

Estado da publicação: O preprint não foi publicado em outro meio.

# PEDAGOGIA EM “MESTRE TAMODA”: ENTRE EDUCAÇÃO E SUBJETIVAÇÃO NA OBRA DE UANHENGA XITU

Marcelino Curimemha

<https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.13551>

Submetido em: 2025-09-29

Postado em: 2025-10-07 (versão 1)

(AAAA-MM-DD)

## ARTIGO

# PEDAGOGIA EM “MESTRE TAMODA”: ENTRE EDUCAÇÃO E SUBJETIVAÇÃO NA OBRA DE UANHENGA XITU

MARCELINO CURIMENHA<sup>1</sup>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7447-0660>

[curimenha@hotmail.com](mailto:curimenha@hotmail.com)

<sup>1</sup> Universidade Estadual de Campinas. Campinas, São Paulo (SP), Brasil.

**RESUMO:** o presente artigo analisa a obra *Mestre Tamoda*, de Uanhenga Xitu, explorando a figura caricatural do “mestre” como metáfora das tensões culturais, sociais e políticas do período colonial angolano. A partir da apropriação da língua portuguesa e do conhecimento superficial das leis coloniais, Tamoda se investe de autoridade e prestígio, reproduzindo hierarquias que reforçam a distinção entre assimilados e iletrados. A partir de uma proposta de análise documental, a obra evidencia como a literatura angolana denuncia a perpetuação de práticas de poder, exclusão e desigualdade herdadas do colonialismo, mas também como oferece um espaço crítico para repensar a função do professor e o papel da educação. Ao refletir sobre a precarização da docência, a valorização simbólica das aparências e a centralidade da língua na legitimação social, o texto dialoga com os desafios contemporâneos da educação em Angola. Assim, *Mestre Tamoda* revela-se não apenas uma crítica satírica, mas também um convite a construir uma educação democrática e promotora de cidadania.

**Palavras-chave:** : Uanhenga Xitu, Mestre Tamoda, Educação, Colonialismo, Subjetivação.

## PEDAGOGY IN “MASTER TAMODA”: BETWEEN EDUCATION AND SUBJECTIVATION IN THE WORK OF UANHENGA XITU

**ABSTRACT:** This article analyzes Uanhenga Xitu's work "Mestre Tamoda," exploring the caricatured figure of the "master" as a metaphor for the cultural, social, and political tensions of the Angolan colonial period. Based on the appropriation of the Portuguese language and a superficial knowledge of colonial laws, Tamoda invests himself with authority and prestige, reproducing hierarchies that reinforce the distinction between assimilated and illiterate. Based on a documentary analysis, the study highlights how Angolan literature denounces the perpetuation of practices of power, exclusion, and inequality inherited from colonialism, but also offers a critical space for rethinking the role of the teacher and the role of education. By reflecting on the precariousness of teaching, the symbolic valorization of appearances, and the centrality of language in social legitimization, the text engages with the contemporary challenges of education in Angola. Thus, "Mestre Tamoda" reveals itself not only as a satirical critique but also as an invitation to build a democratic education that promotes citizenship.

**Keywords:** E Uanhenga Xitu, Master Tamoda, Education, Colonialism, Subjectivation.

## PEDAGOGIA EN "MAESTRO TAMODA": ENTRE EDUCACIÓN Y SUBJETIVACIÓN EN LA OBRA DE UANHENGA XITU

**RESUMEN:** Este artículo analiza la obra "Mestre Tamoda" de Uanhenga Xitu, explorando la figura caricaturizada del "maestro" como metáfora de las tensiones culturales, sociales y políticas del período colonial angoleño. Basándose en la apropiación de la lengua portuguesa y un conocimiento superficial de las leyes coloniales, Tamoda se reviste de autoridad y prestigio, reproduciendo jerarquías que refuerzan la distinción entre asimilados e analfabetos. A partir de un análisis documental, el estudio destaca cómo la literatura angoleña denuncia la perpetuación de las prácticas de poder, exclusión y desigualdad heredadas del colonialismo, pero también ofrece un espacio crítico para repensar el rol del docente y el de la educación. Al reflexionar sobre la precariedad de la enseñanza, la valorización simbólica de las apariencias y la centralidad del lenguaje en la legitimación social, el texto aborda los desafíos contemporáneos de la educación en Angola. Así, "Mestre Tamoda" se revela no solo como una crítica satírica, sino también como una invitación a construir una educación democrática que promueva la ciudadanía.

**Palabras clave:** Uanhenga Xitu, Maestro Tamoda, Educación, Colonialismo, Subjetivación.

### INTRODUÇÃO E JUSTIFICATIVA

A literatura angolana, sobretudo a produzida nas décadas que antecederam e sucederam a independência, cumpre um papel fundamental de denúncia, reflexão e reconstrução simbólica da identidade nacional. Nesse horizonte, a obra *Mestre Tamoda*, de Uanhenga Xitu (1984), apresenta-se como um texto paradigmático para compreender as dinâmicas sociais e políticas que atravessaram Angola no período colonial e pós-colonial. Através da figura caricatural do "mestre" autodidata, que retorna à sua sanzala munido de dicionários, livros de correspondência e códigos de leis, Xitu oferece uma crítica contundente ao modo como o conhecimento colonial se converteu em mecanismo de distinção social, poder simbólico e hierarquização cultural.

A escolha de *Mestre Tamoda* como objeto de estudo justifica-se por três razões centrais. Em primeiro lugar, pela capacidade literária da obra de retratar, de forma crítica e irônica, os processos de assimilação cultural e de subjetivação impostos pelo colonialismo português, que naturalizaram uma ordem social verticalizada, onde o domínio da língua e das leis do colonizador se tornava instrumento de poder. Em segundo lugar, a obra ilumina um aspecto essencial da realidade angolana contemporânea: a relação entre a docência, a língua e a precarização da profissão de professor, que, embora formalmente inserida em estruturas acadêmicas e institucionais, ainda carrega resquícios de práticas coloniais de distinção e exclusão. Por fim, a leitura de Xitu permite abrir o debate sobre como a literatura pode funcionar como dispositivo crítico, capaz de evidenciar contradições sociais, expor tensões entre saberes locais e hegemônicos e questionar modelos de autoridade que permanecem enraizados no imaginário coletivo.

Assim, este artigo propõe uma análise que entrelaça literatura, política e educação, explorando como a figura do *Mestre Tamoda* se converte em metáfora para refletir não apenas sobre os mecanismos coloniais de produção de subjetividades, mas também sobre a condição docente em Angola e os desafios de seu reconhecimento social e econômico. Nesse sentido, justifica-se a relevância do estudo não apenas como contribuição para os estudos literários, mas também para os campos da filosofia da educação, da ciência política e das ciências sociais, ao problematizar a relação entre saber, poder e precariedade em contextos marcados pelo legado colonial.

## CONTEXTUALIZAÇÃO SOCIOCULTURAL

Angola é um país atravessado por um profundo senso de disciplina, cujas formas de organização social se estruturam a partir dos costumes tradicionais e das normas jurídicas. Esse entrelaçamento cria uma rede complexa onde a tradição convive — muitas vezes de modo tenso — com decretos presidenciais, leis e regulamentos que pretendem organizar a vida coletiva. A norma social, em grande medida, não é apenas imposta de cima para baixo, mas também compartilhada no cotidiano, circulando na oralidade das músicas, ditados e provérbios. Esses elementos, vivos na memória cultural, funcionam como dispositivos de transmissão de valores e regras de conduta. Basta lembrar a música *Velha Chica*, de Waldemar Bastos (1999), ou ainda o conto de Uanhenga Xitu (1984), que condensam, cada um à sua maneira, a sabedoria popular angolana e seus modos de regular a convivência.

É nesse horizonte que emerge a figura de *Mestre Tamoda*, personagem paradigmática da literatura angolana, cuja caricatura carrega uma força simbólica que ultrapassa o plano da ficção. Tamoda, um guia do saber que, embora informal, assumia o papel de professor, encarna um modo peculiar de poder. Sua autoridade não deriva apenas da experiência ou da função, mas de um duplo domínio: o linguístico e o jurídico. As leis civil e penal, instrumentalizadas como dispositivos, são mobilizadas pelo personagem para legitimar seu papel e sustentar o poder disciplinar exercido na comunidade da sanzala.

Esse uso estratégico do conhecimento revela o quanto o saber pode ser apropriado como mecanismo de diferenciação social. Ao dominar as leis e a linguagem formal, Tamoda cria uma distância em relação aos demais. A autoridade que representa não é apenas pedagógica, mas simbólica: é a encarnação de uma hierarquia que separa quem detém o saber codificado de quem apenas deseja aprendê-lo. Essa dinâmica ecoa no presente, sobretudo nas salas de aula, onde o poder docente ainda se constitui a partir dessa assimetria entre quem ensina e quem aprende, prolongando uma lógica de dominação cultural.

Por fim, a caricatura do mestre, como sugere Xitu, não é apenas um retrato individual, mas uma metáfora das estruturas maiores que atravessam a sociedade: os regimentos culturais, os protocolos burocráticos, as hierarquias sociais e institucionais. A relação pedagógica, nesse sentido, não se resume à

transmissão do conhecimento, mas é também atravessada pelo governo da conduta, pelos modos de se portar, falar e respeitar hierarquias. A docência, assim, torna-se um espaço ambíguo: ao mesmo tempo em que abre horizontes de saber, impõe formas de disciplinamento.

Na literatura, essa ambiguidade aparece como crítica social. Na realidade angolana, porém, ela reflete a precariedade das condições de trabalho dos professores. Pressionados a buscar meios de subsistência em paralelo à docência, muitos acabam condicionando sua prática pedagógica às demandas burocráticas e às limitações financeiras. Isso fragiliza o exercício crítico da profissão e contribui para a crise de qualidade da educação. *Mestre Tamoda*, nesse sentido, é mais que um personagem: é a alegoria de um sistema educacional que, entre normas tradicionais, leis modernas e precariedades estruturais, promete lutar para formar sujeitos críticos sem sucumbir à reprodução da desigualdade.

## TECNOLOGIA DE SUBJETIVAÇÃO

Uanhenga Xitu (1984), no conto *Mestre Tamoda e Kabitu*, representa a figura do professor e do intelectual angolano em pleno período colonial. Uma das marcas mais fortes de sua escrita é o recurso ao quimbundo (ou kimbundo), língua nacional que, ao lado do português, atravessa suas narrativas. A opção por inserir a língua local, muitas vezes acompanhada da tradução, não é apenas uma escolha estética: é também um gesto político e cultural, de resistência e de afirmação de identidades.

O enredo tem como protagonista o jovem Tamoda, que abandona a sua sanzala<sup>1</sup>, espaço de origem marcado pela oralidade e pela tradição, e migra para Luanda. Ali, trabalhando e convivendo com filhos de patrões portugueses, bem como com criados de vizinhos, constrói um aprendizado marcado pelo improvisado e pelo acúmulo fragmentado de frases, bilhetes e expressões. Seu estudo, mais próximo da colagem do que da sistematização, traduz a precariedade de um ensino reservado ao colonizado. Ainda assim, após anos, retorna à sua aldeia com ares de autoridade, trazendo consigo símbolos materiais de seu “capital cultural”:

“Dois volumosos calhamaços e uma pasta de arquivos na mão. Duas maletas [...] onde transportava muitos romances velhos, entres eles um dicionário usado e já carcomido, algumas folhas soltas de dicionários, cadernos garatujados com muitos vocabulários, um livro de como se escrevem cartas de amor, outro de *Manual de correspondência familiar* e alguns volumes de lei” (XITU, 1984, p. 6).

---

<sup>1</sup> O termo “sanzala” significa aldeia, vilarejo do interior das províncias angolanas. É um termo em quimbundo que se aportuguesou. Diferente da senzala brasileira, a sanzala angolana é uma cidade, comunidade, bairro do interior, de pessoas livres, sem serem necessariamente escravizadas ou passarem por tal experiência.

Esses objetos, aparentemente banais, assumem caráter de relíquia e distinção social na sanzala. De posse de um saber citadino e colonial, Tamoda passa a se autoproclamar “mestre”. Uanhenga Xitu, entretanto, coloca o título entre aspas, evidenciando a ironia que sustenta a crítica. Se, por um lado, há comicidade na sua exibição pedante, por outro, há a denúncia de como o colonialismo instituiu um novo tipo de intelectual subalterno, que reproduz, em escala local, a hierarquia cultural imposta pela metrópole. Jean-Paul Sartre, ao prefaciar *Os Condenados da Terra* de Frantz Fanon, descreveu precisamente esse processo de “roupagem” do colonizado:

“A elite europeia tentou engendrar um indigenato de elite; selecionava adolescentes, gravava-lhes na testa, com ferro em brasa, os princípios da cultura ocidental, metia-lhes na boca mordanças sonoras, expressões bombásticas e pastosas que grudavam nos dentes; depois de breve estada na metrópole, recambiava-os, adulterados” (FANON, 1961, p. 3-4).

O “mestre” Tamoda encarna esse processo: um sujeito que, ao incorporar fragmentos da língua e da lei coloniais, se converte em caricatura de intelectual, exibindo sua erudição pela teatralidade linguística. A língua portuguesa é, para ele, não apenas veículo de comunicação, mas símbolo de poder e signo de distinção. A recusa ao quimbundo e a valorização exclusiva da língua de Camões marcam sua tentativa de se afastar do que considera “arcaico” e de se aproximar do prestígio colonial. Na sanzala, a performance de Tamoda conquistava seguidores, sobretudo jovens estudantes, fascinados pela sonoridade das palavras “caras” e pelo vocabulário que ditava em sessões improvisadas:

A exibição era feita pelo período da tarde, quando regressava da lavra dos seus pais, e na altura em que, geralmente, todos os lavradores estão de volta dos campos. Granjeava bastante simpatia dos jovens estudantes. E é nesta classe de ‘moradores’ em que os seus putos<sup>2</sup> tiveram terreno propício. Aguardava pela passagem dos moços quando voltavam da escola. Os garotos ouviam o ‘mestre’ Tamoda com grande interesse. Alguns deles tomavam notas nas ardósias e nas capas dos cadernos do vocabulário que o ‘mestre’ ia ditando. Nem sempre havia tempo de tirar o material para tomar nota dos apontamentos, o que os alunos faziam nas suas coxas ou nos antebraços negros como a cor da ardósia. O ditado era rápido. Nas reuniões juvenis, cada garoto, para mostrar a sua capacidade intelectual, de vez em quando intercalava um vocabulário na conversa, quer tivesse ou não relação com o assunto. Porém, a confusão era tanta que cada um só sabia o que continha a sua folha. A fama do Tamoda, difundida pelos garotos, dominava as povoações, incluindo gente feminina, que, geralmente, não frequentavam a escola. Distribuíam folhas soltas de dicionário, para serem decoradas pelos miúdos e eram encaixadas com mais facilidade que o ditongo, sílaba e adjetivo do professor oficial (Xitu, 1984, p. 7-8).

---

<sup>2</sup> Significado de puto: português. Surgiu da expressão “de puto”, que significa Portugal em quimbundo.

Esse retrato literário faz emergir uma reflexão profunda sobre o papel do professor e do saber em contextos coloniais e pós-coloniais. O mestre improvisado é, ao mesmo tempo, ridículo e sedutor; caricato e, paradoxalmente, necessário. Ele representa uma tecnologia de subjetivação: um modo de conduzir a si mesmo e aos outros a partir de saberes fragmentados, mas legitimados pela aura de “modernidade” da língua portuguesa.

Nas reuniões em que estivesse com os seus contemporâneos bundava<sup>3</sup>, sem regras, palavras caras e difíceis de serem compreendidas, mesmo por aqueles que sabiam mais do que ele e que eram portadores de algumas habilitações literárias. Quando em conversas com moças analfabetas e que mal pronunciavam uma palavra em português, o ‘literato’, de quando em vez, lozava<sup>4</sup> os seus putos. Porém, alguns deles nem constavam nos dicionários da época. Era um ‘etimologista’, um ‘dicionarista’, que tinha descido na sanzala (Xitu, 1984, p. 7).

Ao se apresentar como intelectual, Tamoda reproduz o mesmo mecanismo de exclusão que experimentou. Sua linguagem hermética cria barreiras entre ele e os outros, estabelecendo uma hierarquia simbólica. O ato de “bundar” palavras incompreensíveis, usado pelo escritor para se alinhar ao perfil de Tamoda, mesmo diante de quem tinha instrução, é mais do que vaidade: é a dramatização do poder contido na palavra. A comunicação torna-se ritual, aproximando-se da profecia: o mestre guarda o segredo do sentido, e os outros permanecem dependentes de sua revelação.

Essa teatralização do poder pela linguagem ecoa práticas docentes que, até hoje, persistem em muitos contextos: a autoridade do professor fundada menos na partilha do saber e mais na opacidade dele. Uanhenga Xitu, com humor e ironia, revela a face sombria dessa pedagogia: uma pedagogia da distância, que legitima desigualdades ao invés de superá-las.

A figura do professor, em vez de cumprir a função de orientar e abrir caminhos, muitas vezes reforça barreiras, reproduzindo a mesma lógica de distanciamento linguístico que encontramos em *Mestre Tamoda*. O estudante, sentado em sua carteira, esforça-se para decifrar a hermenêutica de uma língua que lhe escapa, enquanto o professor, distante em seu pedestal, assume a posição de mestre inacessível.

Essa dinâmica não é nova: já em tempos coloniais, a intelectualidade era associada ao uso de palavras raras e inacessíveis. Lembro-me, quando criança, da figura do ex ministro da Justiça e dos Direitos Humanos, Paulo Tchিপilica, exaltado como modelo de português angolano. Sua notoriedade repousava justamente na capacidade de empregar termos incomuns, que obrigavam a consulta ao dicionário para compreender o sentido do discurso. Esse vocabulário rebuscado convertia-se em sinal de prestígio, transformando a própria linguagem em um capital simbólico.

---

<sup>3</sup> Significado de bundava: intercalava, interpunha.

<sup>4</sup> Significado de lozava: intercalava, interpunha.

Esse mesmo mecanismo está presente em *Mestre Tamoda*. O personagem, ao ensinar aos jovens da sanzala, usa palavras inventadas ou mal adaptadas, mas revestidas de uma autoridade que os discípulos não ousam questionar:

No lar e na rua os resmungos dos miúdos eram feitos em português do Tamoda, o que criava dissabores aos ‘estudantes’. Porque os pais e manos que não compreendiam o significado da palavra interpretavam-na como asneira, o que se pagava com bons açoitos. – Mano Tamoda, a gente quer saber o feminino de ‘muchacho’ – perguntaram dois garotos duvidosos e na altura em que o ‘mestre’ saía da cacimba<sup>5</sup> de banho. – O feminino de muchacho é ‘muchachala!’ – respondeu prontamente o ‘mestre’, senhor de si o único a quem se podia consultar nas dúvidas. Os garotos, Kidi e Kuzela, saíram a correr, satisfeitos, para divulgarem o novo vocábulo, a acrescentar aos outros como: – ‘Mucama, embasbacado, cavalgadura, cavaldagem, mequetrefe, caviloso, sundéfulo, carabaixa, bajoujo, gentiga, jocososo, grageu, vasca, zoomorfo, zornar, lamecha, xucro, xéta, caduco, panhonho, pacóvio, larápio...’. Porém, o novo vocábulo de ‘muchachala’ não vigorou muitos dias, porque é parecido com uma palavra em quimbundo: muxaxala, que significa sulco nadegueiro ou via retal. As rapariguinhas que eram tratadas por ‘muchachalas’ com o significado de moça, jovem, corriam para se queixarem aos pais quando elas não podiam sovar<sup>6</sup> os novos ‘acadêmicos’. Os pais ou manos daquelas não tardavam a aparecer, para fazer contas com os discípulos do Tamoda (Xitu, 1984, p. 9).

A anedota mostra como a língua portuguesa, ainda que maltratada ou reinventada, se torna um instrumento de consagração: ela autoriza Tamoda a ensinar, ao mesmo tempo em que desqualifica a língua quimbundo e seus falantes. Mais do que dominar a língua do colonizador, era preciso instrumentalizá-la de forma ostentativa, quase caricata, de modo a encenar uma identidade embranquecida.

O episódio narrado por Uanhenga Xitu em que Tamoda vai à administração reforça esse estilo ostentativo. O “mestre” evita conversar com os habitantes da sanzala para não ser confundido com eles, preocupado com a imagem que passaria ao administrador português:

Tamoda sempre que passava pelo grupo ouvia os comentários que faziam à volta de si, mas não queria nada com eles. ‘Pessoa que vai falar com o senhor administrador (prefeito), não vai dar conversa com estes cavalgadas, aqueles verdugos, fintilhos. Mesmo aquele velho que está a falar parece-me um ‘panaça’ e querem confiança comigo. Bom dia e já chega. Veja lá se chegar agora o administrador ou secretário e encontra Tamoda em ‘croniquizamento’ com esta ‘gentalha’!... vai pensar o administrador que Tamoda é da ‘igualhagem’ dos mucamas; e ainda vai

---

<sup>5</sup> Significado de Cacimba: lugar do rio reservado pelos moradores para tomarem banho e lavarem a roupa.

<sup>6</sup> Significado de sovar: bater, dar uma lição por meio de palmatória.

pensar que Tamoda é pessoa de lupanar, carambas!!! Eu não tenho empáfia, mas aqui a confiança é pouca [...] Por isso Tamoda tem de ficar longe dos ‘analfabeteiros’ (Xitu, 1984, p. 16).

Nesse gesto, a linguagem torna-se mais que um meio de comunicação: é um marcador de distinção social e política. Fanon (1961, p. 34) já observara que:

“Um homem que possui a linguagem possui, em contrapartida, o mundo que essa linguagem expressa e que lhe é implícito. Já se vê aonde queremos chegar: existe na posse da linguagem uma extraordinária potência, Valéry estava consciente disso, fazendo da linguagem o deus na carne desorientado.

Tamoda, ao apropriar-se da língua portuguesa e rejeitar a língua nacional, ou seja, o quimbundo, projeta-se como alguém que deseja não apenas outro idioma, mas outra identidade — a de colono, de civilizado, de moderno. Uanhenga Xitu ironiza essa performance ao mostrar que o mestre, em sua ostentação, não apenas falava como o colono, mas também se comportava como tal, menosprezando os da sua própria comunidade. Nesse ponto, a literatura revela a profundidade da colonização: ela não se limita às estruturas políticas e econômicas, mas infiltra-se nas formas de falar, vestir, portar-se, pensar. O estilo ostentativo de Tamoda denuncia a marca deixada pelo colonialismo, que transformou a língua portuguesa em símbolo de poder e a etiqueta burocrática em sinônimo de civilização.

Assim, a caricatura de Xitu nos revela a permanência de uma ferida histórica: a ideia de que o africano só adquire legitimidade ao reproduzir a norma do colonizador. O mestre Tamoda, figura tragicômica, é também espelho de uma sociedade que, herdeira de imposições coloniais, ainda luta para afirmar sua identidade sem sucumbir ao fascínio da imitação.

Portanto, para escapar dos estereótipos que o reduziam, o angolano passou a enxergar no colono o protótipo da estética ideal. A aparência tornava-se um código de distinção, uma forma visível de legitimar a diferença e sustentar o status social. Esse gesto, herdado do período colonial, reverbera ainda hoje nos tempos modernos, em que a meticulosidade das vestimentas se converte em instrumento de afirmação de poder. A roupa, nesse contexto, não é apenas tecido que cobre o corpo, mas linguagem que comunica hierarquia, respeito e autoridade.

A caricatura criada por Uanhenga Xitu traduz de modo irônico essa dinâmica. O mestre Tamoda, adornado de brancura e formalidade, não apenas chamava a atenção de seus discípulos, mas impunha respeito aos que o observavam:

O mestre era tão querido pelos seus petizes que quando passava, todo ele janota, vestido de calções e camisas bem brancas, meias altas e capacete também da mesma cor do fato (terno),

sapatos à praia com lixa<sup>7</sup>, ouvia-se o coro dos rapazes que tributavam ao Tamoda: *Lungula, Tamoda!.. Lungula, Tamoda!*<sup>8</sup> Tamoda na cadência das vozes e do sapato a chiar, ia marcando o ritmo com a cabeça e os ombros, muito esticada e sorridente, e *lungulava* como um *kingungu-a-xitu*<sup>9</sup> [...] negro como era e passear assim com sapatos a chiarem e de capacete na cabeça! Não... este não era um gajo qualquer. Ou é engenheiro ou é doutor ou é estrangeiro – murmuravam os outros pretos que aguardavam pela hora da entrada dos funcionários (Xitu, 1984, p. 8).

A indumentária, nesse caso, substitui os diplomas, funcionando como certificado de modernidade e civilização. O riso que a caricatura provoca não diminui a gravidade da crítica: a modernidade colonial enraizou-se também nos modos de vestir, criando uma norma que até hoje ecoa nas instituições de ensino.

De fato, universidades e escolas angolanas refletem esse olhar vigilante sobre a vestimenta em seus ambientes acadêmicos. Há um controle difuso — não escrito em regulamentos, mas imposto pelo senso comum — que determina como professores e alunos devem se apresentar. Bermudas, regatas e chinelos são vistos como sinais de desleixo, incompatíveis com a seriedade esperada no espaço universitário. As mulheres, em especial, enfrentam um controle mais rigoroso sobre suas roupas, governadas por usos e costumes que ditam não apenas a forma de vestir, mas a própria legitimidade de sua presença em sala de aula.

Os professores, por sua vez, mesmo sob o sol tropical, mantêm a formalidade de ternos e gravatas, reforçando a imagem de seriedade e distinção. Como observa Falola (2007, p. 10), “em uma sociedade que acredita em hierarquias e em que valores como aristocracia, dinheiro e patronagem contam mais que qualquer outra coisa, aquele que distribui e demonstra opulência é aquele que adquire respeito”. A roupa, assim, torna-se símbolo de capital social e cultural.

Essa experiência não é apenas teórica, mas vivida. Durante minha pesquisa de campo no Instituto Superior de Ciências da Educação de Luanda (ISCED), quando realizava meu doutorado, ao solicitar permissão para entrevistas, percebi como a indumentária influenciava a forma de ser percebido. Vestido a rigor, fui imediatamente interpelado pela atendente como “doutor”. A formalidade da roupa substituiu qualquer título acadêmico, concedendo-me um estatuto simbólico que não correspondia à minha posição. Naquele ambiente, a linguagem das vestes tinha poder performativo: fazia-me doutor antes mesmo que qualquer currículo ou diploma o confirmasse.

Esse contraste se acentua quando comparado à minha experiência como professor substituto no Instituto Federal de São Paulo. Lá, colegas ministram aulas de bermuda, sem qualquer constrangimento,

---

<sup>7</sup> Sapatos de cor branca e preta que rangem ao andar.

<sup>8</sup> Significado de Lungula: gingar, desfilar, arrasar, exhibir. Lungula Tamoda: ginga Tamoda, ou desfila Tamoda!

<sup>9</sup> Significado de kingungu-a-xitu: grande pássaro do mato, também conhecido por peru-do-mato.

confiando na legitimidade que emana do conhecimento e da prática docente, não da formalidade da indumentária. Em Angola, porém, as “amarras discursivas” do colonialismo continuam atravessando a cultura: o terno e a gravata não apenas vestem, mas autorizam. A crítica de Xitu permanece atual — a estética europeia, internalizada como sinal de civilização, ainda estrutura formas de ver, julgar e hierarquizar os sujeitos.

Por outro lado, Pepetela (2008a), em *O Desejo de Kianda*<sup>10</sup>, revisita a herança colonial da estética indumentária e a subverte, oferecendo uma leitura crítica da cultura das aparências. Em sua narrativa, a nudez, longe de ser mero escândalo ou provocação, converte-se em ferramenta política de protesto. O corpo despojado, nesse contexto, torna-se bandeira contra a ostentação e contra o sistema que, ao despojar o povo de dignidade material, mantém viva a desigualdade.

Um episódio revelador é o diálogo entre João Evangelista e seu amigo Honório, que, surpreendido sem vestimentas, explica fazer parte de um movimento de contestação. O ato de andar nu pelas ruas de Kinaxixi simbolizava não apenas a insatisfação social, mas a denúncia radical de um sistema que transformava até mesmo a roupa em privilégio de classe:

“Os desalojados do Kinaxixi protestam contra o governo que não faz nada por eles, lançando o nu como traje nacional, o único que está de acordo com o nível de vida do povo. Já nem de tanga se pode andar, a tanga é um luxo para burguês [...] O nu estabelecido como único traje compatível com a pobreza em que nos mergulharam [...] como podemos andar vestidos se nos despojam de tudo e não ajudam? Todos os dias a moeda é desvalorizada, os preços dos produtos sobem, ninguém pode trabalhar porque os salários são a única coisa que não sobe neste País. Não é um luxo vergonhoso ostentar roupa, nem que seja um pedaço de tecido sujo? É ostentação de riqueza e não pode ser tolerada. Ainda não passámos à ação. Porque depois vamos começar a despir as pessoas que passam nas ruas” (Pepetela, 2008a, p. 8).

O contraste com a figura de Tamoda é imediato. Se, no romance de Xitu, o mestre encontra no conhecimento jurídico e na estética colonial uma forma de disciplinar e se distinguir, em Pepetela o corpo nu surge como insígnia de igualdade e denúncia, subvertendo a lógica da ostentação que sustentava as

---

<sup>10</sup> Em *O desejo de Kianda*, romance revelador de um país às avessas, o ficcionista Pepetela evoca a tecedura alegórica para ilustrar os devãos de uma sociedade contaminada por regimes culturais que não lhe pertencem. No centro da trama está a figura da Kianda, deusa das águas, segundo a cosmogonia kimbundu, e dona da lagoa do Kinaxixi que, supostamente adormecida, liberta-se do cimento da modernidade e volta a nadar. Numa Angola pós-independente seduzida pelos ditames do mundo moderno e desejosa de ver-se inserida no arcabouço da nova ordem econômica, os símbolos da cultura endógena mais tradicional acabam por ser gradativamente olvidados. As vozes que contaram as histórias e estórias de nações “avizinhas” – distintas em muitos aspetos, mas reunidas em um mesmo espaço geográfico – são sufocadas pela incorporação acrítica dos elementos-símbolo das leis comportamentais impostas pelo capitalismo neoliberal que se expande a partir dos anos 90” (Teixeira, 2018, p. 171).

hierarquias coloniais e pós-coloniais. A apropriação do saber jurídico, por sua vez, revela-se em Mestre Tamoda como dispositivo de poder. A posse dos códigos civil e penal não é mero detalhe: simboliza a incorporação da linguagem do colono e a possibilidade de vigiar e punir com base na legalidade transplantada. Numa sociedade iletrada, esse capital simbólico conferia ao personagem não apenas prestígio, mas autoridade. Como descreve Uanhenga Xitu (1984): “[...] na varanda do Posto Sede de Catete, o ‘mestre’ passeava de um lado para outro, sobraçando dois volumes de leis: código civil e código penal, já velhos. Estavam forrados de pergaminho e timbrados em letras douradas”.

Esse gesto ritualizado encena o poder da lei como espetáculo. A cena ocorre em Catete, local que Pepetela (2013b) caracterizaria em *A Geração da Utopia* como espaço de uma elite local que buscava se diferenciar ao “civilizar os bárbaros” (p. 14). Essa postura revela o que Agualusa (2001), em *Nação Crioula*, apontaria como pretensão dos assimilados em se tornarem superiores, reproduzindo no interior da sociedade angolana o mesmo neocolonialismo que antes os oprimira.

Tamoda, portanto, não se nutre apenas da língua, mas de todo o aparato simbólico do sistema colonial: leis, protocolos, vestimentas, hierarquias. Como observa Fanon (1961), a posse da linguagem e de suas técnicas representa também a posse de um mundo. Assim, o “mestre” ergue para si um regime de verdade que, paradoxalmente, reforça distâncias sociais e legitima práticas autoritárias.

– Senhor, desculpa. A gente está a ver só *pessoa-que-passa, pessoa-que-vai, pessoa-que-passa, pessoa-que-vai*, mas *cada veji*<sup>11</sup> pode ser nosso filho que não conhece mais a gente. O senhor favor dizer só, se você é de onde é? – Sou cidadão Tamoda que veio atender petição de Excelência Administrador e Juiz Instrutor, por causa das ‘facultagem’ imponente da craveira sapiencial do Tamoda... o velho que perguntara ficara na mesma. A apenas abanava a cabeça, admirado pela fluência com que o homem falava o português. Os cipaios<sup>12</sup> e outra gente que estavam enchendo a varanda aproximaram-se do homem-culto. Mas Tamoda, mal respondeu, deu as costas e voltou ao seu passeio, cheio de importância. – Estes rapazes, quando saem na cidade, pensa já não é pessoa da terra – cochichou um dos cipaios para os outros. – Mas o gajo põe puto tudo de dicionário. Deve ser funcionário. – Quem? *aka mukuá tubaa maié!... kingilé, o jiboto ojo nbi capacet’oko tuondo musembe eko um makoka* (alguns são pilantras, uns zés ninguém!... espere, não tarda muito que fique sem esses sapatos e o capacete a troca de mandioca)<sup>13</sup> (Xitu, 1984, p. 16).

As reações de sua comunidade revelam essa fratura. Se, por um lado, havia orgulho por ver um “filho da terra” ascender, por outro, sua altivez e desprezo feriam o ethos comunitário baseado na

---

<sup>11</sup> Significado de cada veji: às vezes.

<sup>12</sup> Significado de cipaios: policiais africanos, encarregados de policiar a população africana no tempo colonial.

<sup>13</sup> Significado de *aka mukuá tubaa maié!... kingilé, o jiboto ojo nbi capacet’oko tuondo musembe eko um makoka*: alguns são pilantras, uns zés ninguém!... espere, não tarda muito que fique sem esses sapatos e o capacete a troca de mandioca.

solidariedade e no reconhecimento mútuo. O gesto de responder secamente a uma saudação, ou de caminhar sem olhar para aqueles que o chamavam, traduzia sua autoimagem de assimilado:

– *Mona ngan'ô*<sup>14</sup>, bom dia – cumprimentou uma velha. – Bom dia – respondeu Tamoda sem olhar para quem o saudou, e continuou nos seus passeios: ‘ié-ié, ié-ié’ – faziam os seus sapatos. A velha não gostou do Tamoda e pôs-se a murmurar com as outras. – Vamos-lhe perguntar ainda, *cada vejié* nosso filho que andam lá nas terras de *longi*<sup>15</sup> e já não nos conhece mais. – Para que perguntar? Ele mesmo quando passa na gente parece já é branco (Xitu, 1984, p. 17).

Na cultura de Angola, há um sentimento compartilhado de que o filho de outra pessoa deve ser considerado ou tratado como se fosse nosso filho, especialmente quando a pessoa é familiar ou nasce na mesma cidade ou vilarejo. Isso também se aplica à forma como cada um trata uma senhora ou idosa. Há uma evidente relação paternal ou maternal, com respeito e consideração pelos mais velhos e afeto para com aqueles que estão na condição de filhos. Na história, os idosos sentiam orgulho e honra ao perceberem que aquele menino, que haviam visto crescer como se fosse seu filho, tornara-se um jovem "culto". A rejeição de Tamoda machuca o sentimento paternal que havia sido cultivado.

Em suma, esse traço literário também ecoa no ambiente acadêmico contemporâneo, onde a figura do “doutor” ou “mestre” pode ser vivida como instância de autoridade distante, legitimada mais pela ostentação simbólica — da linguagem rebuscada ao traje formal — do que pela mediação pedagógica. Uanhenga Xitu expõe, assim, não apenas a ironia de uma caricatura, mas a crítica à reprodução das hierarquias coloniais dentro do próprio campo do saber.

No limite, a trajetória de Tamoda é também uma alegoria da precarização docente. Apesar de sua pose e de sua busca por reconhecimento, o “mestre” termina despojado, como que castigado pela ironia do destino e pela profecia do cabo dos cipaios: “[...] ‘o mestre’ Tamoda faleceu anos depois, mas sem camisa, sem os sapatos, nem o ndunda, tal como profetizava o cabo dos cipaios: kingile, o jibot’ojo, o capacet’oko tuondo musumbe-ko um makoka” (Xitu, 1984).

Esse desfecho dialoga com a realidade denunciada por Pepetela (2008a) e pelas entrevistas registradas por Mukuta (2018): professores angolanos mal remunerados, obrigados a buscar múltiplas ocupações para sobreviver, contrastando com as regalias de políticos e magistrados. A literatura, nesse sentido, não apenas satiriza, mas também antecipa as contradições sociais da condição docente, que persiste entre a ostentação simbólica e a desvalorização material.

## INALAÇÕES CONCLUSIVAS

---

<sup>14</sup> Significado de *Mona ngan'ô*: senhor, filho do fulano.

<sup>15</sup> Significado de *longi*: longe.

A leitura de *Mestre Tamoda*, de Uanhenga Xitu, revela como a literatura pode operar como espelho e denúncia das estruturas sociais e políticas que atravessaram a experiência colonial angolana e seus desdobramentos no período pós-independência. A figura caricatural do mestre, que se investe de autoridade por meio do domínio da língua portuguesa e do manejo superficial das leis coloniais, encarna de forma simbólica o processo de assimilação cultural, de distanciamento social e de produção de hierarquias que marcam tanto a realidade literária quanto a vivência histórica de Angola.

Ao ironizar a condição de Tamoda, Xitu não apenas critica a reprodução acrítica dos códigos coloniais, mas também desvela os mecanismos sutis pelos quais o saber se converte em poder e em instrumento de distinção. O mestre, exaltado por sua comunidade e, ao mesmo tempo, ridicularizado pela fragilidade de seus conhecimentos, é a metáfora de uma sociedade atravessada por contradições: entre tradição e modernidade, oralidade e escrita, quimbundo e português, dignidade local e prestígio colonial.

Nesse sentido, a obra de Xitu ultrapassa a caricatura individual e inscreve-se como reflexão mais ampla sobre a função social do professor e os desafios da educação angolana. A precarização da docência, a valorização simbólica da língua e das aparências em detrimento da qualidade pedagógica, bem como a dependência de formas burocráticas de reconhecimento, são tensões que persistem até hoje e que encontram na literatura uma forma de denúncia e de resistência.

A crítica de Xitu permanece atual porque, ao mostrar o destino trágico de Tamoda – mestre sem reconhecimento e sem recompensa –, aponta para a necessidade de repensar o papel da educação, do professor e da intelectualidade no processo de emancipação social. Mais do que um retrato satírico, *Mestre Tamoda* se apresenta como um convite à reflexão sobre como romper com os legados coloniais ainda presentes nas práticas culturais e educacionais, e como construir uma sociedade em que o saber seja instrumento de liberdade, diálogo e justiça, e não apenas de distinção e poder.

Projetada para o presente, essa reflexão ganha ainda maior relevância. Os desafios atuais da educação em Angola, marcados pela desigualdade social, pela precarização das condições de trabalho docente e pela dificuldade de acesso a recursos didáticos e tecnológicos, mostram que a crítica literária de Xitu não se limita ao passado. A democratização do ensino, a valorização do professor, a superação das barreiras linguísticas e culturais e a criação de um espaço público aberto ao diálogo e à diversidade de pensamentos continuam a ser tarefas urgentes. Nesse horizonte, a literatura se alia à pedagogia e à política como instrumentos de resistência e transformação, apontando caminhos para que Angola possa afirmar uma educação democrática, inclusiva e promotora de cidadania plena.

## REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

AGUALUSA, José Eduardo. **Nação Crioula**: a correspondência secreta de Fradique Mendes. Rio de Janeiro: Gryphus, 2001.

BASTOS, Waldemar. **Velha Chica**. Letra. Álbum: O Primeiro Canto. Intérprete: Dulce Pontes. Universal Music, 1999.

FALOLA, Toyin. **The Humanities in Africa**: Knowledge Production, Identity, and Transformation. Trenton: Africa World Press, 2007.

FANON, Frantz. **Les damnés de la terre**. Paris: Maspero, 1961.

MUKUTA, Coque. **Professores angolanos desvalorizados em relação a deputados**. Voz da América, Luanda, 2018. Disponível em: <https://www.voaportugues.com>. Acesso em: 15 set. 2025.

PEPETELA. **O desejo de Kianda**. Lisboa: Dom Quixote, 2008a.

PEPETELA. **A geração da utopia**. Lisboa: Dom Quixote, 2013b.

SARTRE, Jean-Paul. Introdução. In: FANON, Frantz. **Les damnés de la terre**. Paris: Maspero, 1961. p. 3-7.

TEIXEIRA, Vanessa Ribeiro. O Desejo de Kianda, de Pepetela: da emersão do mito aos desejos do povo. **Literartes**, São Paulo, Brasil, v. 1, n. 9, p. 169–182, 2018. Disponível em: DOI: 10.11606/issn.2316-9826.literartes.2018.150227.

XITU, Uanhenga. **Mestre Tamoda**. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1984.

### **Declaração de conflito de interesse**

O autor declara que não há conflito de interesse com o presente artigo.

### **Declaração sobre disponibilidade de dados**

Os dados de pesquisa estão contidos no próprio manuscrito

Este preprint foi submetido sob as seguintes condições

- Os autores declaram que os necessários Termos de Consentimento Livre e Esclarecido de participantes ou pacientes na pesquisa foram obtidos e estão descritos no manuscrito, quando aplicável.
- Os autores declaram que a elaboração do manuscrito seguiu as normas éticas de comunicação científica.
- Os autores declaram que estão cientes que são os únicos responsáveis pelo conteúdo do preprint e que o depósito no SciELO Preprints não significa nenhum compromisso de parte do SciELO, exceto sua preservação e disseminação.
- Os autores declaram que os dados, aplicativos e outros conteúdos subjacentes ao manuscrito estão referenciados.
- O manuscrito depositado está no formato PDF.
- Os autores declaram que a pesquisa que deu origem ao manuscrito seguiu as boas práticas éticas e que as necessárias aprovações de comitês de ética de pesquisa, quando aplicável, estão descritas no manuscrito.
- Os autores declaram que uma vez que um manuscrito é postado no servidor SciELO Preprints, o mesmo só poderá ser retirado mediante pedido à Secretaria Editorial do SciELO Preprints, que afixará um aviso de retratação no seu lugar.
- Os autores concordam que o manuscrito aprovado será disponibilizado sob licença Creative Commons CC-BY. O autor submissor declara que as contribuições de todos os autores e declaração de conflito de interesses estão incluídas de maneira explícita e em seções específicas do manuscrito.
- Os autores declaram que o manuscrito não foi depositado e/ou disponibilizado previamente em outro servidor de preprints ou publicado em um periódico. Caso o manuscrito esteja em processo de avaliação ou sendo preparado para publicação, mas ainda não publicado por um periódico, os autores declaram que receberam autorização do periódico para realizar este depósito.
- O autor submissor declara que todos os autores do manuscrito concordam com a submissão ao SciELO Preprints. Powered by TCPDF ([www.tcpdf.org](http://www.tcpdf.org)).

## Este preprint foi submetido sob as seguintes condições:

- Os autores declaram que os necessários Termos de Consentimento Livre e Esclarecido de participantes ou pacientes na pesquisa foram obtidos e estão descritos no manuscrito, quando aplicável.
- Os autores declaram que a elaboração do manuscrito seguiu as normas éticas de comunicação científica.
- Os autores declaram que estão cientes que são os únicos responsáveis pelo conteúdo do preprint e que o depósito no SciELO Preprints não significa nenhum compromisso de parte do SciELO, exceto sua preservação e disseminação.
- Os autores declaram que os dados, aplicativos e outros conteúdos subjacentes ao manuscrito estão referenciados.
- O manuscrito depositado está no formato PDF.
- Os autores declaram que a pesquisa que deu origem ao manuscrito seguiu as boas práticas éticas e que as necessárias aprovações de comitês de ética de pesquisa, quando aplicável, estão descritas no manuscrito.
- Os autores declaram que uma vez que um manuscrito é postado no servidor SciELO Preprints, o mesmo só poderá ser retirado mediante pedido à Secretaria Editorial do SciELO Preprints, que afixará um aviso de retratação no seu lugar.
- Os autores concordam que o manuscrito aprovado será disponibilizado sob licença [Creative Commons CC-BY](#).
- O autor submissor declara que as contribuições de todos os autores e declaração de conflito de interesses estão incluídas de maneira explícita e em seções específicas do manuscrito.
- Os autores declaram que o manuscrito não foi depositado e/ou disponibilizado previamente em outro servidor de preprints ou publicado em um periódico.
- Caso o manuscrito esteja em processo de avaliação ou sendo preparado para publicação mas ainda não publicado por um periódico, os autores declaram que receberam autorização do periódico para realizar este depósito.
- O autor submissor declara que todos os autores do manuscrito concordam com a submissão ao SciELO Preprints.