



SAL, AÇÚCAR E VOO: RECEITA DE SONHOS

SALT, SUGAR AND DREAM: DREAM RECIPE

LAÍS NAUFEL FAYER CERRI¹

RESUMO: Propondo um diálogo entre o filme “Comboio de sal e açúcar”, de Licínio Azevedo, e “Poemas da ciência de voar e da engenharia de ser ave” de Eduardo White, este artigo busca evidenciar como a arte, ao revisitar traumas históricos, por meio de uma reelaboração estética, recria sonhos, alimenta esperanças, alivia o peso da história, contribuindo para a formação de novas projeções de futuro.

PALAVRAS-CHAVE: cinema; Moçambique; Eduardo White; Licínio Azevedo.

ABSTRACT: Proposing a dialogue between the film “Comboio de sal e açúcar”, by Licínio Azevedo, and “Poemas da ciência de voar e da engenharia de ser ave” by Eduardo White, this article seeks to highlight how art, in revisiting historical traumas, by through an aesthetic re-elaboration, it recreates dreams, feeds hopes, relieves the weight of history, contributing to the formation of new projections of the future.

KEYWORDS: movies; Mozambique; Eduardo White; Licínio Azevedo.

¹ Professora do Colégio Pedro II; doutoranda em Literaturas africanas pela Faculdade de Letras/UFRJ.

Viver é negócio muito perigoso.
(Guimarães Rosa)

Viver é muito dificultoso
(Manuel Bandeira, em carta a Guimarães Rosa)

Diz o poeta brasileiro Ferreira Gullar que “a poesia transfigura as coisas, mesmo quando você está no abismo. A arte existe porque a vida não basta”². Quando pensamos nas literaturas dos povos que, por séculos, viveram o cruel domínio das colonizações, a afirmação de Gullar repousa perfeitamente sobre toda a história dessas nações que se formaram a partir de seus acervos culturais e artísticos, resistindo, pela arte, ao silenciamento imposto pela exploração colonial.

Em Moçambique, a arte foi - e ainda é – um dos alicerces a sustentar nações que, desde sempre, lutaram contra a exploração estrangeira de suas riquezas e gente, até libertarem-se, constituindo, assim, um país autônomo. A luta pela liberdade, iniciada oficialmente em 1964, marcou a história do país, concedendo o meritório e justo direito à autonomia política, com independência afirmada em 1975. Entretanto, o término da guerra de libertação não livrou os moçambicanos de novos embates, dado que, após a independência, iniciou-se outra guerra, cujos traumas e conflitos são heranças nesse país em constante formação. Embora chamada de Guerra Civil, por alguns, para a professora Carmen Tindó,

Essas guerras não podem ser conceituadas, apenas, como civis, uma vez que tanto Angola, como Moçambique sofriram, na época, pressões do capitalismo veiculado pelos Estados Unidos e África do Sul, países interessados na perpetuação do choque interno, nas fissuras entre a União Nacional para a Independência Total de Angola – UNITA e o Movimento Popular para a Libertação de Angola – MPLA, entre a Resistência Nacional Moçambicana – RENAMO e a Frente de Libertação de Moçambique – FRELIMO³.

Acreditamos que a falta de uma expressão adequada para denominar o período de guerra não deixa de ser também um indício de sua complexidade. Aqui, optaremos por guerra pós-independência, na falta de termo melhor.

Como consequência de choques sociais internos e externos, inserida na geopolítica mundial, em meio às tensões causadas pela Guerra Fria, a guerra pós-independência durou mais de 15 anos e se tornou tema inerente à arte feita em Moçambique.

² GULLAR, Ferreira. In: TRIGO, Luciano. “A arte existe porque a vida não basta”, diz Ferreira Gullar. Paraty, 2010. Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/flip/noticia/2010/08/arte-existe-porque-vida-nao-basta-diz-ferreira-gullar.html>. Acesso: 16 de agosto de 2020. p.1

³ SECCO, Carmen Lucia Tindó. *Por entre memórias e silêncios: representações literárias das guerras em Angola e Moçambique*. Revista Scripta. v. 12 n. 23. PUC MINAS, 2008. p.13.

A guerra anticolonial dividiu o país em dois lados, colonizados x colonizadores. A independência, fundamento da disputa, figurava no horizonte, ao lado da imagem de um país utópico. Antes, mas também durante a guerra, a literatura serviu como arma de denúncia, como escudo que protegia o povo de uma forçosa assimilação, como um grito bélico, como voz coletiva que não se deixava mais calar diante do inimigo, representando um povo que lutava por sua terra, suas raízes, suas identidades.

É importante lembrar que, muito antes da colonização portuguesa, outros povos já haviam passado pelo país, importante rota comercial, migratória, dando a Moçambique um “caráter híbrido”⁴, uma identidade formada a partir dos diversos encontros que nunca deixaram de ocorrer em Moçambique.

Segundo Edward Said⁵, a relação entre Ocidente e Oriente se construiu em torno das questões de poder, sendo a representação negativa do Oriente uma das estratégias para legitimar sua exploração. “Por mais pacíficas que pareçam ser os intercâmbios e mesclas entre culturas, as relações de poder e saber entre colonizados e colonizadores sempre foram conflituosas, mesmo que veladamente”⁶. Árabes, ingleses, chineses, indianos, franceses, dinamarqueses, africanos de várias nações entre tantos outros personagens compõem a história de Moçambique, feita de chegadas e partidas, encontros.

Os moçambicanos souberam adaptar os elementos estrangeiros fazendo com que eles pudessem ser vistos não como elementos alheios, importados, mas parte orgânica do dia a dia do povo. Foi o que fizeram, por exemplo, com a língua portuguesa. Em vez macaquear a sintaxe lusitana, deram-lhe acento próprio que, em meio a outras línguas locais, saía original “(...) da boca do povo na língua errada do povo / Língua certa do povo”⁷.

Mas, para serem senhores de sua própria cultura, era preciso que tais elementos surgissem para enriquecer e não subjugar o povo. A independência era a esperança num futuro, como diz uma das personagens de “Comboio de sal e açúcar”. Na época do colonizador, não se tinha liberdade. Com a independência, a liberdade estava condicionada ao fim da guerra, explica a personagem. A utopia, a ideia de que após a independência os problemas do país se resolveriam, deu lugar ao desencanto quando, depois de liberta da colonização portuguesa, Moçambique se viu afundada numa guerra que desestabilizou todo o país. A disputa entre frentes políticas pela gestão da pátria

4 SOPA, António. *Um oceano, muitas ilhas*. Revista *Metamorfoses*. n.º 4. Lisboa: Editorial Caminho, 2003. p.107.

5 SAID, Edward. *Orientalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

6 SECCO, Carmen Lucia Tindó. “Índicos cantares: o imaginário da ilha de Moçambique nas vozes dos poetas”. In: GARCIA, M *et alii* (orgs). *Indicities/Índices /Indícios*. Hibrydations problématiques dans les littératures de l’Ocean Indicien. Ille-sur-Têt: Éditions K’A, 2010. p.166.

7 BANDEIRA, Manuel. “Grande sertão: veredas”. In: _____. *Poesia completa e prosa*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Aguilar, 1967. p. 135.

nascente desaguou num processo de luta armada que não distinguia os inimigos. Ao contrário da época colonial, em que o adversário era claramente o colonialismo, na guerra pós-independência, as utopias se liquefizeram, as certezas se nublaram e não havia mais um desejo comum. Não se lutava mais contra um grupo homogêneo, fácil de identificar. Essa guerra fez de todos inimigos em potencial. Nas palavras do soldado Taiar, personagem de “Comboio...”:

Esse país é incrível, com pessoas boas. Mas essa guerra faz os maus ficarem piores, os fracos, mais fracos, os covardes, mais covardes, irmãos contra irmãos sem saber por que lutam. Nós conseguimos a independência, mas estamos num guerra sem fim. Começou por ser uma coisa, mas agora já é outra. Os grandes chefes, estes, estão a lutar por poder. E os que recebem as ordens, como nós, só sabem roer o mato, sem ter tempo para fazer nada de bom por suas vidas.

As obras que pretendemos analisar neste artigo tratam desse momento que fragmentou a história de Moçambique, gerando mais traumas e medos, num povo já tão agredido, devastado, fragilizado pela barbárie, fruto da colonização.

Licínio Azevedo, em “O comboio de sal e açúcar”, e Eduardo White, em “Poemas da ciência de voar e da engenharia de ser ave”, criam personas que, em meio ao caos e à violência, ainda carregam um grão de esperança, seja num fardo de sal ou nas asas de uma ave. Sobrevivendo, apesar de.

As obras em questão, ao abordarem o espaço fragmentado da guerra, resgatam-no e, assim, reconstroem histórias e sentimentos, retomando e reerguendo uma cultura que se viu destroçada por anos de guerra e que, ainda hoje, convive com as injustiças sociais, oriundas de anos de má administração estatal.

Noutras palavras,

em um contexto marcado por conflitos, para uma perspectiva que se afasta do idealismo e da metafísica, a obra de arte pode interiorizar os conflitos e elaborá-los como experiência estética. A obra de arte, ao provocar choques, perturbações, transtornos de percepção, estará evocando o necessário estranhamento que deve reger as condições de percepção da realidade social, uma vez que esta se constitui como antagonica, dotada de impasses não resolvidos que se potenciam constantemente.⁸

Em Moçambique, no *Grande Sertão*, ou em qualquer outro lugar por onde a colonização tenha, violentamente, passado, suas marcas indeléveis contribuíram para tornar o viver, que, por si só já apresenta seus perigos, um tanto quanto “difícil”. A colonização pôs “O diabo na rua, no meio do redemoinho...”⁹. Se a história nos conta os fatos, a arte nos mostra outras possibilidades, vive entre a mágoa e a esperança. “É a literatura, portanto, um dos elementos de resistência que, ao

⁸ GINZBURG, Jaime. *Theodor Adorno e a poesia em tempos sombrios*. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: ALEA, Estudos Neolatinos. Vol.5 n.1, 2003. p.5.

⁹ ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 36ª impressão, Editora Nova Fronteira, 1988. p.192.

liberar a imaginação, faz os homens sonharem e questionarem”¹⁰.

O filme de Licínio Azevedo e os poemas de Eduardo White são provas de que “onde restou o homem sobreviveu semente, sonho a engravidar o tempo. Esse sonho se ocultou no mais inacessível de nós, lá onde a violência não podia golpear, lá onde a barbárie não tinha acesso”¹¹ É na arte, e a partir dela, que ele vem à tona.

A viagem por terra¹²

*A plataforma dessa estação
É a vida desse meu lugar
(Milton nascimento/Fernando Brandt)
A vida é ingrata no macio de si;
mas transtorna a esperança mesmo
do meio do fel do desespero.
Ao que, este mundo é
muito misturado.
(Guimarães Rosa)*

Para Guido Convents¹³,

falar do cinema em Moçambique ou na África é muito mais amplo do que falar sobre a história da produção nacional de filmes. Implica uma multiplicidade de aspectos que são entrelaçados à complexidade da sociedade, da economia (produção, distribuição, importação etc.), da tecnologia (película, digitalização, vídeo, câmaras, estúdios de montagem, projetores, sistemas de sons, lentes etc.), da política nacional e internacional (propaganda, resistência, contracultura, identidade, modernidade, emancipação etc.), da população (colonizadores portugueses, assimilados, africanos, indianos, mulheres, crianças, técnicos etc.), da legislação (censura, regulamentos de segurança, proteção das crianças etc.) e até do espaço urbano (salas de cinema, arquitetura etc.).

Além dessas questões, é preciso saber que a história do cinema moçambicano, segundo Raquel Schefer

é inseparável de dois episódios centrais da história do país: a Guerra de Libertação (1964-1974) e a Revolução (1975-1987). O cinema, medium visual dominante do século XX, encontra-se estreitamente ligado ao processo de descolonização e ao projecto revolucionário moçambicanos¹⁴.

10 SECCO, Carmen Lucia Tindó. *Sonhos, paisagens e memórias na poesia moçambicana contemporânea*. Revista Gragoatá. v.7 n.12. Niterói, 2002. p. 110. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33538/0>. Acesso: 19 de novembro de 2020.

11 COUTO, Mía. *Estórias Abensonhadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p.2.

12 As cenas citadas estarão em anexo ao final do texto, após as referências.

13 CONVENTS, Guido. “O cinema moçambicano colonial”. In: SECCO, Carmen Tindó; LEITE, Ana Mafalda; PATRAQUIM, Luís Carlos. *CineGrafias moçambicanas: memórias & crônicas & ensaios*. São Paulo: Kapulana, 2019. p.29.

14 SCHEFER, Raquel. *Cinema revolucionário moçambicano: o visível, o invisível e o translúcido*. In: A Quarta Parede #36, 2017. p.1. Disponível em: <http://www.acuartaparede.com/wp-content/uploads/2017/06/Artigo-Cinema-Revolucion%C3%A1rio-Mo%C3%A7ambicano-Pt.pdf>. Acesso: 18 de agosto de 2020.

Sendo assim, o cinema, em Moçambique, nasceu revolucionário na medida em que inaugurava um novo tempo, uma nova política e uma nova estética. Ao longo dos anos, ganhou e perdeu incentivos nacionais e internacionais, recebeu visitas ilustres, como as de José Celso Martinez Corrêa, Jean-Luc Godard, por exemplo, além de técnicos e operadores estrangeiros, constituindo-se como mais um dos muitos espaços de resistência cultural. Atualmente, o cinema moçambicano sofre com a falta de investimento em formação e produção, não há uma indústria cinematográfica.

O surgimento do cinema moçambicano está intimamente ligado ao contexto histórico mundial em que se insere, recebendo apoio material e humano para se construir e consolidar:

Na busca por ampliação da área de influência do bloco comunista no cenário de guerra fria que se desenhava ao redor do mundo no período, principalmente a União Soviética e Cuba vão enviar equipamentos e técnicos para Moçambique, a fim de contribuir para a implantação de um cinema com finalidade revolucionária. Os vários cineastas e operadores vindos desses países trazem consigo o conhecimento técnico necessário e ajudam a formar novos operadores e cineastas moçambicanos, inexistentes nos anos da guerrilha¹⁵.

O cinema foi fundamental no período pós-independência não só para filmar a imagem do povo e devolvê-la a ele, como pregava o jornal cinematográfico Kuxa Kanema, mas também para legitimar a independência do país, conforme relata o dramaturgo brasileiro José Celso Martinez Corrêa:

eles acabaram desenvolvendo toda uma documentação da guerra que foi inclusive decisiva para Moçambique provar que havia zonas libertadas; estes filmes foram mostrados na ONU, porque Portugal dizia que não existiam zonas libertadas, dizia que era um bando de bandidos e terroristas, que não havia uma guerrilha, que não havia uma guerra popular, e os filmes provaram o contrário, então a origem do cinema moçambicano é ligada à guerra de libertação e à necessidade.¹⁶

Os filmes feitos em Moçambique e sobre o país inevitavelmente têm as guerras como tema. Seja o conflito em si ou os traumas decorrentes delas. O cinema, ao criar uma experiência estética, revisita o trauma, recria a guerra, a fim de analisar, sentir e ressignificar a história, transmutando em esperança o desencanto. Isso porque

como modelos narrativos cinematográficos não constituem meros microcosmos refletores de processos históricos, há que se frisar o papel que eles exercem, a saber, o de matizes ou padrões empíricos nos quais a história pode ser moldada e a identidade nacional representada.¹⁷

15 SORANZ, Gustavo Soranz. *O Instituto Nacional de Cinema e outras experiências audiovisuais em Moçambique no seu período pós-colonial*. In: Contemporânea - Comunicação e Cultura - v.12 – n.01. UFBA, 2014. p. 150. <https://portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/8790>. Acesso: 16 de agosto de 2020.

16 CORRÊA, José Celso Martinez *et alii*. *Cinemação*. Cine Olho - revista de cinema. 5º tempo produções artísticas e culturais, 1980. p.9.

17 SHOHAT, E; STAM, R. *Crítica da imagem eurocêntrica*. Tradução: Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

Ao falar de situações traumáticas, como guerras, por exemplo, ocorridas ao longo da história, Márcio Seligmann-Silva¹⁸ diz que a forma mais produtiva e eficaz de narrar um episódio traumático não é a hiper-realidade, que é, por vezes, inacreditável. Para suscitar a imaginação do inimaginável, é necessário elaborar, trabalhar a realidade, colocando-a em perspectiva. Do contrário, um autêntico trabalho de rememoração e reintegração da cena traumática estaria comprometido. Trabalhando com uma transmutação da realidade, sob diferentes perspectivas, conservaríamos um espaço fundamental para a reflexão, a imaginação.

Diz o filósofo Friedrich Nietzsche¹⁹ que “a arte exerce secundariamente a função de conservar, e mesmo recolorir um pouco, representações apagadas, empalidecidas; ao cumprir essa tarefa, tece um vínculo entre épocas diversas e faz os seus espíritos retornarem”. Assim, para o autor, a arte teria também a função de conjurar os mortos.

“Comboio...”, ao tematizar um tempo de guerra, recupera a história coletiva de Moçambique e de sua gente, mortos ou sobreviventes, pelas vozes individuais de personagens, que representam a pluralidade, as mais diversas formas de encarar a realidade, resistindo nela.

“Comboio de sal e açúcar” e “poemas da ciência de voar e da engenharia de ser ave” têm em comum o fato de tratarem da guerra e de suas consequência pelo viés do lirismo, da subjetividade, da elaboração estética, não de modo romantizado, mas, ao contrário, profundamente engajado e crítico, como pretendemos mostrar.

O filme que iremos analisar é bastante recente, data de 2016, e é uma adaptação de um romance homônimo que Licínio Azevedo escreveu em 2007, cujo enredo o autor explicou em entrevista:

Durante a guerra... já ouviste falar da história do comboio irregular que saía quando houvesse condições, que fazia o trajeto do norte do país, de Nampula para Malawi? Moçambique era um grande produtor de açúcar, mas as plantações foram destruídas e não havia açúcar nem para o chá... a gente chegava num café “Quero um chá”, “Ah tem chá, mas não tem açúcar...” Então as mulheres do norte, compravam sal no litoral e atravessavam o norte do país para ir ao Malawi vender e comprar açúcar... as mulheres levavam os sacos de sal e depois com a venda do açúcar sustentavam a família... só que essa viagem era uma viagem que podia não ter fim... o comboio fazia 700 quilómetros... podia levar um mês, dois meses... era atacado, havia sabotagens na linha... e muitas dessas mulheres e outros passageiros e o pessoal dos caminhos-de-ferro morriam.²⁰

p. 145.

18 SELIGMANN-SILVA, Márcio. “A história como trauma”. In: NETROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA (orgs). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000. p.95.

19 NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres*. Trad. Paulo César Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p.116.

20 AZEVEDO, Licínio. In: PEREIRA, Ana Cristina; CABECINHAS, Rosa. “Um país sem imagem é um país sem memória...”: *Entrevista com Licínio Azevedo*. Estudos Ibero-Americanos, Porto Alegre, v. 42, n. 3, p. 1026-1047, set-

Logo no início do filme, após uma sonoplastia introdutória que mistura suspense e ruídos de trens, um dos militares lembra aos passageiros que todos estão ali por livre e espontânea vontade, e, portanto, cientes e de acordo com os perigos que se sucederão ao longo da viagem. A fala do oficial não é só para os passageiros, é também para o espectador. Quando o comboio parte, tudo é desconforto e o medo fica estampado nos rostos dos passageiros. Por isso, há outra advertência que precede a partida. Diz o soldado que não se devem temer os barulhos dos tiros que certamente surgirão ao longo da travessia, pois “o ruído não mata, mas o medo sim”.

Entre a partida e a incerteza da chegada, o que sobra é a travessia. O filme nos apresenta personagens diversos, cuja intersecção se dá na busca pela sobrevivência. O filme não deixa de ser, obviamente, uma crítica a toda a situação de miséria e de abandono a que a população moçambicana foi exposta por conta da guerra. Entretanto, essa crítica é feita por meio da esperança, mostrando que, ainda que o futuro seja incerto, é possível sonhar. Por isso, mesmo sabendo dos perigos, as personagens embarcam nessa viagem.

O espectador entra no comboio e nas vidas dessas pessoas, num cotidiano bastante agitado. Em meio a um tiroteio, uma criança nasce. As mulheres se põem ao redor da mãe, num círculo, unindo-se para ajudar no parto. À noite, os passageiros sonham acordados, contando histórias de guerra, falando de seus passados, de suas famílias, de tristezas e alegrias, planejando um futuro imprevisível, constantemente ameaçado. Uma enfermeira e um soldado se apaixonam. O amor faz o medo diminuir, mas não evita tragédias. Acompanhamos as discussões, ainda que breves, sobre fé x ciência, política, ética. Vemos símbolos culturais que, embora não nos sejam explicados didaticamente, conseguimos entender pelo contexto.

Ao contrário da época colonial, em que o inimigo era o colonizador, a guerra pós-independência fez de todos inimigos, sendo um período fratricida, que não poupou ninguém.

No comboio, o inimigo, portanto, não é só aquele que os espera de tocaia do lado de fora. Há todo tipo de desrespeito, como o abuso de autoridade, o machismo, a misoginia, entre outros preconceitos. Há os traidores e as dificuldades técnicas. Enfim, em cada vagão, há um mundo, em cada parada, o encontro de diferentes modos de vê-lo, a cada hora de viagem, uma eternidade marcada pelo barulho dos tiros.

Sendo assim, o filme nos leva, por meio de imagens e diálogos – com as variantes do português moçambicano - a conhecer parte da história de Moçambique, acompanhando as questões que inquietavam a população, sendo esses personagens metonímias do povo, parte da história do país.

dez. 2016. p.1029 – 1030. Disponível em:
<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/22989> . Acesso: 31/08/2020

Durante a viagem, vemos, por exemplo, os montes Namuli, que são, segundo o soldado Taiar, a provável origem do povo macua. Na sequência, a enfermeira Rosa, sua interlocutora, cita a cidade de Cuamba, para onde pretende ir, dizendo que lá há os montes Naicuru, para onde as pessoas fugiam durante a segunda guerra mundial, que achavam ser o fim do mundo, segundo seu avô, que viveu lá durante esse período.

Na cena citada, por meio do diálogo entre os personagens, além aprender algo de história e geografia, percebemos a importância da oralidade para os africanos, de modo geral. O avô, o mais velho, que narra suas histórias aos mais novos, é figura fundamental na cultura de Moçambique. A história do país é feita de fatos, mas, principalmente, de perspectivas, de narrativas.

A continuação desse diálogo também é digna de nota. Taiar conta que gostaria de ser agrônomo, mas, quando terminou o colégio, foi convocado para o alistamento militar. “Parece que a pátria precisava mais de ser defendida do que de ser alimentada”, disse. Ele acrescenta que gostaria de viver num lugar calmo, como o monte Naicuru, por exemplo. Rosa, surpresa, diz pensar que os militares gostassem de guerras, ao que ele responde “é o mesmo que dizer que todas as enfermeiras gostam de doenças”.

Algumas questões nos põem a pensar. Um país em guerra não se preocupa com a alimentação e a sobrevivência do povo, além de não dar escolha aos jovens. Aos homens, impõe a farda militar. Às mulheres, a “bata branca”, a única profissão possível e digna de orgulho para a família, a de enfermeira. Rosa apresenta sua profissão como escolha, mas, numa sociedade em guerra, essa seria a única possibilidade de formação para uma mulher.

Mas a guerra não impede o amor entre o soldado Taiar e a enfermeira Rosa, embora o atrapalhe bastante. O amor ameniza o medo, dá coragem e cria pequenos momentos de esperança. Ele dá leveza, faz voar, mas não blinda os amantes.

Se no início, o medo é um companheiro repulsivo de viagem, ao longo da travessia, parece que os personagens aprendem a conviver com ele. Os protocolos de proteção são efetivados com cada vez mais perfeição e rapidez, e o espectador já espera por esse momento. A cada ataque inimigo, algumas mortes inevitáveis, uma rotina, à qual se sobrevive bem.

“Comboio de sal e açúcar” apresenta a guerra, esse episódio traumático, cujas marcas ainda assombram a população, por meio de uma narrativa cuja intersecção entre os personagens é o desejo de chegar vivo ao fim da viagem. Ainda que o futuro seja incerto, fazem planos, acreditam. Como diz a mãe do bebê que nasce durante a viagem, “o importante é nascer”.

Ao fim da travessia, os que chegam ao destino, podem dizer que, depois de atravessarem a morte sempre iminente, nasceram. Não há esperança na política, nos governos presentes ou futuros, o (ainda) estar no mundo é, para uma população em guerra, por si só, um motivo para ter esperança.

“A nossa política é de nos arriscar até chegar ao nosso destino”, disse uma das passageiras.

A viagem pelo ar

*Um poema é sempre uma qualquer angústia que transborda.
Glória de Sant’Anna²¹*

Eduardo White, autor dos poemas que iremos analisar, faz parte de uma geração de escritores que buscou a “reaprendizagem do fascínio”²²:

Eles reivindicavam uma nova poética não mais revolucionária apenas no sentido ideológico e social, mas também no plano individual, existencial e literário. Essa geração contemporânea propõe uma poesia capaz de cantar o amor, os sentimentos universais; nela, os versos devem-se tornar canto, arma de reflexão sobre a vida e a poesia²³.

No prefácio de “Poemas da ciência de voar e da engenharia de ser ave”, Mia Couto já nos adianta que Eduardo reinventa “as imensas paisagens de seu país, a geografia da ternura que só os pássaros sabem percorrer”. “Uma poesia fortemente embrenhada nos conflitos de seu tempo, empenhada com a alma moçambicana”. “Eduardo (...) escreve em asas”²⁴.

Eduardo White e sua geração cantaram a pluralidade da cultura Moçambicana e os traumas da guerra, angústias transbordantes, “desenvolvendo uma opção distinta da tendência geral de reprodução do modelo imediatista da poesia de combate, se integravam numa estética filtrada por uma maturidade portadora de forte poeticidade”²⁵.

Vejamos agora, a partir da análise de um poema, como isso se dá:

Não faz mal.

Voar é uma dádiva da poesia.
Um verso arde na brancura aérea do papel,
toma balanço,
não resiste.

21 SANT’ ANNA, Glória de. *Amaranto*: poesias 1951-1983. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988. p.97.

22 COUTO, Mia. “Escrevoar”. In: WHITE, Eduardo. *Poemas da ciência de voar e da engenharia de ser ave*. Lisboa: Caminho, 1992. p.10.

23 SECCO, Carmen Lúcia Tindó. *et alii. Antologia do mar na poesia africana de língua portuguesa do século XX*: Moçambique, São Tomé e Príncipe e Guiné-Bissau. Rio de Janeiro: Ed. Da F. de letras da UFRJ, 1999. p.28.

24 COUTO, Mia. “Escrevoar”. In: WHITE, Eduardo. *Poemas da ciência de voar e da engenharia de ser ave*. Lisboa: Caminho, 1992. p.9-10.

25 MENDONÇA, Fátima. *Poetas do índico – 35 anos de escrita*. Revista. Mulemba. v.1, n. 4, p. 16-37, jan./jul. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011. p.20.

Solta-se-lhe
o animal alado.
Voa sobre as casas,
sobre as ruas,
sobre os homens que passam,
procura um pássaro
para acasalar.

Sílaba a sílaba
o verso voa.

E se o procurarmos? Que não se desespere, pois nunca o iremos encontrar. Algum sentimento o terá deixado pousar, partido com ele. Estará o verso conosco? Provavelmente apenas a parte que nos coube. Aquietemo-nos. Amainemo-nos esse desejo de o prendermos.

Não é justo um pássaro
onde ele não pode voar.²⁶

O verso é feito para percorrer o mundo, ele é livre. O que fica dele em nós é apenas aquilo que já estava dentro de cada leitor. A poesia busca o ar, o espaço, sobrevoando o material que a compõe, seus temas, paisagens, pessoas. A poesia não procura os homens, mas a própria poesia, assim se reproduz e multiplica.

Na brancura do papel, ensaia seu voo, tudo é aéreo, tudo é intenso, ardente. “Sílaba a sílaba/ o verso voa”, por meio das palavras que o materializam, cheias de aliterações, assonâncias, musicalidade, na métrica da leveza.

O verso é leve e preciso, como o voo do pássaro. Mesmo quando fala de traumas, o verso mantém sua leveza porque, como já disse Ítalo Calvino²⁷, é essa uma das propriedades da literatura. Mas não é só o poema que é ave, o próprio eu lírico também julga voar²⁸, e “Não faz mal” que assim o seja.

Em outro poema, o eu lírico afirma:

(...) digo-o aqui para que se entenda que o meu chão, a minha terra, traz-me sonhos terríveis e muito sangue a escorrer e demasiada ambição e se escrevo com uma certa brandura é porque pronuncio as palavras já com medo de as matar e eu quero-as vivendo e iluminadas de fascínio (...)²⁹

26 WHITE, Eduardo. *Poemas da ciência de voar e da engenharia de ser ave*. Lisboa: Caminho, 1992. p.22.

27 CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

28 WHITE, Eduardo. *Poemas da ciência de voar e da engenharia de ser ave*. Lisboa: Caminho, 1992. p.20

29 WHITE, Eduardo. *Poemas da ciência de voar e da engenharia de ser ave*. Lisboa: Caminho, 1992. p.29.

Para a professora Carmen Tindó

Leveza e liberdade é ao que visa o poeta, procurando, com a brandura de sua linguagem aérea, amenizar as lembranças de sua terra, cheia de “sonhos terríveis e muito sangue a escorrer”. Essa leveza, entretanto, não implica fuga da realidade. É uma acuidade que representa uma outra maneira de mirar a realidade. É uma força ascensional que faz os homens não se entregarem à tristeza, embora tenha desta consciência e lutem por extingui-la.³⁰

O eu lírico dos poemas de White tem “a asa como vocação”³¹ e acena aos pássaros com versos³². Espera os poemas como quem espera uma saudosa visita, arruma-lhes a casa: “amigos, eis-vos em casa e no que puder servir-vos o farei com prazer”³³.

O eu lírico quer, ele também, voar. Mas “em uma sociedade marcada por conflitos, a constituição da subjetividade lírica é atingida pela opressão”³⁴. O poeta é, portanto, um sujeito incompleto, fragmentado, coisificado pela guerra. Porém “Os olhos são mais maduros, agora, e podem olhar-se por dentro”, diz em um dos poemas.

O encontro e a despedida

*Narrar o trauma, portanto, tem em primeiro lugar
este sentido primário de desejo de renascer.*
Márcio Seligman-Silva³⁵

*A viagem termina quando encerramos
as nossas fronteiras interiores.
Regressamos a nós, não a um lugar.*
Mia Couto³⁶

Os poemas de White e o filme de Licínio nos levam a um contexto conturbado, devastado, opressor, limitado, injusto, não por meio de uma narrativa hiper-realista, mas de um olhar que, por meio do lirismo, da subjetividade, dos símbolos, do sensível, do humano, mostra ao espectador não só parte da história de Moçambique, mas, também, nos dá material para, seres inconclusos que somos, compormos nosso eu.

O filme termina com a imagem de Rosa andando sobre os trilhos, em direção a algum

30 SECCO, Carmen Lucia Tindó. *Por entre memórias e silêncios: representações literárias das guerras em Angola e Moçambique*. Revista Scripta. v. 12 n. 23. PUC MINAS, 2008. p.267.

31 WHITE, Eduardo. *Poemas da ciência de voar e da engenharia de ser ave*. Lisboa: Caminho, 1992. p.14.

32 Idem.Ibdem. p.12.

33 Idem.Ibdem. p.25.

34 GINZBURG, Jaime. *Theodor Adorno e a poesia em tempos sombrios*. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: ALEA, Estudos Neolatinos. Vol.5 n.1, 2003. p.65.

35 SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas*. Revista psic. clin., Rio de Janeiro, vol.20, n.1, 2008. p.67.

36 COUTO, Mia. *O outro pé da sereia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p.376.

destino. As nuances do Sol fazem contraste com a monocromática transferência de um cadáver do comboio para um caminhão. O canto dos pássaros na estação é abafado rapidamente pelo trem que novamente parte, “a luta continua”, diz o maquinista. “A vida se repete na estação”.

Diz Seligmann-Silva que “o trauma encontra na imaginação um meio para sua narração. A literatura é chamada diante do trauma para prestar-lhe serviço”³⁷. Sendo assim, a narração do trauma precisa passar pela imaginação para se tornar experiência, palavra, imagem, material. Licínio Azevedo e Eduardo White, por meio da arte, não só prestaram um serviço ao trauma, possibilitando-o ser contado, mas, sobretudo, ao espectador e ao leitor que, buscando um filme, um poema, encontram uma História.

Os personagens de “Comboio de sal e açúcar” e o eu lírico dos poemas de White querem ser aves, querem explorar a imensidão, quererem a liberdade que a independência deu, mas a guerra que a sucedeu retirou. O trauma das guerras, contado e recontado pelas artes, ainda sobrevive de modo predatório todo o país, cuja população luta diariamente para ser leve, livre, ave. É preciso criar espaços de partilha do sensível, como fazem os autores das obras que analisamos, porque, como o poeta Manoel de Barros (2010, p.9), todos queremos crescer para passarinho. E “Não é justo um pássaro onde ele não pode voar”. Despedimo-nos aqui, para seguir em direção a outras leituras, “a luta continua”.

REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, Licínio. *Comboio de sal e açúcar*. Portugal/França/África do Sul/ Brasil/Moçambique, 2016. 90min.
- AZEVEDO, Licínio. In: PEREIRA, Ana Cristina; CABECINHAS, Rosa. “Um país sem imagem é um país sem memória...”: *Entrevista com Licínio Azevedo*. Estudos Ibero-Americanos, Porto Alegre, v. 42, n. 3, p. 1026-1047, set-dez. 2016 Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/22989> . Acesso em: 31/08/2020.
- BANDEIRA, Manuel. “Grande sertão: veredas”. In: _____. *Poesia completa e prosa*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Aguilar, 1967.
- BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CONVENTS, Guido. “O cinema moçambicano colonial”. In: SECCO, Carmen Tindó; LEITE, Ana Mafalda; PATRAQUIM, Luís Carlos. *CineGrafias moçambicanas: memórias & crônicas & ensaios*. São Paulo: Kapulana, 2019.
- CORRÊA, José Celso Martinez *et alii*. *Cinemação*. Cine Olho - revista de cinema. 5º tempo produções artísticas e culturais, 1980.
- COUTO, Mia. “Escrevoar”. In: WHITE, Eduardo. *Poemas da ciência de voar e da engenharia de ser ave*. Lisboa: Caminho, 1992.

37 SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas*. Revista psic. clin., Rio de Janeiro, vol.20, n.1, 2008. p. 70.

- _____. *Estórias Abensonhadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- _____. *O outro pé da sereia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- GINZBURG, Jaime. *Theodor Adorno e a poesia em tempos sombrios*. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: ALEA, Estudos Neolatinos. Vol.5 n.1, 2003.
- GULLAR, Ferreira. In: TRIGO, Luciano. “A arte existe porque a vida não basta”, diz Ferreira Gullar. Paraty, 2010. Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/flip/noticia/2010/08/arte-existe-porque-vida-nao-basta-diz-ferreira-gullar.html>. Acesso em: 16 /08/ 2020.
- ISER, Wolfgang. “Os atos de fingir ou o que é fictício no ficcional”. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. V. II.
- MENDONÇA, Fátima. *Poetas do índico – 35 anos de escrita*. Revista. Mulemba. v.1, n. 4, p. 16-37, jan./jul. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011.
- NASCIMENTO, Milton; BRANT, Fernando. "Encontros e Despedidas". In: NASCIMENTO, Milton. *Encontros e despedidas*. Rio de Janeiro: Estúdios PolyGram, 1985.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres*. Trad. Paulo César Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 36ª impressão, Editora Nova Fronteira, 1988.
- SAID, Edward. *Orientalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SANT’ ANNA, Glória de. *Amaranto: poesias 1951-1983*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988.
- SCHEFER, Raquel. *Cinema revolucionário moçambicano: o visível, o invisível e o translúcido*. In: A Quarta Parede #36, 2017. Disponível em: <http://www.acuartaparede.com/wp-content/uploads/2017/06/Artigo-Cinema-Revolucion%C3%A1rio-Mo%C3%A7ambicano-Pt.pdf>. Acesso: 18/08/2020.
- SECCO, Carmen Lúcia Tindó. *et alii. Antologia do mar na poesia africana de língua portuguesa do século XX: Moçambique, São Tomé e Príncipe e Guiné-Bissau*. Rio de Janeiro: Ed. Da F. de letras da UFRJ, 1999.
- _____. “Índicos cantares: o imaginário da ilha de Moçambique nas vozes dos poetas”. In: GARCIA, M *et alii* (orgs). *Indicities/Índices/Indícios. Hibrydations problématiques dans les littératures de l’Ocean Indicien*. Ille-sur-Têt: Éditions K’A, 2010.
- _____. *Por entre memórias e silêncios: representações literárias das guerras em Angola e Moçambique*. Revista Scripta. v. 12 n. 23. PUC MINAS, 2008.
- _____. *Sonhos, paisagens e memórias na poesia moçambicana contemporânea*. Revista Gragoatá. v.7 n.12. Niterói, 2002. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33538/0>. Acesso em: 19/09/2020.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas*. Revista psic. clin., Rio de Janeiro, vol.20, n.1, 2008.
- _____. “A história como trauma”. In: NETROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA (orgs). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.
- SHOHAT, E; STAM, R. *Crítica da imagem eurocêntrica*. Tradução: Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- SOPA, António. *Um oceano, muitas ilhas*. Revista Metamorfoses. nº 4. Lisboa: Editorial Caminho, 2003.
- SORANZ, Gustavo Soranz. *O Instituto Nacional de Cinema e outras experiências audiovisuais em Moçambique no seu período póscolonial*. In: Contemporânea - Comunicação e Cultura - v.12 – n.01. UFBA, 2014. <https://portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/8790>. Acesso em: 16/08/2020.
- WHITE, Eduardo. *Poemas da ciência de voar e da engenharia de ser ave*. Lisboa: Caminho, 1992.

ANEXOS



1. Nascimento de um bebê em meio a um dos ataques inimigos ao comboio.



2. Montes Namuli, vistos por Taiar e Rosa, pela porta do comboio



3. Cadáver (provavelmente o soldado Taiar) sendo transferido do comboio para um caminhão do exército.



4. Rosa, segurando um bebê, nascido durante a viagem, caminha em direção ao horizonte.