



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
Instituto de Letras  
Departamento de Teoria Literária e Literaturas

VERÔNICA MARIA BIANO BARBOSA

A escrita como um ato político: percursos do olhar em A mulher de  
pés descalços de Scholastique Mukasonga

Monografia apresentada como  
pré-requisito para obtenção do grau de  
Licenciada em Letras - Português

Orientadora: Profa. Dra. Maria da Glória  
Magalhães dos Reis

**Brasília, 2023**

## Resumo

Scholastique Mukasonga é uma escritora ruandesa, atualmente residente na França. Pertencente à etnia Tutsi, a autora teve seu percurso de vida terrivelmente marcado pelo genocídio ocorrido em Ruanda em 1994. A partir de uma escrita política, potente e sensível, ela oferece aos leitores a visão de quem, de fato, experienciou um acontecimento cuja narrativa geralmente é feita sob a perspectiva externa, europeia. *A mulher de pés descalços* é uma homenagem à mãe, compondo-se como um texto sobre resistência e luto. Diante disso, a problemática deste artigo é analisar como o ponto de vista, ou ainda, o olhar, cumpre função de construção de identidades, de reconhecimento e de não-reconhecimento em uma narrativa cunhada como uma expressão do luto. Os objetivos são: compreender um pouco mais do panorama sócio-histórico no qual emerge a obra de Mukasonga; refletir sobre as intrínsecas relações entre contexto de produção artístico-literária e experiência de vida enquanto sujeito que é visto como alguém de fora da cultura homogênea ocidental e tem sua voz e vivências silenciadas; e discutir sobre a importância e as implicações do ponto de vista no modo como se constitui a compreensão de si e do outro. Para tanto, o artigo está organizado em três subdivisões: primeiramente, traçamos um breve panorama histórico a fim de compor a contextualização da obra e da autora; em seguida, versamos sobre as relações entre vivências e escrita e, por fim, adentramos na discussão sobre o olhar, como ele se revela e o que ele compõe dentro obra.

Palavras-chave: Scholastique Mukasonga. Escrita política. A mulher de pés descalços.

Ruanda. Olhar

## Résumé

Scholastique Mukasonga est une écrivaine rwandaise résidant actuellement en France. Appartenant à l'ethnie Tutsi, son parcours de vie a été terriblement marqué par le génocide survenu au Rwanda en 1994. À partir d'une écriture politique, puissante et sensible, elle offre aux lecteurs la vision de quelqu'un qui, en fait, a vécu un événement dont le récit est généralement raconté dans une perspective extérieure et européenne. *La Femme aux pieds nus* é un hommage à sa mère et il s'agit d'un texte qui parle de résistance et de deuil. Face à cela, la problématique de cet article est d'analyser comment le point de vue, voire le regard, remplit la fonction de construction d'identités, de reconnaissance et de non-reconnaissance dans un récit construit comme expression du deuil. Les objectifs sont : comprendre un peu plus le panorama socio-historique dans lequel émerge l'œuvre de Mukasonga ; réfléchir sur les relations intrinsèques entre le contexte de la production artistique et littéraire et l'expérience de vie en tant que sujet considéré comme quelqu'un en dehors de la culture occidentale homogène et dont la voix et les expériences sont réduites au silence ; et discuter de l'importance et des implications du point de vue dans la manière dont se constitue la compréhension de soi et des autres. À cette fin, l'article est organisé en trois subdivisions : premièrement, nous présentons un bref aperçu historique afin de contextualiser l'œuvre et l'auteure ; puis, nous parlons des relations entre expériences et écriture et, enfin, nous entrons dans la discussion sur le regard, comment il se révèle et ce qu'il constitue au sein de l'œuvre.

Mots-clés : Scholastique Mukasonga. Écriture politique. La femme aux pieds nus. Ruanda.

Regard

# **A escrita como um ato político: percursos do olhar em *A mulher de pés descalços* de Scholastique Mukasonga**

Pror. Ma. Verônica Bianco - UnB<sup>1</sup>  
Prof. Dra. Maria da Glória Magalhães dos Reis<sup>2</sup>

## **Introdução**

Copio inúmeras vezes o nome deles no caderno de capa azul, quero provar a mim mesma que eles existiram, pronuncio seus nomes um a um na noite silenciosa. Sobre cada nome devo definir um rosto, pendurar um retalho como lembrança. [...] Tenho muitos mortos a velar. (Mukasonga, 2018a, p. 8)

*A mulher de pés descalços* é um texto sobre memória, resistência e luto. A autora compõe uma narrativa em mosaico como quem tece uma mortalha ou constrói um túmulo para aqueles a quem foi negado até mesmo esse último momento ritualístico da vida. Scholastique Mukasonga escreve para dizer o indizível, para materializar a ausência e responder ao silenciamento e à angústia. Para tanto, ela compõe sua narrativa pela via da presença, da memória e da voz daquela que é evocada desde o título do texto: a mulher de pés descalços é Stefania, sua mãe, uma figura que representava força e cuja voz sempre se fez presente diante dos seus e da sua comunidade.

A escrita da autora ruandesa traz à baila uma perspectiva que até pouco tempo permanecia silenciada: ela nos conta a história de uma tragédia sob o ponto de vista daqueles que foram vencidos. Narrativas assim não costumam ter uma circulação ampla, algumas sequer resistem ao turbilhão das produções que são realizadas sobre a História. A escritora inicia sua carreira para contar ao mundo a sua própria visão e vivência dos acontecimentos que culminaram no Genocídio dos Tutsi, em 1994, e é sabido que fatos históricos como este, geralmente, são tratados a partir de discursos produzidos por terceiros. Sendo assim, é primordial que as vozes de grupos minoritários hegemonicamente, vozes de sujeitos que são postos como *Outro*

---

<sup>1</sup> Mestra em Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília (2017). Bacharel (2015) e licenciada (2019) em Letras- Francês pela mesma universidade. Graduanda em Letras Português - licenciatura pela mesma instituição. Contato: veronica.biano@gmail.com

<sup>2</sup> Doutora em Letras (Est. Ling., Literários e Tradutológicos em Francês) pela Universidade de São Paulo (2008). Professora associada do Departamento de Teoria Literária e Literaturas (TEL) da Universidade de Brasília. Contato: gloriomagalhaes@gmail.com

dentro da dinâmica Ocidental homogeneizante, ocupem lugares de destaque na esteira das produções culturais.

A nossa formação acadêmica e produção científica ainda são bastante ancoradas em epistemologias ocidentais eurocêntricas. Porém, quando nos olhamos no espelho, percebemos nossas diferenças em relação ao europeu. O problema é que, muitas vezes, é ainda ele quem detém o poder discursivo sobre as histórias que são vividas por tantos outros indivíduos com experiências tão distintas. Se pensarmos em nossos contextos de países com um passado colonial - e as suas marcas de exploração, opressão, violência, exclusão, racismo, etc - essa tradição epistemológica voltada para a Europa é confrontada de maneira ainda mais contundente. Este é o rumo que tem sido trilhado nos últimos tempos no cenário dos estudos decoloniais, que buscam inteirar-se do pensamento e luta provindos de diferentes continentes, especialmente das chamadas epistemologias do Sul, assim como enfrentar a colonialidade e as políticas imperialistas que perduram sobre os países periféricos (Vergès, 2020).

É, portanto, na esteira deste pensamento que nasce a ideia do presente estudo cujos objetivos são: compreender um pouco mais do panorama sócio-histórico no qual emerge a obra de Mukasonga; refletir sobre as intrínsecas relações entre contexto de produção artístico-literária e experiência de vida enquanto sujeito que é visto como alguém de fora da cultura homogênea ocidental e tem sua voz e vivências silenciadas; e discutir sobre a importância e as implicações do ponto de vista no modo como se constitui a compreensão de si e do outro. A problemática aqui é analisar como o ponto de vista, ou ainda, o olhar, cumpre função de construção de identidades, de reconhecimento e de não-reconhecimento em uma narrativa cunhada como uma expressão do luto - que se configura também como uma manifestação de *luta*, de resistência. Para tanto, o artigo está organizado em três subdivisões: primeiramente, traçamos um breve panorama histórico a fim de compor a contextualização da obra e da autora; em seguida, versamos sobre as relações entre vivências e escrita e, por fim, adentramos na discussão sobre o olhar, como ele se revela e o que ele compõe dentro obra.

Para tecer o contexto sócio-histórico-político de Ruanda sob a perspectiva do povo Tutsi, recorreremos à primeira obra lançada pela mesma autora, *Inyenzi ou les Cafards* (2006), cujo título em português é *Baratas* (2018), pois consideramos a produção autobiográfica de Mukasonga como uma importante obra de relato de experiência. Paralelamente, buscamos também um referencial externo sobre o conflito no pesquisador e historiador francês Florent Piton (2018). Mobilizamos aqui o conceito de *escrevivência* cunhado pela notória escritora e

pesquisadora afro-brasileira Conceição Evaristo (1996), aproximando dele a obra analisada. Evocamos os apontamentos da autora feminista nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie (2009) que versa sobre os perigos da história única, bem como as reflexões teóricas da escritora, psicóloga, e artista negra portuguesa Grada Kilomba (2019) a respeito da compreensão de sujeitos, dos sujeitos negros, da outridade e das faces do racismo. Recorremos também ao pensamento de bell hooks (2019; 2019), autora, teórica feminista, artista e ativista antirracista estadunidense, para refletir ainda sobre as constituições dos sujeitos e sobre as dinâmicas do olhar dentro de uma perspectiva de questionamento e contestação. Por fim, buscamos ainda no filósofo, historiador da arte e crítico de arte francês Georges Didi-Huberman (2010) uma fundamentação para compreender o olhar enquanto via de mão dupla, enquanto algo que também nos apreende na medida em que nos possibilita apreender o mundo.

A escolha do olhar como linha de análise dentro da obra emerge de uma compreensão da escrita como materialização na linguagem daquilo que é construído por meio de experiências, vivências e modos de entendimento do mundo. Ou seja, na obra, os diferentes olhares - ou diferentes pontos de vista sobre a realidade - compõem caminhos narrativos que falam de identidades e vivências próprias. A chave da questão é, então, o fato de que em *A mulher de pés descalços*, acessamos tanto uma composição estética, ou seja, uma forma e um labor de linguagem próprios da criação literária, quanto um conteúdo narrativo que presentifica memórias e dá a conhecer experiências identitárias que são silenciadas.

Mukasonga narra a própria experiência, fazendo isto, ela apresenta o leitor, de dentro para fora, a uma realidade histórico-cultural que é vista e contada de fora para dentro na dinâmica das pequenas narrativas que compõem a pretensa grande História da humanidade. Ela fala de pessoas cujas vozes não ecoam, que não detém o mínimo poder da narrativa sobre si e que têm suas histórias e as histórias de seus povos contadas por terceiros. Ela fala de identidades apagadas, nomes esquecidos, que sequer fazem parte de listas de desaparecidos, corpos que se misturaram a tantos outros em valas comuns. Mas ela o faz sob o olhar de quem quer dar a ver um outro lado desses relatos. Se a História é contada pelos vencedores, em uma versão única, Scholastique Mukasonga expõe um outro ponto de vista vindo de quem sobreviveu e resiste, se negando a deixar que a existência dos seus seja reduzida a pó.

De origem Tutsi, a autora em questão nasceu em Ruanda em 1956 às margens do rio Rukarara. Desde a infância, o povo de sua etnia já era alvo da violência, que já começava a

fervilhar em 1959 quando a administração belga em Ruanda incitou os Hutus a fundarem o Partido do Movimento de Emancipação dos Hutus (Parmehutu) em resposta à indicação de um governante Tutsi pelo seu próprio partido, a União Nacional Ruandesa (Unar).

Os primeiros pogroms contra os tutsis<sup>3</sup> estouraram em Toussaint, em 1959. A engrenagem do genocídio tinha sido acionada. Eles não parariam mais. Até a solução final, eles nunca parariam. [...] Eu tinha três anos, e foi então que as primeiras imagens de terror ficaram gravadas na minha memória. Eu me lembro. Meus irmãos e minha irmã estavam na escola. Eu estava em casa com a minha mãe. De repente, vimos fumaça subindo de todos os lados, sobre as encostas do monte Makwaza, do vale do Resusa, onde morava Suzanne, mãe de Ruvebana que, para mim, era como minha avó. Depois escutamos os barulhos, os gritos, um rumor como um enxame de abelhas monstruosas, um bramido que invadia tudo. Esse barulho, eu ainda o escuto hoje, como uma ameaça vinda em minha direção, e às vezes, nas ruas da França, ouço-o ressoar; não ousa me virar, aperto o passo. Não é esse mesmo ruído que me persegue com frequência? (Mukasonga, 2018a, p. 13)

Em 1960 os Tutsi foram deportados para a região inóspita de Nyamata, em Bugesera, na qualidade de refugiados. “O nome tinha algo de sinistro para todos os ruandeses. Era uma savana quase desabitada, moradia de grandes animais selvagens, infestada pela mosca tsé-tsé. Dizia-se que o rei exilava para lá os chefes caídos em desgraça.” (Mukasonga, 2018a, p. 19). Em 1973, alunos e funcionários Tutsi foram expulsos de escolas e de seus postos de trabalho, o que os encurralava cada vez mais em um beco sem saída possível. À época, era-lhes possível ocupar no máximo 10% das vagas nas escolas e, ainda assim, Mukasonga conseguiu frequentar o lycée Notre-Dame de Citeaux em Kigali e, posteriormente, a École d’Assistente social em Butare. Ter um diploma significava ter um lampejo de esperança para escapar da morte iminente e era nisso que sua família apostava todas as fichas. “Eles tinham investido tudo nos estudos dos filhos para tirar a família da miséria, acreditavam que o sucesso escolar era uma maneira de contornar a maldição étnica” (Mukasonga, 2018a, p. 100).

“Sobreviver! Na verdade, essa era a missão que nossos pais tinham confiado a mim e a André. Deveríamos sobreviver, e no momento eu sabia o que significava essa dor. Era um peso enorme que recaía sobre os meus ombros, um peso muito real [...]” (Mukasonga, 2018, p. 132). A autora conta que, para ela e seu irmão, o fato ter estudado fazia com que a única maneira de escapar da morte que os espreitava a todo momento seria partir. Porque aqueles que tinham instrução eram vistos como perigosos demais. No Burundi, então, ela termina seus estudos e começa a trabalhar em seguida para a UNICEF. Em 1992, dois anos antes do

---

<sup>3</sup> Na tradução do texto feita para o português brasileiro a palavra “Tutsi” aparece escrita em minúsculo, todavia por se tratar do nome de uma etnia, consideramos sua escrita em letra maiúscula. Manteremos as citações retiradas da tradução tal qual elas se apresentam e, de nossa parte, evocaremos sempre a etnia com inicial maiúscula.

genocídio dos Tutsi, a escritora chega à França onde reside até hoje com seu marido e dois filhos.

Em 1994, 37 membros de sua família foram assassinados. “Eu morava na França desde 1992, e descobri como todo mundo: pela televisão” (Mukasonga, 2018b).

Foi preciso que eu e André nos resignássemos a fazer a chamada de nossos mortos:  
meu pai Cosma, tinha 79 anos;  
minha mãe Stefania, devia ter 74 anos;  
minha irmã mais velha, Judith e seus quatro filhos, não sei mais exatamente quantos anos as crianças tinham;  
meu irmão, Antoine, e sua esposa, eles tinham nove filhos, o mais velho com vinte anos, o mais novo com cinco;  
Alexia, seu marido Pierre Ntereye e quatro dos seus filhos, entre dez e dois anos;  
Jeanne, minha irmã mais nova, seus quatro filhos: Douce, oito anos, Nella sete anos, Christian, cinco anos, Nénette, um ano, e o bebê do qual ela estava grávida de oito meses.  
Eu contava e recontava. Somavam 37 (Mukasonga, 2018a, p. 133-134).

Faz-se necessário aqui um breve parêntese sobre o termo usado correntemente para se referir aos terríveis acontecimentos de 1994. É comum vê-lo referenciado como “genocídio de Ruanda” ou “genocídio ruandês”, porém, Florent Piton (2018) ressalta que a expressão mais apropriada seria “genocídio dos Tutsi”. O historiador francês esclarece que um genocídio é caracterizado pela intenção de destruir um grupo humano específico como tal e que as vítimas de 1994 são os Tutsi, ainda que alguns Hutu tenham sido também assassinados por razões diversas, como por proteger Tutsi ou por pertencer a movimentos de oposição.

Levou dez anos para que Mukasonga conseguisse retornar a seu país. Este foi o tempo necessário para que a ruandesa reunisse forças para voltar e, em 2004, revendo e revivendo as lembranças de toda uma vida, ela se vê angustiada pela inquietude do silêncio e do apagamento.

Depois de alguns dias, estou em uma Ruanda que acreditava jamais conhecer. Estou em casa, assim como todos os outros ruandeses. Já não ando de cabeça baixa, não me sobressalto perante a visão de um uniforme. Não existem mais barreiras para controlar minha “etnia”. Já não serei humilhada pelos milicianos do partido. Não sou mais a *inyenzi*. Meu nariz não é comprido demais; meus cabelos não são etíopes, sou ruandesa. Tenho pressa em descobrir a Ruanda que me era proibida (Mukasonga, 2018a, p. 149).

Esse seu retorno é marcado por uma outra posição perante a história de seu povo, de seu país, de sua família e também de si própria. Dele emerge a publicação que conta os pormenores de sua perspectiva e a torna pública para que o mundo tome ciência.

Quando voltei, organizei meus manuscritos e trabalhei para que tivesse uma qualidade literária, para que aceitassem sua publicação. Foi em julho de 2005 que eu



decidi enviar, escolhi uma editora ao acaso, minha única preocupação era que fosse publicado e minha história fosse conhecida pela comunidade internacional. Não escrevi sobre o genocídio, mas sobre como tudo começou (Mukasonga, 2018b).

Em 2006, ela publica, então, seu primeiro texto, um romance autobiográfico intitulado *Inyenzi ou les Cafards*. Em 2008, Mukasonga lança *La Femme aux Pieds Nus*, ou *A mulher de pés descalços*. Estas duas obras, além do valor estético-literário, apresentam-se como importante material de relato histórico de testemunho sobre o genocídio do povo Tutsi. Os integrantes da sua etnia eram chamados de *Inyenzi ou baratas*, ou seja, eles eram vistos não como seres humanos, mas como pragas que deveriam ser eliminadas. Colocando o dedo em feridas abertas e lançando luz sobre questões urgentes e complexas que precisam ser discutidas, contadas e ouvidas, a escrita de Mukasonga nesses dois textos revela-se como “túmulo de papel” para os seus e todos aqueles que morreram em Nyamata e cujos restos mortais nunca ou dificilmente seriam identificados. Trata-se de uma escrita de resistência.

[...] guardo em mim mesma, como que fazendo parte do mais íntimo de mim mesma, os fragmentos de vida, os nomes daqueles que, em Gitwe, Gitagata, Cyohoha, permanecerão sem sepultura. Os assassinos quiseram apagar até suas lembranças, mas no caderno escolar que nunca me deixa, registro seus nomes, e não tenho pelos meus e por todos aqueles que pereceram em Nyamata, nada além deste túmulo de papel (Mukasonga, 2018a, p. 182).

A autora ruandesa, entretanto, constrói sua narrativa sob o olhar de afeto de quem revive o passado não só pela importância histórica, ética e política de seu relato, mas também pela relevância de trazer à memória (*relembrar*) e ao coração (*recordar*) as experiências de toda uma vida rica em afetividades e senso de comunidade que lhe foram roubadas brutalmente. A narrativa se alimenta também - e sobretudo - daquilo e de quem lhe fez ser quem ela é. Seguindo o fio deste pensamento é que seu segundo romance se constitui. *A mulher de pés descalços* é uma homenagem à sua mãe, Stefania, e também a todas as mulheres que decidiram que lutariam para tentar salvar a vida de seus filhos.

Ainda em *Baratas*, vemos a grandeza desta figura materna da qual emana um cintilar de conforto: “mas os dias de felicidade, os únicos que minha infância conheceu, foram os que eu ficava com minha mãe” (Mukasonga, 2018a, p. 64). Toda a narrativa do segundo romance é, então, consagrada a ela. Mukasonga escreve em francês, a língua do colonizador. Ela escreve sobre sua mãe em um idioma que Stefania não poderia acessar, com a consciência de que essa forma de expressão às vezes falta para falar do sentido próprio do que se vivia ali, mas que se trata de uma língua que insere a sua história e a história de sua mãe em uma dinâmica de tradição prestigiosa de produção cultural que é bem estabelecida, respeitada e amplamente

consumida mundo afora. Escrever em francês é também uma maneira de amplificar a voz de quem conta uma história que fora silenciada.

### **Vivências escritas**

*“Não só os assassinaram mas queriam negar até sua existência. Meu dever era testemunhar a existência deles; construí através dos meus livros o túmulo que foi recusado a eles.”*

(Mukasonga, 2017b)

Em 1949, logo após o fim da segunda guerra mundial e diante de seus horrores, o filósofo, esteta e sociólogo judeu Theodor Adorno indagou ao mundo se era possível a poesia após Auschwitz. Mukasonga é uma das vozes que respondem a isso por meio de sua escrita. Para a ruandesa, a literatura oferece uma via de construção de resposta ao genocídio dos Tutsi, afirmando sua existência e a existência de todos aqueles que não podem falar por si. A literatura, enquanto campo de representação, atua como elemento no terreno de disputas por hegemonia discursiva. Neste sentido, escrever sobre a barbárie sob o ponto de vista de quem a sofre é testemunhar contra os horrores, é resistir.

O trabalho de escrita da autora Tutsi sobre o genocídio aponta para um caminho que se faz tão pessoal quanto coletivo, apropriando-se do fazer literário, da experiência da narrativa, para responder às ausências. Neste caso, tanto as ausências quanto a experiência discursiva emergem no texto como contribuição para a constituição identitária da voz enunciativa.

Eu comecei a escrever porque eu estava em pânico, percebi que era das poucas sobreviventes, tinha medo que tudo se apagasse em minha cabeça. Tinha medo de ficar louca e não saber mais do que tinha acontecido. Era preciso que eu deixasse a memória do que foi a minha vila e o meu povo para as minhas crianças e para o mundo (Mukasonga, 2017b).

A pergunta sobre as possíveis funções da literatura segue interessante e fecunda quando pensamos em escritas como a de Scholastique Mukasonga, alguém que se vale do labor estético para dizer o indizível, na tentativa de representar o irrepresentável. Mukasonga escreve para sepultar sua mãe. A escrita se desenvolve como processo ordenador de si e do outro, como tecitura de memória (que também é de si e de tantos outros). É nesse sentido que, diante de produções como a sua e de tantas outras autoras e autores que produzem a partir de suas experiências, contando *outras histórias*, parece menos inseguro ousar dizer que a literatura não esteja perdida no que se refere a seus usos e funções éticas e políticas.

Assim sendo, o conceito de *escrevivência* cunhado por Conceição Evaristo em sua dissertação de mestrado *Literatura Negra: uma poética de nossa afro-brasilidade*, em 1996, conversa com o modo de escrita de “dever da memória” empreendido por Mukasonga. A *escrevivência* é a articulação entre o fazer literário e uma visão de mundo e, portanto, ela localiza a escrita como um ato político.

Em entrevista, Conceição Evaristo explica que *escrevivência* “toma como mote de criação justamente a vivência. Ou a vivência do ponto de vista pessoal mesmo, ou a vivência do ponto de vista coletivo” (Evaristo, 2017). Todavia, mesmo este ponto de vista pessoal, aqui, é construção do coletivo. A autora brasileira defende que essa autoria feminina negra que escreve e vive (ou vive o que escreve), quando se apropria da própria história, da escrita e da narrativa, se coloca como agente e assume sua prática e reflexão não somente como algo isolado, mas atravessado por uma coletividade.

Vemos na obra de Mukasonga um ressoar da *escrevivência*. A tradição de narrar e contar histórias atravessa as duas autoras em suas experiências e as conduzem a produzir uma escrita política, um fazer literário que se apropria da própria narrativa. Conceição Evaristo constantemente nos relembra o passado escravocrata brasileiro e escancara as feridas que foram deixadas abertas. Ela carrega em seu labor literário e em seu estar-no-mundo marcas dessa experiência histórica coletiva e a sua *escrevivência* emerge daí, da experiência.

Escrevivência, em sua concepção inicial, se realiza como um ato de escrita das mulheres negras, como uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado, em que o corpo-voz de mulheres negras escravizadas tinha sua potência de emissão também sob o controle dos escravocratas, homens, mulheres e até crianças. E se ontem nem a voz pertencia às mulheres escravizadas, hoje a letra, a escrita, nos pertencem também. [...] Potência de voz, de criação, de engenhosidade que a casa-grande soube escravizar para o deleite de seus filhos. E se a voz de nossas ancestrais tinha rumos e funções demarcadas pela casa-grande, a nossa escrita não. Por isso, afirmo: “a nossa *escrevivência* não é para adormecer os da casa-grande, e sim acordá-los de seus sonos injustos” (Evaristo, 2020, p. 30).

Em Mukasonga, o caminho da escrita percorre trilhas semelhantes, caminhos narrativos que foram trilhados na e a partir da própria vivência. A memória deve operar como um compromisso, um dever, porque há histórias que não devem ser esquecidas. “O que eu deveria fazer era trazer por escrito à memória daquelas pessoas e daqueles acontecimentos, *porque quando você esquece, está matando as vítimas uma segunda vez*. Não era o luto, era o contrário disso, era reviver o passado” (Mukasonga, 2018b).

## **Erguer a própria voz**

Estamos no mundo e nele nos constituímos enquanto sujeitos. As compreensões sobre si são compostas em grande parte pelas visões do *outro* e o ato de *ser* é um processo contínuo de *constituir-se* nas relações, que por sua vez são atravessadas pelo tempo, território, culturas, afetos, etc. Estar no mundo é dar-se a ver, colocar-se à mostra de modo a ser lido pelo outro, ao mesmo tempo em que é também construir leituras do(s) outro(s), no mesmo processo relacional. Mas o que é ser *sujeito*? bell hooks (2019b) argumenta que *sujeitos* são os que têm o direito de definir suas próprias realidades, estabelecer suas próprias identidades, de nomear suas histórias. Neste sentido também, Grada Kilomba postula ainda que “o termo *sujeito*, contudo, especifica a relação de um indivíduo com sua sociedade; e não se refere a um conceito substancial, mas sim a um conceito relacional” (Kilomba, 2019, p. 74).

Constituir-se como sujeito, portanto, é agir, transformar o mundo e a si mesmo, e também se apropriar da linguagem - esta que carrega em si todo um sistema de construção simbólica que aponta para uma herança de culturas, conhecimentos e crenças que compõem o material humano em constante renovação - e dar a ouvir a própria voz por meio dela. Porque “as histórias importam. Muitas histórias importam. As histórias foram usadas para espoliar e caluniar, mas também podem ser usadas para empoderar e humanizar. Elas podem despedaçar a dignidade de um povo, mas também podem reparar essa dignidade despedaçada” (Adichie, 2009, p. 16). Todavia, não são todas as vozes que têm o direito de expressão assegurado e as dinâmicas relacionais que balizam o modo como se vê e se é visto configuram-se de maneira diferente a depender dos sujeitos que as compõem.

O olhar é parte importante da compreensão de si como sujeito. Ressalta-se que nos referimos aqui ao olhar como um ponto de vista (ou uma perspectiva) *do* indivíduo e *sobre* o indivíduo. Propomos, então, o olhar como um fenômeno constitutivo sob uma compreensão bidirecional que se autoinfluencia, pensando o modo como vemos e o modo como somos vistos. Nas duas vias, o olhar é revestido de variadas camadas porque passamos a considerá-lo sempre em contexto (e em relação). Em uma metáfora ótica, seria como dizer que o ponto de vista *dos* sujeitos e também *sobre* os sujeitos é constituído por uma multiplicidade de lentes sociais, ou, em outras palavras, que o seu modo de estar no mundo, de lê-lo e ser lido, é profundamente afetado por fatores sociais que marcam as suas experiências. Esses fatores ou lentes sociais são: gênero, raça, etnia, sexualidade, classe social, crenças, dentre tantos outros indicadores sociais que constroem modos diversos de existências.

O olhar constrói - tanto o olhar do outro sobre nós, quanto o nosso olhar sobre o mundo. Ele gera narrativas que também entrecirculam nesse duplo caminho interativo entre o eu e o outro. Ou seja, em toda dinâmica de interação, os sujeitos ali presentes terão cada um sua própria história ou sua própria narrativa - tanto no que se refere às suas histórias de vida, que carregam consigo, moldando suas compreensões sobre si e sobre o mundo, quanto no que diz respeito às histórias que serão criadas a partir da interação. Porém, a grande questão de entrave aqui é que nem todas as narrativas são ouvidas. Muitas delas são sobrepujadas por outras que as condenam ao silenciamento no fluxo da grande História, afinal, como aponta Walter Benjamin (1994), são os vencedores que detém o controle sobre a narrativa historiográfica.

Chimamanda Ngozi Adichie (2009) chama a atenção para os riscos dessa história única, ilustrando essa questão a partir da história que é contada sobre a África no Ocidente: “uma tradição da África subsaariana como um lugar negativo, de diferenças, de escuridão, de pessoas que, nas palavras do maravilhoso poeta Rudyard Kipling, são ‘metade demônio, metade criança’” (Adichie, 2009, p. 11). Essa história única conduz a uma “impossibilidade de conexão entre seres humanos iguais”, já que condena os que estão sujeitados ao jugo dos vencedores à figuras hora desumanizadas, hora infantilizadas, mas nunca como seres humanos iguais.

Grada Kilomba (2019) vai ressaltar, aliás, que a desumanização e a infantilização são dois mecanismos pelos quais o racismo se manifesta. Ou seja, são duas faces do racismo cotidiano. Na primeira, ao *outro* é negada a sua condição de sujeito na medida em que ele é colocado como um *objeto* com o qual é impossível haver empatia, diálogo ou troca. Desumanizar é abrir espaço para o desprezo e a violência, afinal, o *outro* não compartilha com o *eu* de nada daquilo que nos torna iguais em humanidade. Algumas formas de desumanização são a animalização (o *sujeito negro* é visto com animal, selvagem, primata), a incivilização (o *sujeito negro* torna-se a personificação da ameaça e da violência, do suspeito, criminoso, perigoso) e a primitivização (o *sujeito negro* é tido como atrasado, selvagem, aquele que ainda não dominou a natureza) (Kilomba, 2019, p. 79).

Kilomba (2019) analisa a visão do *sujeito negro* como o/a *Outro/a* como “o diferente, em relação ao qual o “eu” da pessoa *branca* é medido, mas também “Outridade” - a personificação de aspectos repressores do “eu” do *sujeito branco*” (Kilomba, 2019, p. 37-38). Ao que ela explica:

Em termos psicanalíticos, isso permite que os sentimentos positivos em relação a si mesma/o permaneçam intactos - branquitude como a parte “boa” do ego - enquanto as manifestações da parte “má” são projetadas para o exterior e vistas como *objetos* externos e “ruins”. No mundo conceitual *branco*, o *sujeito negro* é identificado como um *objeto* ‘ruim’ (Kilomba, 2019, p. 37).

A infantilização é uma outra maneira da expressão do racismo porque ela torna o *sujeito negro* dependente, como alguém visto sempre como a criança, o menino ou a menina que não é capaz de sobreviver sem o seu senhor. Esta visão que retira a autonomia dos sujeitos é, por vezes, escamoteada nas relações sociais e passa a ser vista, em alguns casos, como uma forma de um pretense cuidado e proteção. Porém, ela desvela a construção da diferença associada a uma hierarquia, que “formam o que também é chamado de preconceito” (Kilomba, 2019, p. 76).

Adichie (2009) aponta ainda para a história única como elemento que dificulta “o reconhecimento consciente de si” face ao outro, uma vez que o peso do olhar do outro age no sentido de sufocar os lampejos de compreender a si mesmo sob o ponto de vista mais aut centrado ou de relação com os que compartilham histórias semelhantes. No contexto do colonialismo, as histórias que são contadas sobre os países que um dia foram colônias são ancoradas em dinâmicas de poder político e econômico associados às “grandes nações”, ou seja, aos colonizadores.

Como elas são contadas, quem as conta, quando são contadas e quantas são contadas depende muito de poder. [...] O poder é a habilidade não apenas de contar a história de outra pessoa, mas de fazer que ela seja sua história definitiva. [...] Comece a história com as flechas dos indígenas americanos, e não com a chegada dos britânicos, e a história será completamente diferente. Comece a história com o fracasso do Estado africano, e não com a criação colonial do Estado africano, e a história será completamente diferente (Adichie, 2009, p. 12).

Mukasonga fala dessas histórias que desumanizam como “histórias que não eram nossas, que não eram contadas em volta do fogo. Histórias que são como as poções preparadas pelos envenenadores, histórias cheias de ódio, de morte. Histórias contadas pelos brancos” (Mukasonga, 2017a, p. 121). Essas narrativas estão na base do processo de dominação e exploração praticado nos contextos de colonialidade.

É neste sentido que emerge a escrita como uma ação política. Ela é uma aderência à tarefa de “escovar a história a contrapelo” (Benjamin, 1994, p. 225), marcada pela “passagem de *objeto* a *sujeito*” assim como assevera Kilomba:

Eu sou quem descreve minha própria história, e não quem é descrita. Escrever, portanto, emerge como um ato político. O poema ilustra o ato da escrita como um ato de *tornar-se* e, enquanto escrevo, eu me torno a narradora e a escritora da minha própria realidade, a autora e a autoridade na minha própria história. Nesse sentido, eu me torno a oposição absoluta do que o projeto colonial predeterminedou (Kilomba, 2019, p. 28).

É preciso apropriar-se da própria história para, assim, forçar a abertura de espaços a serem ocupados por diferentes tipos de narrativas vindos de sujeitos diversos e que dialogam com outras múltiplas diferenças. O risco que se corre ao não *erguer a própria voz*, como evoca bell hooks, é a manutenção do silêncio e do apagamento de vivências e existências que divergem daquela que está posta como pretensamente verdadeira e única. O custo do silêncio pesa muito mais do que o incômodo de quebrá-lo pois ele age de maneira a manter as coisas como estão, sob o véu da ilusão de que elas sempre foram de tal forma ou, em casos piores, que elas estão exatamente como deveriam estar.

Aqui estamos pensando nas produções artístico-culturais que mobilizam experiências anuladas pela grande narrativa histórica, como é o caso de Mukasonga, sobretudo nos seus primeiros textos lançados, mas estes objetos culturais e estéticos são reflexos de lutas sociais cruciais no terreno sócio-político-econômico. O que autoras como Mukasonga oferecem ao mundo social em suas escritas são vozes que se erguem para falar de si, porém não como quem individualiza histórias, mas como quem coletiviza vivências e denuncia as inconsistências e falseamentos da narrativa hegemônica.

### **Ver e ser vista; olhar o que nos olha**

Georges Didi-Huberman (2010), referindo-se ao modo de apreender a materialidade artística da escultura moderna, desvela a questão que vem a ser o ponto crucial deste exercício teórico de análise: a dupla operação que se constitui *a partir do* e também *no* ato de ver (ou olhar) algo. O filósofo e historiador da arte vai dizer que quando vemos o que está diante de nós, alguma outra coisa sempre nos olha, e que o que vemos só vive em nós pelo que nos olha de volta nesse processo. É um duplo mecanismo de compreensão pautado em uma construção recíproca entre olhar e ser olhado, ver e ser visto.

Tomando o fenômeno de *ver* o mundo como o ato de *apreendê-lo*, observamos aqui que tal ação não pode pretender ser neutra. Muito pelo contrário, ela se realiza a partir de perspectivas possíveis, que são delimitadas por forças externas e internas ao sujeito e que

constituem seu modo de estar no mundo. É neste sentido, e seguindo o que teoriza Didi-Huberman (2010), que propomos lançar luz sobre um recorte do olhar na obra *A mulher de pés descalços* (2017). O olhar aqui é tido nesse duplo: daquilo que vemos e daquilo que nos vê e do quanto somos constituídos daquilo que vive em nós e que foi gerado a partir daquilo que nos vê.

Didi-Huberman aponta também para uma abertura para um vazio “que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui” (Didi-Huberman, 2010, p. 31) e que é despertado pelo ato de ver. Todavia, contraditoriamente, para sentir/experienciar o quanto o ato de ver nos envia para esse vazio, é necessário fechar os olhos, destaca o autor. Em certo sentido, esse “fechar os olhos” pode ser apreendido como um retorno a si, a uma reordenação interna face ao que nos atinge de vazio. O ponto central aqui é simples: quando o que vemos nos dá a ver um vazio, uma ausência, não passamos incólumes ao ato de olhar. Essa ausência que vem como resposta nos atinge e é nesse sentido que dizemos que o que vemos nos olha de volta. Poderíamos ampliar tal ideia e cogitar que somos afetados pelo que vemos - ou seja, somos olhados de volta pelo que vemos - quando o que vemos é preenchido de sentido, de qualquer caráter de significação e/ou percepção. Aqui, a partir de Didi-Huberman e também de Mukasonga, é destacado o sentido da falta, da perda, do vazio.

Então começamos a compreender que cada coisa a ver, por mais exposta, por mais neutra de aparência que seja, torna-se inelutável quando uma perda a suporta - ainda que pelo viés de uma simples associação de ideias, mas constrangedora, de um jogo de linguagem - e, desse ponto nos olha, nos concerne, nos persegue (Didi-Huberman, 2010, p. 33).

O historiador e crítico da arte francês traz um exemplo bem ilustrativo desse mecanismo quando se refere ao que se produz em nós quando olhamos um túmulo. Ao ver um túmulo, eles nos olha “até o âmago” “na medida mesmo em que me mostra que perdi esse corpo que ele recolhe em seu fundo” (Didi-Huberman, 2010, p. 38). A visão do túmulo nos fala de um esvaziamento que diz respeito ao “inevitável por excelência”. O túmulo nos olha de volta também porque nos atinge ao mostrar “o destino do corpo semelhante ao meu, esvaziado de sua vida, de sua fala, de seus movimentos, esvaziado de seu poder de levantar os olhos para mim. E que no entanto me olha num certo sentido - o sentido inelutável da perda posto aqui a trabalhar” (Didi-Huberman, 2010, p. 37).

O que Mukasonga viu - ou seja, sua própria experiência de vida, seu ponto de vista sobre estar no mundo - é, de fato, suportado pela perda. Seria nesse sentido então que isso olha de



volta para a autora e persegue-a até ser retrabalhado e lançado de volta ao mundo como trabalho estético, experiência narrada. A narradora autobiográfica de *A mulher de pés descalços* nos diz daquilo que ela viu e viveu, construindo sua narrativa sob seu próprio ponto de vista. Todavia, em consonância com o que aponta Didi-Huberman, o ponto desencadeador da obra é, contraditoriamente, algo que ela não viu - e que, aliás, não deveria ser visto - mas que ficou exposto e a persegue: a imagem do corpo sem vida de sua mãe por consequência de atos de barbárie cometidos contra seu povo.

Não cobri o corpo da minha mãe com o seu pano. Não havia ninguém lá para cobri-lo. Os assassinos puderam ficar um bom tempo diante do cadáver mutilado por facões. [...] Mãezinha, eu não estava lá para cobrir o seu corpo, e tenho apenas palavras - palavras em uma língua que você não entendia - para realizar aquilo que você me pediu. E estou sozinha com minhas pobres palavras e com minhas frases, na página do caderno, tecendo e retecendo a mortalha do seu corpo ausente (Mukasonga 2017, p. 6-7).

Se a visão de um túmulo nos olha até o âmago, até onde nos olharia a imagem mental do cadáver materno exposto? Como seria possível construir uma visão positiva sobre si mesmo quando os olhares ao redor nos desumaniza? Todavia, seria possível resistir se não houvesse outros olhares que nos tocam por meio de afetos seguros e reconfortantes? Identificamos na obra estudada duas vias distintas de construção do olhar: aquela que fala da dor e traz uma perspectiva de testemunho sobre o genocídio; e a que se constitui pelo afeto, evocando os olhares familiares que compunham sua experiência de vida.

- **Atravessamentos de dor: como ela é vista e o que ela vê**

O que podemos saber de nós a partir do olhar do outro? Em que medida esse olhar revela aquilo que é, de fato, nosso? Até onde somos aprisionados e/ou moldados pelo que este olhar do outro nos impõe? bell hooks (2019), pensando na experiência traumática da colonização, chama a nossa atenção para a indissociabilidade entre dominação e representação. Rosane Borges, no prefácio à edição brasileira de *Olhares Negros* (2019), ressalta que bell hooks “nos oferece um outro lugar, o lugar dos gestos de desobediência, da atitude revolucionária, para elaborarmos em prol da emergência de outras ordens de representação que supõem a adoção de outros olhares” (Borges, 2019, p.12). É neste sentido que, mais uma vez, a escrita, em Mukasonga, emerge como um ato político, pois se propõe a construir outros caminhos de representação por meio da visão de outros agentes sociais cuja voz nem sempre ressoa.

Dentro da obra, destacamos o peso do olhar do outro sobre a narradora no que se refere ao seu modo de ser percebida, o que se reflete também na sua experiência no mundo. Ou seja, o modo como ela é vista e o modo como ela vê o mundo são entrecruzados. A autora é olhada, antes de tudo, como Tutsi e, como tal, sua existência é inscrita em toda uma cadeia de significações que são associadas a tal pertencimento.

Os brancos jogaram em cima dos tutsis os monstros famintos de seus próprios pesadelos. Eles nos ofereceram espelhos que distorciam a farsa deles e, em nome da ciência e da religião, nós tínhamos que nos reconhecer nesse duplo perverso nascido de seus fantasmas.

Os brancos pretendiam saber melhor do que nós quem éramos e de onde vínhamos. Eles nos apalpam, nos pesaram, nos mediram. As conclusões a que chegaram foram categóricas: nossos crânios eram caucasianos, nossos perfis, semíticos, nossa estatura, nilótica. Eles conheciam até mesmo nosso ancestral, estava na Bíblia e se chamava Cã. Nós éramos os quase brancos, apesar de algumas mestiçagens repugnantes, um pouco judeus, um pouco arianos. Os cientistas (a quem devíamos ser gratos) tinham feito até uma raça sob medida para nós: nós éramos os Camitas! (Mukasonga, 2017a, p. 121)

Por outro lado, seu relato é carregado de visões de horror e violência engendrados justamente por sua condição no mundo, por pertencer à etnia à qual pertence e por viver no contexto em que vive. Sua obra narra as imagens que a marcaram em sua subjetividade. São imagens que a constituem enquanto indivíduo, que moldaram sua perspectiva sobre o mundo e das quais ela não consegue se desvencilhar: “Na minha lembrança, toda a violência ficou gravada em uma única cena. É como um filme que fica passando e se repetindo. As imagens são sempre as mesmas e alimentam até hoje os meus piores pesadelos” (Mukasonga, 2017a, p. 10).

[...] quando ergo os olhos, vejo três soldados derrubando os cestos e os jarros e jogando no pátio as esteiras que estavam penduradas no teto.

Um deles leva André até a porta (parece que vejo o corpo do meu irmão se debatendo e andando lentamente até chegar perto do meu rosto), e meu pai se precipita como se pudesse parar o militar, e ouço os gritos da minha mãe, de Alexia. Fecho as pálpebras com força para não ver. Tudo se turva, queria me esconder no lugar mais fundo da terra...

O silêncio me faz abrir os olhos outra vez (Mukasonga, 2017a, p. 11-12).

Desde pouco depois de seu nascimento, o discurso que era veiculado sobre os Tutsi aproximava-os de insetos indesejáveis. Assim, eles eram como *inyenzis*, ou seja, baratas que, cedo ou tarde, seriam exterminadas. Mukasonga é sobrevivente do processo que colocou sobre cada indivíduo do povo Tutsi uma sombra de morte.

Eles nos chamavam de *inyenzis*, as baratas. A partir de então, em Nyamata, seríamos todos baratas. Eu era uma *inyenzi*. [...] o militar disse e toda a aldeia escutou “Bom, já que ele quer ir com o pai, leve-o também. Afinal de contas, é um filho de *inyenzi*,

uma pequena serpente, uma pequena barata”. Os soldados jogaram Tito e seu filho no caminhão, e nunca mais os vimos (Mukasonga, 2018a, p. 47-48).

Percebemos como o olhar do outro na narrativa tem potencialmente a capacidade de captura das individualidades. Isso porque ele cria discursos que limitam e classificam sujeitos dentro de estruturas previamente organizadas que orientam suas vidas, suas escolhas e seu destino e das quais espera-se que não haja escapatória.

Os tutsis de Nyamata compreenderam bem rápido que a sobrevivência precária concedida a eles era apenas uma prorrogação. Os militares do campo de Gako, assentados entre os vilarejos e a fronteira próxima ao Burundi, estavam ali para lembrar aos tutsis que eles não eram mais seres humanos, e sim *inyenzis*, baratas, a que era permitido e justo persegui-los e, no fim, exterminá-los (Mukasonga, 2017a, p. 9).

Mukasonga escancara a perversidade do olhar que visa destituir tudo de seu povo: sua terra, sua história, sua dignidade e até mesmo sua humanidade. Esse tipo de dinâmica é crucial na disseminação do ódio e na banalização da violência contra grupos minoritários ou vulneráveis. Aproximá-los e equipará-los a figuras e ideias não humanas torna-os menos humanos - menos semelhantes - aos olhos de outros grupos. Estão aí também algumas raízes do racismo e da intolerância. Aqui, a equiparação é ainda mais degradante, pois não se pode dizer nem que os Tutsi foram transformados em coisa, reificados, aos olhos de quem os via. Não, suas existências foram muito mais rebaixadas, posto terem sido igualados a insetos dos mais repugnantes e que despertam os ímpetos de extermínio mais urgentes. A imagem de baratas causa nojo, repugnância, asco. São insetos terrivelmente indesejados, que vivem pelas sombras, se esgueirando e se escondendo.

Todavia, duramente, criar ou procurar esconderijos em buracos fez, de fato, parte da experiência de vida da narradora e de sua família. Esse - e tantos outros - foram artifícios de que se valeram para tentar, muitas vezes em vão, escapar da violência e continuar vivendo. Sua mãe era quem se preocupava mais com isso, pois para ela, fazer seus filhos sobreviverem era uma prioridade. Segundo Stefania, “era preciso prever tudo” (Mukasonga, 2017a, p. 13). Por isso era imperativo criar maneiras de torná-los invisíveis. Ela “sempre ficava pensando em como melhorar a camuflagem, em como construir outros refúgios” (Mukasonga, 2017a, p. 15).

As casinhas dos desterrados tinham apenas uma porta que dava para a estrada. Para facilitar nossa fuga, mamãe tinha feito outra saindo para a plantação e para o mato. Mas essa porta, mais ou menos escondida, como os esconderijos nas moitas que ela tinha feito para a gente, logo passou a ser inútil. Depois de terem rechaçado, com ajuda de helicópteros, a incursão fracassada dos *inyenzis* - refugiados tutsis vindos

do Burundi -, os militares do campo de Gako não temiam ataques nem emboscadas. Atreviam-se a sair da estrada que, até ali, eles se contentavam em seguir, e faziam sua patrulha sem medo no meio do mato até a fronteira com o Burundi. A partir desse momento, o perigo podia surgir tanto da estrada quanto do mato, e nossos esconderijos espinhosos deixaram de ser aqueles refúgios invioláveis que tranquilizaram minha mãe. Ela também tentava arrumar esconderijos dentro de casa. Ela colocava diante das paredes de argila, jarros e cestos grandes, quase tão altos quanto o celeiro, e Julienne e Jeanne podiam se esconder atrás deles caso os soldados aparecessem. Eu já era grande demais para me esgueirar atrás da barriga preta dos jarros ou do contorno elegante dos cestos. A única saída era me jogar debaixo da cama dos meus pais. Na verdade, esses esconderijos não serviam para nada, pois não enganavam ninguém, e menos ainda os militares que rapidamente nos descobriam com seus chutes, tratando-nos como se fôssemos baratas ou cobrinhas (Mukasonga, 2017a, p. 14-15).

Havia, no entanto, caminhos que ofereciam a possibilidade de “ser visto de outra maneira”. Este é o caso da adesão à religião cristã, que surge na narrativa como uma alternativa à qual era possível se agarrar para conseguir alçar-se um pouco na categoria da humanidade, adentrando a “civilização”. Esse é também um traço da dinâmica de exploração colonial, que impõe seu sistema de crenças e atribui valor negativo ao que difere do que é proposto.

Mudar o status, ser visto de outra maneira: Entrar na religião era, na Ruanda dos belgas ou de Kayibanda, o modo mais viável de entrar na “civilização”. [...] Se você respeitasse, com a convicção necessária, as regras de conduta e de piedade que ditavam, você entrava sem grandes esforços na categoria invejada dos “civilizados” (Mukasonga, 2017a, p. 97).

“Civilização” é o termo utilizado para se referir ao que foi introduzido pelos colonizadores europeus, que são chamados de “civilizados” (Mukasonga, 2017a, p. 53). Outros exemplos são: “uma família ‘civilizada’” (Mukasonga, 2017a, p. 21); “André e Alexia estavam no colégio e, além do mais, eles eram “civilizados”, eles zombavam das estranhas liturgias de Stefania, mesmo sem demonstrar” (Mukasonga, 2017a, p. 46); “comida ‘civilizada’” (Mukasonga, 2017a, p.52); “Kigali, lugar dos “civilizados” (Mukasonga,2017a, p.79). Esses termos frequentemente aparecem entre aspas. Seu uso remete não à ideia convencional de civilização como progresso que é difundida e veiculada pelas potências hegemônicas, mas sim a um desvelamento da palavra no que ela revela como diferença, tornando evidente a manipulação que atravessa seu uso. Porque quando os colonizadores se apresentam como civilizados e nomeiam todos os outros como incivilizados, eles impõem essa diferença e criam para si um lugar de superioridade.

Por muito tempo, esse foi um dos subterfúgios aos quais europeus recorriam para justificar invasões e dominações sobre outros povos: levar a civilização para povos que viviam de

formas animais. Mukasonga devolve discursivamente essa diferença e, ao nomear de “civilizado” o que tem origem no colonialismo, ela ressignifica o termo. Assim também, ela revela o olhar de Stefania sobre a “civilização”, ou seja, sobre o que vem do branco europeu:

olha, meu filho, os brancos já nos deram muitos presentes e você está vendo onde nós fomos parar! Então, se for preciso, me deixe buscar o fogo como sempre fizemos na nossa terra. Ao menos, resta alguma coisa (Mukasonga, 2017a, p. 40).

Marcas diversas dessa dinâmica de desumanização aparecem em diferentes momentos na obra e, em *A mulher de pés descalços*, vemos também como outras pessoas, companheiras de exílio, percebiam a si mesmas e ao mundo e como essa percepção era atravessada pela violência do contexto no qual eles estavam inseridos. Um exemplo disso é que, mesmo diante do nascimento e da vida, a vil sentença que negava aos Tutsi o direito de existir contaminava o olhar.

Em Ruanda, dizia minha mãe, as mulheres tinham orgulho de ter filhos. Muitos filhos. Principalmente meninos. Mas em Nyamata, elas morriam de medo de colocar filhos no mundo. Não por elas, mas pelas crianças. Sobretudo pelos meninos. Elas sabiam que eles seriam mortos; que cedo ou tarde, seriam mortos (Mukasonga, 2017a, p. 20).

Este era o caso de Gaudenciana, a vizinha que possui sete filhos meninos, o que, portanto, seguindo a tradição, seria motivo de muita alegria. Porém, o que ela sente é tristeza e desespero ao fitá-los, pois teme a chegada de seus destinos trágicos. Tal situação, inclusive, restringe as possibilidades das crianças uma vez que, como explica a narradora, essa foi a razão pela qual eles foram impedidos de ir à escola pela mãe.

Por exemplo, Gaudenciana, a vizinha que mora em frente, deveria estar feliz e orgulhosa. Todas as mulheres do vilarejo deveriam invejá-la. Ela tem sete filhos, todos meninos. O que uma mãe poderia desejar mais do que isso? Porém, ela olha os filhos com tristeza, com desespero. Não tira os olhos de cima deles. Ela não quer que se afastem, não deixou que fossem à escola (Mukasonga, 2017a, p. 20).

Neste contexto, seria difícil resistir e insistir na dinâmica da luta pela própria narrativa. Todavia, felizmente, diferente dos filhos de Gaudenciana, Mukasonga pôde experimentar uma outra via de construção identitária através do olhar que vem de fora: o seu ambiente familiar, apesar das circunstâncias externas que o oprimiam e tentaram sufocá-lo, foi um lugar reconfortante. Ela pôde encontrar no olhar da mãe o conforto, a força e a resistência que lhe possibilitaram uma construção de si e do mundo a partir de uma óptica do afeto, da tradição, do pertencimento. Desta forma, identificamos na obra uma segunda via de construção de si pelo olhar, sendo a primeira marcada pela violência e pela dor, e esta segunda caracterizada

pelo afeto e pelo pertencimento. Trata-se de um jogo de forças que conflituam e agem sobre os sujeitos, tecendo seus modos de estar no mundo, de assimilar as práticas do cotidiano e de se posicionar diante dos fatos e dos outros.

- **Atravessamentos de afeto: o olhar da mãe e o olhar para a mãe**

A figura materna é o elemento central do olhar como estrutura de construção identitária pela via do afeto. Isso porque é tanto o olhar *para* a mãe, quando o olhar *da* mãe o que cria e torna viável um ambiente de pertencimento e segurança no qual é possível existir e resistir. O olhar para a mãe é a razão de ser do romance *A mulher de pés descalços*. A narrativa nos dá a ver a história desta mulher sob a óptica da afetividade, do respeito e da familiaridade. Isso posto, voltaremos nossa atenção para questões como: quem é essa mulher que dá título ao texto? Como ela é vista pelos seus e pela comunidade? O que a narrativa nos traz daquilo que provém do olhar da mãe? De que maneira o olhar materno constrói realidades nas quais a vida se torna mais possível?

Como já foi dito, a mulher de pés descalços que dá título ao romance se chama Stefania, uma figura associada à atenção, ao cuidado, à observação, à sobrevivência, ao trabalho e à tradição. Ela é descrita como alguém sempre atenta, como em “minha mãe nunca relaxava” (Mukasonga, 2017a, p. 19), e que desenvolveu sentidos extra, como “o da presa que está sempre alerta” (Mukasonga, 2017a, p. 13) para cumprir seu objetivo: “minha mãe tem somente uma ideia na cabeça, o mesmo projeto para todos os dias, uma única razão de viver: salvar os filhos” (Mukasonga, 2017a, p. 12). Seu olhar era atento, vigilante, sensível ao mínimo perigo. Talvez fosse um olhar de quem sobrevive, luta para sobreviver, para fazer sobreviver.

Esse olhar para os filhos aparece na narrativa de duas maneiras: assim como a vizinha Gaudenciana, Stefania não deixa de sentir o peso da trágica previsão dos destinos que aguardam seus filhos. Mas sua posição é oposta. Diferente da vizinha, que, por tristeza e desespero, num ímpeto de protegê-los não permite que seus filhos se afastem de si, a mãe de Mukasonga, quanto atravessada por essa sombra da morte no olhar, olha-os como quem está sempre se despedindo, pois tem consciência de que, para fazer sobreviver, a separação será, um dia, necessária:

Mamãe olhava para a gente como se ela fosse partir por um longo tempo, como se ela, que raramente saía do terreno da casa e que nunca se afastava da plantação, exceto aos domingos para a missa, como se ela estivesse se preparando para uma longa viagem, como se fosse a última vez que visse as três ao redor dela (Mukasonga, 2017a, p. 5).

Todavia, nos momentos de paz e convivência familiar, Stefania vivencia a experiência compartilhada com os filhos de maneira contemplativa e encontra paz ao ver seus filhos se alimentarem:

Se tudo parecia normal, ela ficava um bom tempo nos observando sem dizer nada. Seu maior prazer era ver os filhos comendo. Ela tinha salvado os filhos da fome trabalhando na terra dos *bagaceiras* por algumas batatas-doces, cultivando uma terra hostil com um trabalho gigantesco. Todos os dias, ela dava um jeito de trapacear o destino implacável a que, por sermos tutsis, estávamos condenados. Seus filhos continuavam vivos, estavam ali ao seu lado. Ela tinha conseguido evitar a morte. Ela olhava para nós três, Julienne, Jeanne, Scholastique. Naquela noite, estávamos vivas. Talvez não houvesse outras noites (Mukasonga, 2017a, p. 20).

A história de Stefania age também para retirar o véu do engano e do preconceito contra mulheres que comungam de experiências semelhantes. No capítulo sobre o sorgo, cereal “ruandês legítimo” (Mukasonga, 2017a, p. 42) que é componente alimentar e cultural importante para a comunidade, a imagem em memória de Stefania é evocada como um contraponto concreto e direto para desfazer um estereótipo sobre as mulheres Tutsi, por exemplo. A narradora comenta sobre as descrições feitas das mulheres de sua etnia que as apresentam como donas de casa que passam o dia realizando tarefas pouco úteis. A sua experiência, por outro lado, é construída em uma realidade afastada do clichê, na qual o trabalho árduo e o esforço são parte da vida de todos, quanto mais de sua mãe. O olhar para Stefania revela, sobretudo, trabalho.

Já vi, algumas vezes, descreverem as mulheres Tutsi como donas de casa que tinham por única ocupação trançar cestinhos inúteis ou mexer a batedeira distraidamente sobre a perna esticada. Essa batedeira era uma cabaça grande com o gargalo curvado onde se preparava a manteiga da beleza que dava à pele das vestais da nascente do Nilo um aspecto brilhante e sedoso que fascinava os europeus. Sempre vi minha mãe com a enxada na mão revirando a terra, semeando, capinando e colhendo, isso antes do nosso exílio, em Gikongoro, em Magi ou, por força maior, em Nyamata, nos vilarejos dos deportados (Mukasonga, 2017a, p. 41).

Rememorar o trabalho que sempre fez parte da vida de sua mãe é também uma maneira de denunciar o reducionismo do olhar que é lançado às mulheres ruandesas, no passado e ainda hoje. A descrição das mulheres como quem passa os dias em atividades ociosas ou que se destinam à manutenção da beleza é a expressão de um preconceito que é fomentado na visão dos europeus, o que objetifica e fetichiza a mulher ruandesa, como vemos no comentário

sobre o “aspecto brilhante e sedoso [da pele] que fascinava os europeus”. Ora, a realidade é que “as ruandesas como Stefania, e como as de hoje em dia, sejam elas hutus ou tutsis, não dedicam todo o tempo a trançar esses delicados cestinhos que ficam uns dentro dos outros e que, muitas vezes, são vistos pelos turistas como a atividade principal da mulher ruandesa” (Mukasonga, 2017a, p. 41-42).

O olhar de Stefania também faz sonhar. A mãe de Mukasonga é tida como uma boa contadora de histórias, como quem transmite narrativas e é capaz de, sob o fogo e o calor da fogueira, abrir os olhos da imaginação e dos sonhos para outras realidades. Stefania é tida como porta de entrada, uma espécie de guia no país das histórias. “Eu não sou uma estrangeira no país das histórias” (Mukasonga, 2017a, p. 119), assevera a voz narradora, indicando a influência que a mãe exerceu em sua disposição para a elaboração de narrativas. A experiência familiar de calor, conforto e segurança nos momentos em que adormecia próximo à fogueira enquanto a voz materna contava histórias deixou uma marca importante na sua subjetividade.

Eu não ouvia as histórias de minha mãe (essas histórias eram contadas à noite; pois, se fosse de dia, corríamos o risco de nos transformar em um lagarto preguiçoso que passa a vida tomando Sol), eu não ouvia as histórias de Stefania, mas seu murmúrio constante e o calor insistente da lareira me colocavam num estado meio adormecido. O rumor das histórias penetrava meu corpo adormecido e impregnava a deriva lenta dos meus sonhos... De vez em quando, meu pensamento sonolento ainda me leva para o país das histórias (Mukasonga, 2017a, p. 119).

As sensações das histórias ao redor da fogueira povoaram sua imaginação desde a infância. Elas são parte do legado resguardado por Stefania. É essa ligação às suas origens e tradições que vai marcar o posicionamento de Stefania no mundo. Ela representa, entre os seus e na sua comunidade, a tradição e a autoridade. Mesmo na lida do dia a dia, quando alguém carecia de cuidados físicos ou medicinais, era aos saberes tradicionais que sábia mulher recorria. “Como uma boa mãe de família, mamãe tinha todos os tipos de receitas para enfrentar doenças e feridas que, cedo ou tarde, atingiram os seus” (Mukasonga, 2017a, p. 59). Ela

não confiava nem um pouco na eficácia dos comprimidos ou xaropes de Bitega. Ficava desolada de não poder mais confeccionar os remédios tradicionais que, dizia ela, eram os únicos que podiam combater as doenças que atingiam os ruandeses e, em especial, as crianças. Sempre que possível, primeiro em Gitwe, depois em Gitagata, ela replantava essa farmácia vegetal em torno da casa para poder tirar de lá as substâncias que entravam na composição de suas tisanas e unguentos (Mukasonga, 2017a, p. 58-59).

A mãe é capaz de ver para além do que os outros enxergam normalmente. Ela sabe reconhecer os presságios: “Stefania estava sempre atenta aos presságios. E eram muitos”



(Mukasonga, 2017a, p. 23), tais como sinais no céu, o fluxo das águas, o voo dos corvos, o grito dos pássaros. Sinais que eram “enviados dos *abazimus*, os Espíritos dos mortos” (Mukasonga, 2017a, p. 23). Ou seja, não eram somente os olhos físicos de Stefania que mantinham-se atentos, também os seus olhos espirituais conservavam-se bem abertos. Ela era uma guardiã das tradições.

Stefania é a representação de caminhos. Tanto aquele já percorrido, que dizem respeito às origens de Mukasonga, suas raízes e tradições, quanto os caminhos que virão, para os quais a memória da mãe faz-se uma inspiração forte e firme na qual ela pode se ancorar para continuar sua vida e criar seus próprios filhos. Ela aparece evocada primeiramente pela imagem de seus pés descalços, fixando esta visão no imaginário do leitor. “Quanta preocupação com os pés!” (Mukasonga, 2017a, p.102), exclama a narradora no capítulo sobre casamento e beleza. De fato, ela nos explica que os pés são uma parte do corpo importante que mobiliza a atenção e o cuidado, principalmente entre as mulheres, posto ser um critério ruandês de definição do belo.

O critério de beleza ruandês apreciava pernas bem retas, sem a panturrilha torneada, mas os pés deveriam ser pequenos, finos, e com os dedos longos e separados. Mas como manter os pés pequenos se eles tinham de andar descalços na estrada e também descalços repisar a terra ao longo do dia inteiro? (Mukasonga, 2017a, p. 102-103)

Os pés, então, são marcadores sociais que identificam a origem das pessoas, destacando, assim, a diferença entre elas. “Para saber quem você é e de onde vem, basta olhar os pés” (Mukasonga, 2017a, p.103). Na escola, localizada na cidade, aquelas que vinham do campo eram alvo de zombarias por carregar em seus pés as marcas sinuosas dos longos caminhos percorridos em contato direto com a terra. “No liceu, em Kigali, as moças da cidade não tinham pudor nenhum em zombar das que vinham do campo e tinham, para sempre os pés incrustados de terra” (Mukasonga, 2017a, p. 103).

No campo, os pés descalços eram massacrados pela lida pesada do dia a dia. Não lhes seria possível manter a delicadeza e sutileza demandadas pelos padrões de beleza da cidade pois ali as condições de vida, determinadas por fatores sociais e econômicos, lhes demandava outros papéis.

De todas as partes do corpo, os pés eram os mais expostos aos machucados. Caminhávamos descalços e, ao voltar para casa depois da aula, ainda íamos buscar água ou lenha seca e, em geral, éramos surpreendidos, no caminho de volta, pela noite que, em Ruanda, chega sempre, em qualquer época do ano às seis da tarde.

Estava escuro e, como tínhamos que manter a cabeça bem reta para não deixar cair a lenha ou o jarro de água, os dedos do pé pisavam nas pedrinhas e se esfolavam nos barrancos. Ao chegar em casa, meus pés estavam sangrando, as unhas quebradas, arrancadas (Mukasonga, 2017a, p.60).

Stefania aponta para uma outra relação com os pés descalços. Eles revelavam suas origens, sua vida, e eram símbolo de seu estar no mundo. Os pés descalços de Stefania são elemento identificatório no modo como ela é vista, o que nos dá indícios que esta tenha sido, talvez, a razão da escolha do título do romance. Diante do conflito do padrão estético esperado e da realidade vivida que se distancia dele, Mukasonga toma partido da realidade. Ela relembra a época de escola, a vergonha dos próprios pés e o alívio sentido ao verificar que eles ainda cabiam nos sapatos de salto alto que tinha ganhado da amiga. Porém, ao retornar ao momento presente, após tanto tempo passado desde então, ela reflete sobre a importância dessas marcas e reverencia os pés de sua mãe, assim como os de tantas outras mulheres que carregam em si os percalços do caminho: “Mas talvez agora eu possa beijar os pés de Haute-Volta e, certamente, os da minha mãe, os pés dessas Amas de leite que têm a África como filho” (Mukasonga, 2017a, p. 105).

A experiência e sabedoria da mãe possibilitam que seus pés descalços não sangrem mais perante as agudezas dos caminhos. Os seus pés, habituados às pedras e aos barrancos, já não sofriam, pois também eles eram capazes de ver. Ou seja, sob a perspectiva de filha de Mukasonga, Stefania era capaz de ver com o corpo todo. Isso revela a profunda admiração mobilizada para falar da mãe. “Alexia tem dedos que enxergam, dizia mamãe. Já os seus e os de Julienne (pois os pés de Julienne ficavam no mesmo estado em que os meus) não veem nada, mas vou ensiná-los a ver” (Mukasonga, 2017a, p. 60-61).

Os pés que são capazes de enxergar poderiam ser entendidos também como uma metáfora para a sabedoria e a capacidade de adaptação e reinvenção de si necessárias para a sobrevivência. E, como vimos, Stefania confere a si mesma a responsabilidade de levar esse ensinamento às filhas.

Quando Alexia vinha comigo, sempre chegava com os pés intactos, sem qualquer arranhão, era como se tivesse sobrevoado os buracos ou as pedras do caminho. “Alexia tem dedos que enxergam, dizia mamãe. Já os seus e os de Julienne (pois os pés de Julienne ficavam no mesmo estado em que os meus) não vêem nada, mas vou ensiná-los a ver”. E, depois do jantar, no breu da noite, Stefania tentava ensinar nossos dedos do pé a enxergar. Ela fabricava uma tocha com galhos secos e varria o chão com a chama bem na frente dos nossos dedos. Ela dizia a eles, principalmente aos dedões que ficavam mais expostos aos perigos da estrada: “Abram os olhos! Que, a partir de agora, vocês possam enxergar à noite e conhecer o caminho”. Mas

os dedos do pé insistiam em não ver nada, os olhos dos dedos não se abriam. Mamãe não desanimava, ela me aconselhava: “Quando você estiver caminhando, deve se dirigir ao coração, ele vai espalhar a luz por todo o seu corpo. Assim, diga a ele para lembrar aos dedos do pé para olharem por onde pisam. Seu coração vai dizer aos dedos: ‘É noite. Abram os olhos. Eu vejo o que está à frente; vocês devem ver o que está embaixo’” (Mukasonga, 2017a, p.60-61).

Ver com o corpo todo significa abrir os olhos do coração e estar atento ao que vem dele. Ou seja, é seguir um modo de experiência que, ao mesmo tempo, dá vazão e é orientado pelo que é sensível, aquilo que é da ordem dos afetos, dos sentimentos. Esta parece a tomada de posição que Stefania faz perante os fatos. Em vez de se guiar pelo racional e se deixar cegar pelo medo e pela angústia, ela busca dentro de si e no passado das tradições novas formas de encarar a realidade que são mais esperançosas e apontam para caminhos que criam novas possibilidades de realidades para si e para os seus.

O seu olhar voltado para a tradição é o que leva Stefania a buscar, sempre e assim que possível, os costumes de seu povo. Desta forma, ela constrói para si uma casa, um refúgio que lhe permite ser quem ela entende ser, e não aquilo que os outros disseram que ela seria. A casa de Stefania é algo tão relevante na construção de quem ela era aos olhos de Mukasonga que a lhe é destinado todo o terceiro capítulo do texto. Nele, aprendemos que as moradias dos desterrados, construídas com placas de metal e vigas, eram chamadas de *Tripolo*. O nome fazia referência a alguém, provavelmente belga, de quem fora a ideia de adicionar as vigas de metal às construções, mas que era desconhecido de todos. Seu nome era estranho, estrangeiro e carregado de assombro:

Tripolo, é claro, é um nome de branco. Eu nunca soube quem era Tripolo, nem sei se ele se chamava mesmo Tripolo. Talvez fosse um administrador em Nyamata, ou quem sabe um agrônomo, certamente era belga. Nenhum dos refugiados tinha visto esse Tripolo, mas o nome dele funcionava como o de um bicho-papão. Se uma criança era pega fazendo alguma besteira, a mãe dizia: “Tripolo vai te pegar”. Eu fechava os olhos e podia ver Tripolo com uma barriga enorme escapando para fora do short cáqui, as meias erguidas até o joelho, suando debaixo do chapéu colonial e perseguindo as crianças com o seu chicote - o *ikiboko*. De todo modo, contavam que tinha sido dele a ideia de colocar estacas para sustentar as placas de metal usadas pelos desterrados para construir suas moradias (Mukasonga, 2017a, p. 29).

Para Stefania, “a choupana de Tropolo não era uma casa” (Mukasonga, 2017a, p. 29), ela era “vazia de Espíritos” (Mukasonga, 2017a, p. 35). A mãe de Mukasonga não se sentia bem dentro daquela construção com paredes que “eram muito retas, muito retilíneas, tinham ângulos muito marcados, arestas muito precisas” (Mukasonga, 2017a, p. 29). Aquela moradia não lhe cabia, não acolhia seu corpo, não acomodava seu espírito, nem fazia jus à sua história.

“Desorientada, ela buscava em vão uma curva para se aconchegar, uma curva feita para pôr as costas” (Mukasonga, 2017a, p. 29). A própria arquitetura da habitação era-lhe estranha, nada familiar, criava-lhe desconforto. Tudo ali devia lhe dizer que aquele não era seu lugar. E, acima de tudo, “a choupana de Tripolo estava exposta a todos os malefícios, a todas as ameaças mortais que pesavam sobre a família. Ali, minha mãe se sentia sem defesa, exposta à vergonha e à desgraça do exílio” (Mukasonga, 2017a, p. 30).

Durante algum tempo, os desterrados guardavam a esperança de, um dia, retornarem para suas terras, “para ‘Ruanda’, como diziam” (Mukasonga, 2017a, p. 30), porém, relata a ruandesa, após “as represálias sangrentas” de 1963, “eles perderam as ilusões (Mukasonga, 2017a, p. 30). Neste ano, o governo respondeu de maneira violenta e furiosa, com comandos de extermínio e destruição de lares, a um movimento de ocupação e resistência empreendido por grupos Tutsi que haviam tentado ocupar novamente a parte sul de Ruanda. A partir de então, vencidas as ilusões de retorno físico, era preciso reinventar uma maneira de ter um lar e, por isso, a construção da casa de Stefania surge como uma forma de enfrentar o desterro.

Não que ela aceitasse agora sua condição de exilada - nunca se resignaria a isso - mas sabia que precisava desse tipo de construção original. Só ali ela poderia reunir a força e a coragem necessárias para enfrentar a desgraça e renovar as energias para salvar os filhos de uma morte preparada por um destino totalmente incompreensível (Mukasonga, 2017a, p. 31).

A casa de Stefania tem um nome em quiniaruanda, sua língua materna (e uma das línguas oficiais de Ruanda), cuja tradução em francês, como indica Mukasonga, não alcança o sentido da palavra, uma vez que as opções lexicais do francês para se referir a moradias semelhantes apontam visões pejorativas. “Era um *inzu* (e aqui mantereí seu nome em *kinyarwanda*; pois, em francês, só existem nomes pejorativos para designá-la: cabana, barraca, choça...<sup>4</sup>)” (Mukasonga, 2017a, p. 31). Ao adentrá-lo, era preciso acostumar os olhos “à penumbra morna e quente antes de descobrir os cantos arredondados e maternais do *inzu*. ‘No *inzu*, dizia mamãe, não são os olhos que nos guiam, mas o coração’” (Mukasonga, 2017a, p. 33). Muito longe do frio metal e das arestas dos Tripolo, o *inzu* de Stefania “era uma casa de palha trançada como uma cestaria” (Mukasonga, 2017a, p. 31). Ele foi construído de forma simples atrás da casinha de Tripolo com a ajuda de todos da família e, posteriormente, dos vizinhos. O momento da construção é descrito como uma ocasião de integração e celebração entre todos da comunidade, situação na qual a cerveja de sorgo e de banana era alegremente compartilhada.

---

<sup>4</sup> Em francês: “hutte, cahute, paillote...” (Mukasonga, 2008, p. 40)

O *inzu* de Stefania destacava-a aos olhos de todos ali, revestindo-a de solenidade e marcando concretamente sua posição de autoridade. Seu lar tradicional moldava a maneira como ela era lida pelos outros e inspirava respeito e admiração entre os seus. Ele recupera também a visão que Stefania tem sobre si mesma. Nele, ela pode, enfim, se reconhecer. Trata-se de um símbolo de resistência e um lugar de memória e acolhimento via resgate da tradição - ou seja, da própria história.

Parecia que, graças à casa, Stefania tinha recuperado o prestígio e os poderes que a tradição ruandesa atribui a uma mãe de família. Dobrando com cuidado um talo seco de sorgo com belos reflexos dourados, ela fez um *urugori*, um arco que prende a cabeleira das mulheres, símbolo de fecundidade, fonte de bênção para as crianças e toda a família (Mukasonga, 2017a, p. 37).

Ao mesmo tempo em que casa de Stefania era para ela um refúgio que a ligava a suas raízes e à sua identidade, por outro lado, a moradia tradicional suscitava medo e desconfiança dos militares, afastando-os dali, de modo que o *inzu*, seu lar, fosse, de fato, um lugar sagrado no qual era possível se sentir segura. “Aconteceu, de fato, que os militares passaram a poupar a casa de Stefania; eu tinha a impressão de que eles a evitavam e fingiam não ver. Para eles, o *inzu* era o esconderijo de Espíritos ameaçadores que precisavam ser evitados” (Mukasonga, 2017a, p. 38).

Por esse respeito e admiração que ela provocava entre os seus, o seu sábio olhar também era requisitado pelos outros membros da comunidade. Ainda como uma guardiã das tradições, a mãe de Scholastique é a figura de autoridade responsável por definir os casamentos que serão realizados. Seu olhar era definidor de destinos, identificador de belezas. Por isso, em sua casa eram frequentes as visitas de jovens em idade de casamento. Todas desejavam passar pelo crivo do olhar de Stefania.

As jovens em busca de marido conheciam a influência que minha mãe podia ter sobre o seu projeto de casamento. Desse modo, elas arrumam qualquer pretexto para entrar em nosso quintal e desfilar diante de Stefania, esperando serem analisadas por ela. Para passar diante do nosso grande pé de café, as moças se arrumam para ficar ainda mais belas do que quando iam à missa. Era um verdadeiro concurso de beleza, um desfile de moda. Discretamente, elas espreitavam minha mãe esperando receber algum sinal de aprovação. As felizardas eleitas sabiam que não teriam dificuldades para encontrar um marido (Mukasonga, 2017a, p. 89).

No agrupamento dos desterrados, o olhar do outro - materializado na figura de Stefania, por exemplo - era tão requisitado para o reconhecimento do belo porque naquela região não havia espelhos. Era necessário, então, confiar no olhar que vem de fora. Aqui, mais uma vez,

percebemos a agência da dinâmica do reconhecimento de si - e de valores ligados a si - a partir de uma percepção que vem do outro.

Mas como a gente faz para saber se é bonita sem um espelho? Em Gitagata não havia espelhos, nem mesmo nas lojas; [...] O único espelho eram os outros: o olhar satisfeito ou os suspiros de desânimo da nossa própria mãe, as observações e comentários da irmã mais velha ou dos colegas, e depois, o rumor que corria pelo vilarejo que acabava chegando até nós: quem é bonita? E quem não é? (Mukasonga, 2017a, p. 90)

Para além das questões especificamente ligadas à beleza, uma vez que ela é um construto social variável, é a confiança e dependência no olhar do outro o que chama a atenção na narrativa e nos convida à reflexão. O trecho acima evocado toca um ponto interessante que fala da compreensão e reconhecimento de si através do outro: “o único espelho eram os outros”. Ainda que houvesse espelhos ali, a identificação da qual Mukasonga fala e que inscreve as jovens numa dinâmica de confiança no olhar de Stefania talvez não fosse abalada. “Nosso rosto nunca era nosso como quando é visto no espelho, ele era sempre do outro.” (Mukasonga, 2017, p. 91)<sup>5</sup>. Não se trata, necessariamente, de apontamentos de critérios de beleza, mas de ver e ser visto enquanto sujeitos de suas próprias histórias. O olhar de Stefania era requisitado porque o que ela tinha a dizer sobre cada uma das jovens era um entrelaçamento de sua própria história com a história da jovem. As moças buscavam ver-se pelo olhar da sábia mulher e reconhecer-se nele, o que é, em certa medida, também o que Mukasonga faz em sua narrativa: ela entrelaça seu olhar com o olhar de sua mãe, costura a sua história na história de Stefania e, pela via do afeto, retorna à mãe a presença e o desejo de estar junto que lhe foram devotados e que lhe permitiram sobreviver.

## Considerações finais

Quando eu morrer, quando vocês perceberem que eu morri, cubram o meu corpo. Ninguém deve ver o meu corpo, não se pode deixar ver o corpo de uma mãe. Vocês são minhas filhas, têm a obrigação de cobri-lo, cabe somente a vocês fazer isso. Ninguém pode ver o cadáver de uma mãe, pois senão ela vai perseguir vocês que são as filhas... ela vai atormentá-las até o dia em que a morte leve vocês também,

---

<sup>5</sup> Gostaríamos de traçar aqui um breve comentário de tradução deste trecho. No original, lemos: “Votre visage ne serait jamais à vous comme quand il était pris au piège du miroir, il était toujours pour les autres” (Mukasonga, 2008, p. 103). O trecho original traz algumas nuances que foram deixadas de lado na tradução publicada em língua portuguesa, como a comparação do reflexo no espelho a uma armadilha, um engano, e a atribuição do rosto aos outros. Sendo assim, consideramos que uma outra proposta de tradução seria: “O seu rosto não seria nunca seu como quando ele estava enganado pelo espelho, ele era sempre para os outros”.

até o dia em que vocês vão precisar de alguém para cobrir seus corpos (Mukasonga, 2017a, p. 5).

*A mulher de pés descalços* é a tessitura com a qual Mukasonga pôde cobrir o corpo de sua mãe após a morte. Contudo, ao invés de enterrá-la simbolicamente ou de fixá-la no tempo-espaço como uma lápide ou um túmulo, o texto se compõe como um espaço vivo de atravessamento de afetos que revivem a cada nova leitura a vivacidade e a memória de Stefania. A escrita de Mukasonga sobre a mãe é sensível, enxugada de sentimentalismos ou exageros e passa ao largo de qualquer ideia de romantização da figura materna. O que ela constrói é um memorial episódico. Aqui, as memórias sobre a mãe devolvem-lhe a vida, salvam-na do esquecimento e do apagamento enquanto funcionam como um totem e, materializadas no texto, expressam publicamente relances do que ela representava em vida.

“Para todas as mulheres que se reconhecerão na coragem e na esperança obstinada de Stefania.” (Mukasonga, 2017, dedicatória). Na dedicatória, a escritora refere-se à mãe como alguém de coragem e esperança obstinada e dedica o romance a todas as mulheres que se reconhecerão nesta figura. Ora, sabemos que para que haja a possibilidade do reconhecimento, é necessário que vejamos o outro e sejamos vistos por ele, bem como sejamos capazes de reconhecer a nós mesmos. Desta forma, a narrativa de Scholastique nos é oferecida como uma janela descortinada para um recorte de realidade que lhe é individual e subjetivo, mas que dialoga com diversas outras histórias de experiências vividas diversas. Neste sentido, Stefania encarna também tantas outras mulheres ruandesas que foram esquecidas e cujas histórias nunca foram contadas.

Há quem diga que a escrita cria mundos, faz viajar e nos permite jogar com as possibilidades estéticas de uma língua. Mas há no mundo outras tantas experiências de escrita vindas de quem escreve para sobreviver, para dar a ver as suas percepções, justamente porque suas experiências de estar no mundo são encobertas por um véu que trabalha para empurrá-las ao silêncio. Neste sentido, o testemunho autobiográfico de Mukasonga é uma ação política, uma tomada de posição no mundo, um ato de apropriação de si e da própria história. É a passagem de *objeto* - daquele que tem sua história contada e modelada pelo outro - para *sujeito*, como defende Kilomba; é um ato de erguer a própria voz, como assevera bell hooks. Sua letra comunga da noção de escrevivência de Conceição Evaristo na medida em que traz a sua experiência, a vivência de sua condição de mulher de origem ruandesa vinda da etnia Tutsi, sobrevivente ao genocídio cometido contra seu povo e, por via do seu testemunho, toca em questões que abarcam toda uma universalidade humana.

A escrita da Mukasonga faz-se necessária porque ela toma para si a própria história, porque ela se configura como referencial interno, concreto, embasado e confiável para a compreensão de um terrível acontecimento na história da humanidade que não deve (ou não deveria) ser esquecido e nem repetido: o genocídio. Dentro da dinâmica de um eixo Sul-global, os diálogos que podem ser suscitados pela leitura de seus textos autobiográficos são profícuos, posto nossas semelhanças e diferenças provocadas pelo passado colonial que nos é comum. Todavia, é preciso ressaltar que não se deve perder de vista o valor estético da composição literária que a autora constrói, uma vez que sua escrita compõe-se de maneira sensível e esteticamente estruturada, e não como um testemunho jornalístico, por exemplo.

Por fim, retornemos ao olhar. Perguntamo-nos aqui o que podemos saber sobre nós a partir do olhar do outro, o que esse olhar externo revela daquilo que é nosso e o que ele nos impõe na nossa autocompreensão enquanto sujeitos. Ao longo deste estudo, buscamos compreender um pouco mais sobre essas questões a partir da observação do texto, identificando as maneiras como o olhar se configura como via de construção identitária na obra, tanto por meio da violência e da opressão, quanto pelo afeto. Retomamos Didi-Huberman ao dizer que quando vemos o que está diante de nós, alguma coisa sempre nos olha de volta. Pensando no processo de construção de sentidos que se dá na relação entre sujeito-obra, entre leitor-texto, sendo obra e texto também resultado de uma cadeia de produção de sentidos da qual fazem parte autor e sua relação com o mundo, podemos apontar que a leitura do texto literária abre possibilidades de diálogo e atravessamentos de afeto que, falando sobre o(s) outro(s), também nos dizem algo sobre nós mesmos.

### **Referências:**

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura** / Walter Benjamin ; tradução Sérgio Paulo Rouanet ; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. - 7. ed. - São Paulo : Brasiliense, 1994, p. 222-232.

BORGES, Rosana. Das perspectivas que inauguram novas visadas. Prefácio. In: hooks, bell. **Olhares negros: raça e representação** / bell hooks; tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.



EVARISTO, Conceição. Escritora Conceição Evaristo é convidada do Estação Plural: depoimento. [Entrevista cedida a] Ellen Oléria, Fernando Oliveira e Mel Gonçalves. **TV Brasil**, São Paulo, 12 jun. 2017. Publicado pelo canal TV Brasil. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Xn2gj1hGsoo>. Acesso em 13 fev. 2022.

LIMA DUARTE Constância; ROSADO NUNES Isabella (org.). **Escrevivência : a escrita de nós** : reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Ilustrações Goya Lopes. 1. ed. – Rio de Janeiro : Mina Comunicação e Arte, 2020.

hooks, bell. **Olhares negros: raça e representação** / bell hooks; tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019a.

hooks, bell. **Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra**. Trad. Cátia Bocaiuva Maringolo. São Paulo: elefante, 2019b.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação** - Episódios de racismo cotidiano / Grada Kilomba ; tradução Jess Oliveira. 1. ed. - Rio de Janeiro : Cobogó, 2010.

MUKASONGA, Scholastique. **A mulher de pés descalços**. Tradução: Marília Garcia. São Paulo: Editora Nós, 2017a.

MUKASONGA, Scholastique. Escrevo para salvar memória, diz ruandesa Scholastique Mukasonga. [Entrevista cedida a] Patrícia Campos Mello. **Folha Uol**, São Paulo, 26 julh. 2017b. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/paywall/login.shtml?https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/07/1904391-escrevo-para-salvar-memoria-diz-ruandesa-scholastique-mukasonga.shtml>. Acesso em 13 fev. 2022.

MUKASONGA, Scholastique. **Baratas**. Tradução: Elisa Nazarian. São Paulo: Editora Nós, 2018a.

MUKASONGA, Scholastique. O dever da memória da autora que sobreviveu ao genocídio de Ruanda. [Entrevista cedida a] Luísa Costa. **Veja**, São Paulo, 22 nov. 2018b. Atualizado em 23 nov. 2018. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/blog/meus-livros/o-dever-da-memoria-da-autora-que-sobreviveu-ao-genocidio-de-ruanda/>. Acesso em: 13 fev. 2022.

MUKASONGA, Scholastique. **La femme aux pieds nus**. Paris: Éditions Gallimard, 2008.

MUKASONGA, Scholastique. **Inyenzi ou les Cafards**. Paris: Éditions Gallimard, 2006.

PITON, Florent. **Le génocide des Tutsi du Rwanda**. Paris: La Découverte, 2018.

SERAFIM, Jaiza Lopes Dutra. **Auscultar a memória: Scholastique Mukasonga e o dever diaspórico de narrar em A mulher de pés descalços**. 2021. 143f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2021.

VERGÈS, Françoise. **Um feminismo decolonial** / Françoise Vergès; traduzido por Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora, 2020.