001. p. 169-191.

CHINULA, T. e TALBOT, V. *Zimbabwe*. 4th ed. London: Lonely Planet, 2002.

CORNWALL, A. (ed.) *Readings in Gender in Africa*. Bloomington/Oxford: Indiana University Press/James Currey, 2005.

COUNDOURIOTIS, E. Why History Matters in the African Novel. In DESAI, Gaurav, Ed. *Teaching the African Novel*. New York: The Modern Language Association of America, 2009. p. 53-69.

DALCASTAGNÈ, Regina. Sombras da cidade – o espaço na narrativa brasileira contemporânea. In: *Literatura e Exclusão*. n. 21. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2003. p. 33-51.

DAVIES, C. B.; FIDO, E. S. “African Women Writers: Toward a Literary History” In: OWOMOYELA, O. (ED.) *History of Twentieth-Century African Literatures*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1993.

DESAI, Gaurav, Ed. *Teaching the African Novel*. New York: The Modern Language Association of America, 2009.

FANON, F. *Os condenados da terra*. Trad. ROCHA, Elnice Albergaria; MAGALHÃES, Lucy. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.

GAIDZANWA, R. B. *Images of women in Zimbabwean Literature*. Harare: The College Press, 1985.

GRANHAM, J. *Land and Nationalism in Fictions from Southern Africa*. New York: Routledge, 2009.

HERNANDEZ, L. L. *A África na sala de aula*. São Paulo: Selo Negro, 2005.

IRELE, F. Abiola (Ed.). *The Cambridge Companion to the African Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

KRISTEVA, J. Women's Time. Trad.: Alice Jardine and Harry Blake. *Signs*, v. 7, No. 1 (Autumn, 1981), p. 13-35. Disponível em: <<http://links.jstor.org/sici?sici=0097-9740%28198123%297%3A1%3C13%3AWT%3E2.0.CO%3B2-9>>. Acesso em: 26 jan. 2007.

LAN, D. *Guns & Rain – Guerrillas & Spirit Mediums in Zimbabwe*. Great Britain: James Currey, 1985.

LAZARUS, N. *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*. Cambridge/New York: Cambridge University Press, 2007.

MALABA, M. Z.; DAVIS, G. (Eds.) *Zimbabwean Transitions – Essays on Zimbabwean Literature in English, Ndebele and Shona*. Amsterdam/New York: Rodopi, 2007.

MIELIETINSKI, E. M. *A poética do mito*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

MUCHEMWA, K. Z.; MUPONDE, R. *Manning the Nation: Father figures in Zimbabwean literature and society*. Harare: Weaver Press, 2007.

OLANIYAN, T.; QUAYSON, A. (Eds.) *African Literature: An Anthology of Criticism and Theory*. Singapore: Blackwell Publishing, 2007. p.558-560.

OYEWÙMI, O. *The Invention of Women Making an African sense of Western Gender Discourses*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 1997.

_____. *African Women & Feminism – Reflecting on the Politics of Sisterhood*. Trenton/Asmara: Africa World Press, 2003.

_____. *African Gender Studies – A Reader*. New York: Palgrave Macmillan, 2005.

OWOMOYELA, O. (ED.) *History of Twentieth-Century African Literatures*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1993.

PRIMORAC, R. The Place of Tears – The Novel and Politics. In.: *Modern Zimbabwe*. London/New York: Tauris Academic Studies, 2006.

RAFTOPOULOS, B. *Problematising Nationalism in Zimbabwe: A Historiographical Review*. Zambezia: Journal of the University of Zimbabwe, 1999. p. 115-134. Disponível em: <<http://digital.lib.msu.edu/projects/africanjournals/pdfs/Journal%20of%20the%20University%20of%20Zimbabwe/vol26n2/Juz026002002.pdf>>. Acesso em: 04 ago. 2010.

ROSCOE, A. *The Columbia Guide to Central African Literature in English Since 1945*. New York: Columbia University Press, 2008.

SARTRE, J. P. Prefácio à edição de 1961. In: FANON, F. *Os condenados da terra*. Trad. Elnice Albergaria Rocha, Lucy Magalhães. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005. p. 23-48.

SPIVAK, G. C. “Can the Subaltern Speak?” Disponível em: http://www.mcgill.ca/files/crclaw-discourse/Can_the_subaltern_speak.pdf. Acesso em: 23 ago. 2009.

VEIT-WILD, F. *Teachers, Preachers, Non-Believers. A Social History of Zimbabwean Literature*. London/Harare: Hans Zell Publishers/Baobab Books, 1992.

_____. *Survey of Zimbabwean Writers Educational and Literary Careers*. Bayreuth: Bayreuth University Press, 1992.

VEIT-WILD, F., NAGUSCHEWSKI, D. (eds.) *Body, Sexuality, and Gender – Versions and Subversions in African Literatures 1*. Amsterdam/New York: Matatu, 2005.