



## **ALTER-IDADE EM CASA. O EXÍLIO INTERNO NO ROMANCE MOÇAMBICANO<sup>1</sup>**

### **OTHERNESS AT HOME. INTERNAL EXILE IN THE MOZAMBICAN NOVEL**

Dr. Nazir Ahmed Can<sup>2</sup>

*Para Rita Chaves, com afeto e gratidão*

**RESUMO:** Considerando as relações entre texto e sociedade, o presente artigo defende a hipótese de que o exílio interno, além de fundamento do campo literário moçambicano, é o elemento estruturador do romance nacional.

**PALAVRAS-CHAVE:** Moçambique; campo literário; romance; exílio.

**ABSTRACT:** *Focusing the complex relationships between text and society, this article defends the hypothesis that internal exile, as the basis of the Mozambican literary field, is the element that structure the national novel.*

**KEYWORDS:** *Mozambique; literary field; novel; exile.*

Em “Exil, retour et écriture”, Bernard Mouralis discute a problemática do exílio nas literaturas africanas a partir de dois ângulos: o relato autobiográfico sobre a experiência de um indivíduo que vive em outro país; a representação literária de um herói que é levado a abandonar seu lugar de pertença e rumar ao exterior (MOURALIS, 2011, p. 348- 349). Focalizando o sistema literário moçambicano e situando a reflexão no romance, gênero tardio, mas também aquele que mais se desenvolveu nas duas últimas décadas no país, poderíamos sugerir a inclusão de duas novas categorias: o da prática e o da representação do exílio no interior do próprio território. Erguidos em um chão de desigualdade e de incomunicabilidade interna, os muros entranham-se na paisagem cultural nacional, afetando a imagem que os autores possuem de si mesmos e as imagens que oferecem da jovem nação em seus textos. O exílio dentro de casa, ou o *insilio*, termo em língua espanhola que designa o estranhamento vivido dentro da própria pátria, além de estrutu-

---

1 Este artigo resulta de uma pesquisa iniciada no contexto do estágio de Pós-Doutorado que realizamos, entre 2012 e 2015, na USP, sob a supervisão da Profa. Rita Chaves e com o apoio da FAPESP. Às instituições e à supervisora endereçamos nossos sinceros agradecimentos.

2 Prof. Adjunto de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da UFRJ. [nazircann@gmail.com](mailto:nazircann@gmail.com)

rar temática e formalmente o romance moçambicano, como tentarei demonstrar, pode ajudar-nos a pensar as relações que se estabelecem no país entre produtores e representações.

Se observarmos o lugar social e literário dos escritores invisíveis e dos autores consagrados de Moçambique, constatamos que, embora apresentem uma primeira grande diferença quanto à valorização dos gêneros que privilegiam na atualidade (poesia e romance, respectivamente), a que se juntam outras de natureza textual e mesmo ideológica, os dois grupos convergem em um dado: estão absolutamente atados a questões de natureza histórica e institucional. Parece-nos mesmo que, enquanto os jovens autores desconhecidos conformam uma franja dominante da classe dominada (raros são os que pertencem à elite econômica, embora, naturalmente, já possuam recursos que os distinguem da classe social mais subjugada), os escritores reconhecidos, aqueles que representam o campo literário inclusive na cena internacional, constituem uma franja dominada da classe dominante (raros são os que pertencem ou pertenceram à elite política). Esse cruzamento, já previsto por Bourdieu (1992; 2011) em suas análises sobre o campo literário francês, repercute de modo decisivo nas representações literárias e, como num jogo de espelhos, liga e separa os dois circuitos.

Os escritores dos dois lados partilham, portanto, a condição de “dominados”. Essa posição conduz uns e outros a uma espécie de *desterro simbólico*: enquanto os escritores marginais, em sua maioria debutantes, perseguem um quadro compensatório no universo “letrado” e “cultivado” a que em geral não tiveram acesso em suas vidas, os escritores legitimados centram sua atenção nas personagens e nos espaços excluídos, procurando, também na contramão de suas posições sociais, uma via de escape. A diferença é que esse empreendimento, para o segundo grupo, possui sempre um alvo: os poderes instituídos. Outra característica que os distingue passa pelo próprio percurso de vida: boa parte dos autores que são hoje reconhecidamente os porta-vozes da literatura moçambicana já havia acumulado bens culturais antes da luta de libertação (ou o fez durante o processo e nos anos que se seguiram), construindo um caminho que se caracterizou também pelo contato e reapropriação de patrimônios literários de outras latitudes. Além disso, a participação e/ou a vivência em momentos da história recente do país possibilitou-lhes não apenas a relação afetiva com várias dimensões da realidade (utopia, desencanto, sociabilidade artística, impasse, isolamento) como também a acumulação de capital simbólico. Esse capital, todavia, não foi suficiente para assumirem lugares de protagonismo na cena política, ao contrário do que ocorreu, por exemplo, em Angola.

Encontramos uma das raras exceções na figura de Luís Bernardo Honwana, que participou nos dois mundos, o literário e o político. Contudo, mesmo ele, não voltou a publicar depois de *Nós matamos o cão-tinhoso*, de 1964, seu primeiro e último livro. Décadas depois, na altura em que já atuava como Secretário de Estado da Cultura de Moçambique, Luís Bernardo sinaliza o afastamento dos escritores e intelectuais do debate público: “Neste momento, por razões que merecem análise, há uma posição de demissão, que é talvez um dos sintomas da situação de má saúde da nossa sociedade” (SAÚTE, 1998, p. 172). Quanto aos escritores do país que não tiveram contato direto com o universo político, não hesitam em apontar o dedo ao poder. A figura do “exilado” ou do “desterrado” surge com frequência em seus discursos extraliterários para definir a situação de abandono a que se sentem relegados. Luís Carlos Patraquim talvez seja o modelo que mais se aproxima daquele a que se refere Bernard Mouralis, por ter realmente saído do país na década de 1980: “Sou tão exilado no estatuto mais amplo – não imediatamente político, nunca fui objecto de perseguição política –, como neste momento exilados em Moçambique andam uma data de escritores e de outras gentes” (SAÚTE, 1998, p. 201). Para reiterar esse sentimento, já anunciado na instigante produção poética que o consagrara nos anos 1980, o autor envereda pelo romance, em 2010. Com *A canção de Zefa-*



*nias Sforza*, que se ambienta na contraditória Maputo de hoje, Patraquim encena o exílio interno de uma das personagens mais deslocadas e melancólicas que a narrativa moçambicana já produziu. Os autores que sempre viveram em Moçambique, como Ungulani Ba Ka Khosa, também relacionam a ideia de desterro simbólico e físico ao distanciamento do pensamento ideológico dominante do período pós-colonial: “Fui, mais tarde, para a província considerada a *Sibéria moçambicana* – Niassa – então ganhei consciência em relação ao Poder. Já não me deixava induzir com certos discursos que “se faziam neste país” (SAÚTE, 1998, p. 321. Os grifos são nossos). Por sua vez, Paulina Chiziane assume-se como “escritora ‘exilada’ metafórica e fisicamente ([vive] num bairro periférico de Maputo)” (MARTINS, 2009). Embora não faça uso dessa gramática em suas entrevistas, João Paulo Borges Coelho afasta-se das causas propagadas nos anos 1980 e, no plano social e literário, se desvincula de qualquer projeto que pretenda “dar voz ao outro”: “Eu hoje assumo que não represento sequer o meu quarteirão, eu represento-me a mim próprio e isso é uma suprema liberdade” (COELHO. In: CABRITA, 2005). Seu último romance, *Rainhas da noite*, reafirma o abismo que existe entre o narrador-investigador de passados, que em alguns momentos facilmente se confunde com a figura do autor, e o “circo insano” (COELHO, 2013, p. 358) da Maputo contemporânea que o observa e o isola. Mía Couto é provavelmente uma das exceções, pois tem incitado o debate público em suas intervenções públicas, desde os anos 1980, sem se colocar, pelo que nos consta, na posição de exilado. No entanto, em sua obra parece haver um progressivo desejo de desterro. Trata-se, aliás, do autor que mais tematiza esse movimento, como veremos.

O exílio a que se referem esses autores em suas entrevistas deve ser, naturalmente, apreendido no sentido metafórico. Por isso, nada tem a ver com a situação absoluta e excepcional dos exílios internos, físico e psicológico, a que os africanos foram submetidos durante o período colonial, e que tão bem foi representado a partir da década de 50 em poemas de Noémia de Sousa e Craveirinha (“Pois é, Carol, / vou terminar esta carta enviando-a sem via / sobre a amnistia de quarenta e tal anos de exílio / do Daíco dentro de Lourenço Marques a tocar bacilos”) e nos já mencionados contos de Luís Bernardo Honwana. Ou até mesmo em Orlando Mendes, autor do primeiro romance nacional, *Portagem*, de 1966, a despeito da ambição da hipótese que o também poeta pretendia validar: a de que o mulato, exilado interno por excelência na narrativa, se apresentava como a principal vítima desse mundo colonial dividido em dois blocos, o branco e o negro, que não leem o seu caso. Tampouco tem a ver com as noções clássicas de expatriação forçada ou voluntária. Diz respeito, sobretudo, à tal ideia de distanciamento. Mas também de um afã de autonomia do “literário” face ao mundo político, reivindicação de todas as literaturas emergentes em momentos concretos de suas evoluções. Em alguns poetas, que se consolidaram entre os anos 60 e 80, a condição de exílio (dentro de casa) define esse estado intermediário nem de todo integrado ao novo lugar, nem totalmente liberto do antigo (SAID, 2005, p. 58). As vozes que celebraram a Ilha de Moçambique, com Rui Knopfli à cabeça, poderiam ser o paradigma desse estado. Progressistas no tempo colonial, viveram com desconforto a transição de poderes. Alguns deles, como o próprio autor de *A Ilha de Próspero*, chegaram mesmo a abandonar o país pouco depois da independência. Noutros casos, bem mais recentes, essa mesma condição intermédia é assumida pelo escritor perpetuamente incomodado com o presente porque se encontra, ou afirma encontrar-se, a uma distância suficiente para ver as coisas não apenas como elas são, mas no que se converteram (SAID, 2005, p. 67). Guardadas as distâncias que separam seus projetos artísticos, Paulina Chiziane, João Paulo Borges Coelho, Luís Carlos Patraquim e, pelas mensagens que seus textos literários veiculam, Marcelo Panguana, Ungulani Ba Ka Khosa e Mía Couto são alguns exemplos dessa segunda forma de descontentamento.

Como sugerem as definições sempre agudas de Said, os dois tipos de *desteros* são também dois tipos de *destempos*. E isto porque, como tem sido assinalado pelos estimulantes estudos de críticos como Fátima

Mendonça, Francisco Noa e Rita Chaves, apenas para citar alguns, há no escritor pós-colonial uma tensão crescente entre a identidade coletiva, em permanente construção, e a identidade individual, menos disponível a novas aventuras. Embora não o explique em sua totalidade, a herança também pode desempenhar um papel para o alargamento das fendas desse chão instável. Todos os autores que aqui trazemos para a análise viveram nos dois tempos, o colonial e o pós-colonial, lidam com uma arte (o romance) e habitam em um cenário (a cidade) que se opõem às práticas da grande maioria da população moçambicana. Seria equivocado, por isso, estabelecermos uma homologia direta entre a sociedade representada em seus romances e a sociedade moçambicana como um todo. Mas não seria impertinente pensarmos na relação que pode haver entre a experiência social do autor, ou a imagem que ele possui de si, e os ambientes que ele constrói em suas narrativas, independentemente do tempo, do espaço e do tipo de personagem que as mesmas inscrevem. Com efeito, não é difícil constatar que a representação do exílio interno é, no romance nacional, uma de suas mais fortes tendências, possivelmente o elo que une a diversidade reinante em toda essa produção. Existe, de fato, penso, uma correlação entre as práticas sociais dos escritores e as respostas que suas obras procuram oferecer, no campo das representações. Isso se dá não tanto no sentido literal, mas sim naquilo que Malenfant define como passagem “*environnementale*”, entendido como o laço entre o não tematizado e o tematizável, entre o estritamente afetivo e a racionalização desse afeto, entre uma revelação ética e um conhecimento epistêmico que se deseja validar (MALENFANT, 2007). Se por um lado, os romancistas moçambicanos procuram, a partir dessa temática, “reconstruir e reinterpretar a ordem” do universo pós-colonial (MBEMBE, 1986, p. 67), por outro, a obsessão no uso evidencia uma comunhão, ou um desejo de identificação, com o exílio provado por tantos intelectuais espalhados pelo mundo: o de uma ruptura dolorosa com a pátria, que possibilita a articulação de um novo discurso sobre o mundo e uma certa reconciliação consigo mesmo (KAVWAHIREHI, 2011, p. 41). A diferença é que, no caso moçambicano, o exílio, por ser interno, se relaciona mais ao “outro”, o vizinho, do que ao território.

A relação que cada um desses projetos literários mantém com a geografia do *insilio* será, por tudo isso, mediada pela leitura crítica que fazem do tempo presente e pelo lugar que os autores ocupam, enquanto atores sociais, no campo de produção deste mesmo momento histórico. Todos esses autores/atores, aliás, são mais velhos do que a própria nação e a reflexão sobre a passagem do tempo que suas narrativas inauguram pode corresponder, como já foi aqui sugerido, ao embate entre o tempo da história e o tempo do indivíduo. Com argúcia e um saudável sentido de auto-ironia, o escritor e ensaísta cubano Gustavo Firmat sublinha os laços entre alteridade e idade:

Sin embargo (y hasta con embargo), a medida que el exiliado envejece, el tiempo, antes su cómplice, se le vuelve hostil. Empezamos a perder el tiempo, por así decirlo. Empezamos a sentir una falta de sincronía entre el tiempo de nuestras vidas y el tiempo de la historia. Nuestro tiempo, en el sentido histórico, ya no coincide con nuestro tiempo, en el sentido vital. Cuando esto sucede, en vez de vivir con tiempo, a tiempo, vivimos a destiempo (FIRMAT, 2013).

Não é mero jogo de palavras, ainda segundo o escritor radicado nos Estados Unidos, que o exilado crônico é sempre um exilado anacrônico (FIRMAT, 2013). Até por isso, pelo fato de se ligar à dimensão do tempo, o exílio não pode restringir-se à clássica oposição entre o “nacional” e o “estrangeiro”. No caso moçambicano, ele deve antes ser enquadrado em uma dinâmica interna que abriga e revitaliza tensões ligadas à classe social, ao gênero e à raça, realidades vividas individual e localmente por um grupo restrito da elite cultural que se distancia da elite política, mas também da população em geral e ainda daquele ideal coletivo que animou a empresa anticolonial a partir dos anos 50. Reacendendo-se nos anos 80 e atingindo um ponto eufórico na última década, a estética do *insilio* desses autores persegue um melhor entendimento



da realidade, mas também uma afirmação, efabulada ou em jeito de murro na mesa, no campo de produção dessa realidade. O mais surpreendente é que, apesar da concordância que seus discursos sociais deixam antever, nada disso se concretiza em um projeto artístico coletivo, em movimentos ou redes de discussão, em manifestações de afinidades eletivas. No campo literário moçambicano os jogadores quase nunca passam a bola uns aos outros. A atmosfera intelectual dos dias de hoje confirma que, também na relação institucional, a nota dominante é o exílio dentro de casa:

Ao contrário do que acontecia nos anos 60, 70 e 80, hoje, os melhores elementos (...) estão absolutamente isolados uns dos outros, só se encontram bianualmente por casualidade, num dentista ou num avião, sem que ninguém, na generalidade, leia os outros, ou tal comente, quanto mais exporem-se à conversa franca e aberta sobre o ofício. Cada um deles tem a sua rede virtual de contactos mas não coincidem mapa e território (CABRITA, 2011).

Para Illánéz, o indivíduo que opta pelo *insilio* é aquele que está sem estar completamente na própria pátria. Esta se lhe apresenta distante, do ponto de vista do “destino”. Por isso, um dos traços do *insilio* é o silêncio. Ou, quando muito, um discurso traduzido, malversado, revisto ao extremo para que não se revele as pegadas de seu fundamento original. Enquanto expressão de uma identidade vulnerável, o *insilio* é uma memória reprimida, a cultura de uma consciência em perda (ILLÁNEZ, 2006). Ensaçando uma aproximação entre literatura e sociedade e uma mediação entre produção e recepção (multilocalizada), o escritor moçambicano contemporâneo se depara com inúmeros desafios. O primeiro deles ganha corpo precisamente no quadro institucional, dado que, como recorda François Paré, todas as escritas de países periféricos se caracterizam por uma certa forma de exílio (2001, p. 89). Do ponto de vista da representação, por muito que os projetos literários dos autores apontem mais para a diferença do que para a comunhão, algumas questões são transversais em seus textos. A principal delas, insistimos, é a do exílio, termo que surge em praticamente todos os romances moçambicanos para retratar o *insilio*. Por muito que dê conta de uma querela com a história recente, sua reiterada inscrição não permite a superação do desconforto. Pelo contrário, o *insilio* é a expressão de um bloqueio que paradoxalmente funciona como motor de escrita e que, anunciado ou vivenciado pelas personagens, pode dizer muito da relação que o autor entretece com seu tempo e com sua terra.

Nos romances de Mia Couto, desde *Terra sonâmbula*, de 1992, em que a personagem Farida se exila em um barco encalhado, é já quase um lugar-comum a existência de uma ou mais personagens que se retiram voluntariamente do mundo em que viviam para recuperar o sossego em outro espaço. A principal característica dos lugares de *insilio* de Mia Couto é a pequenez e a forte identificação entre os protagonistas e seus espaços de afetividade. Outro traço habitual em suas narrativas corais é o posicionamento ambíguo dos narradores, que ora homologam ora se afastam do imaginário veiculado por suas personagens. Provavelmente por isso, o exílio interno terá invariavelmente um duplo significado em sua escrita.

Em *Venenos de Deus, remédios do Diabo*, a casa converte-se no escudo de Bartolomeu: “— Só saio daqui se esta casa sair comigo (...) É como se as paredes nos vestissem a alma” (COUTO, 2010, p. 23). O que se relata neste romance é o gosto e o gesto do distanciamento, que se concretiza no espaço do próprio país. Associando-se ao desencanto do autor, a crença no “eu” e em sua capacidade de reinvenção é, em algumas de suas personagens, quase ilimitada: “— Eu não saio à rua, doutor, estou encarcerado neste quarto. Mas tenho ruas dentro de mim, ruas que saem de mim e me trazem notícias...” (COUTO, 2010, p. 125). Além dessas primeiras características, o *insilio*, nos romances de Mia Couto, assume uma dupla e paradoxal função: de refúgio e de castigo. Esses dois destinos podem mesmo confundir-se, como se dá em *A varanda do frangipani*: “Deixei o mundo quando era véspera da libertação da minha terra. Fazia a piada: meu país

nascia, em roupas de bandeira, e eu descia ao chão, exilado da luz (...). Aceitei a prisão da cova, me guardei no sossego que compete aos falecidos” (COUTO, 2010b, p. 12). A personagem sem carne e osso, ou então desprovida de características físicas que a singularize, constitui um traço dominante da escrita de Mia Couto. Mas assume neste romance um lado mais intenso, na medida em que, na pele de espírito, se instala no corpo do inspetor que deverá investigar um assassinato no asilo de São Nicolau. Além de refúgio e castigo, movimento e metamorfose, o exílio apresenta-se como “fundação e fim” (MOURALIS, 1993) em Mia Couto. Como já foi referido, em *A varanda do frangipani*, a casa, enquanto metonímia de um projeto alternativo à nação recém-saída da guerra, é o asilo. E este lugar possui a particularidade de apresentar o referido duplo significado: “Quando cheguei ao asilo entendi que esta era minha última e definitiva residência” (COUTO, 2010b, p. 35). Como se pode observar pelos exemplos, a diversidade de exílios produz no corpo da narrativa uma sobreposição de espaços exíguos, que abrigam a complexidade, as insatisfações e as nostalgias das personagens. De fato, o espaço do *insilio* do representante português desta narrativa passa do asilo à varanda pessoal, numa progressão que acentua o distanciamento à questão coletiva: “Digo-lhe com tristeza: o Moçambique que amei está morrendo. Nunca mais voltará. Resta-me só este espaçozito em que me sombreio de mar. Minha nação é uma varanda” (COUTO, 2010b, p. 50). Em *Venenos de Deus, remédios do Diabo*, a evolução decrescente volta a ser anunciada: “Passara-se assim: ele deixara de sair. Primeiro, de casa. Depois, do quarto. Condenara-se a ele mesmo à prisão do quarto. A rua se foi convertendo numa nação estranha, longínqua, inatingível” (COUTO, 2010, p. 15). Por todos esses motivos e motivações, a criação de pequenos microcosmos, em Mia Couto, produz um efeito similar àquele que foi analisado por Farges: o de “mini-world”, que imprime à existência uma temporalidade particular, a do confinamento: “It was like living in a small town, where everybody knew everybody else” (FARGES, 2007).

Por outro lado, nos momentos em que o presente não parece ser capaz de oferecer um sinal de esperança, o tempo converte-se já não em destempo, mas em contratempo (FIRMAT, 2013). Em sua inusitada condição de exilado, o protagonista de *A varanda do frangipani* reflete sobre os regimes de historicidade e, neste caso, não tem dúvidas em especular sobre a eventual sorte de ter morrido antes da independência: “Quem sabe foi bom, assim evitado de assistir a guerras e desgraças” (COUTO, 2010b, p. 17). Será, pois, o tempo pós-colonial, atravessado por um desalento crescente se nos ativermos à evolução temática dos romances do autor, a catalisar o movimento de muitas de suas personagens. Um dos efeitos desse tempo despedaçado passa pela construção de muros que as separa do mundo. É o caso de Salufo, em *A varanda do frangipani*: “Me expôs o seu incrível plano: ele iria voltar a minar as terras em redor da fortaleza. Enterraria as mesmas minas que, lá na estrada, estavam a ser retiradas. (...) Agora é que isto vai ser uma fortaleza de verdade!” (COUTO, 2010b, p. 113). Ou de Bartolomeu, em *Venenos de Deus, remédios do Diabo*: “andou arrancando pedras da calçada, esburacando o pavimento, só para ninguém vir cá a casa” (COUTO, 2010, p. 78). O que mais surpreendente nestas personagens é que não existe uma alteração significativa de seus estados ao longo do relato. Pelo contrário, esses gestos, se bem que revelam uma busca, também reafirmam uma desistência. Se, por um lado, tais movimentos são a expressão máxima de um desacordo face ao estado de coisas, por outro, não é descabido considerar, com Bauman, que qualquer alternativa identitária requer um entendimento recíproco e que este só pode decorrer de uma experiência partilhada. Ora, a partilha da experiência é inconcebível se antes não houver partilha do espaço (BAUMAN, 2006, p. 38).

As razões para a impaciência de Bartolomeu encontram-se nas fendas de um presente melancólico, tão diferente daquele “antigamente” por ele anunciado, mas não situado no tempo, e que lhe era tão mais favorável. De resto, como em qualquer situação de exílio, a consequência mais visível da relação tensa com o presente é a irritabilidade que o desterrado mantém com o poder que o conduziu à errância. E



essa irritabilidade é quase sempre mediada por um elemento de natureza espacial (um “lugar outro”) e um contraponto de natureza temporal (a nostalgia). O esfacelamento do presente costuma favorecer o destaque que se atribui a um passado pleno e regenerado, como esclarece Illánéz, recordando-nos ainda que o termo “nostos”, em grego, significa estar “longe da pátria”. A nostalgia de Bartolomeu assenta nesse tipo de memória, longa e substanciosa, mas dificilmente transmissível porque os ouvidos alheios são a ela incompatíveis (ILLÁNEZ, 2006). Também em *A varanda do frangipani*, as razões para o exílio parecem relacionar-se à saudade. Neste caso, por uma personagem portuguesa: “Mas o perfume desta varanda me cura nostalgias dos tempos em que vivi em Moçambique. E que tempos foram esses!” (COUTO, 2010b, p. 47-48). Em seu estudo sobre o desterro nas literaturas africanas de língua francesa, Aedín Ní Loingsigh afirma que o exílio encarna uma oposição implícita entre o espaço idealizado e o espaço hostil. Enquanto os termos “banido”, “proscrito” e “emigrante” correspondem a realidades jurídicas, históricas e econômicas, a noção de “exilado” enquadra-se em uma dinâmica mais subjetiva, que pode ir do amor ao ódio abertamente explicitado. O exílio é, assim, um sentimento (LOINGSIGH, 2001). Cabe acrescentar que o exílio que conhecemos, inclusive porque o conhecemos, está votado à visibilidade. Como refere Spânu, em sua análise sobre o desterro na literatura romena, “de l’exil, on ne connaît paradoxalement que le succès. L’exil tragique n’aboutit à aucune littérature” (2005, p. 166). Daí a tendência para idealização da figura e do espaço do exilado em todas as literaturas. Em Mia Couto, o espaço idealizado é, antes de mais, um tempo, situado atrás, no passado, de difícil identificação em uma época concreta. Exatamente por expressar um sentido de perda, o desejo de evasão é sempre acompanhado por uma relação problemática com presente. Bartolomeu, em *Venenos de Deus, remédios do Diabo*, radicaliza sua relação com o mundo atual quando afirma: “– Quem me dera ser escravo e ir num barco – murmurou Bartolomeu de modo a que ninguém o escutas-se” (COUTO, 2010, p. 20). O pacto rancoroso com o presente, que é um traço do romance moçambicano, explica a ênfase que se dá à guerra. Mais do que o colonialismo e a estrutura armadilhada que o mesmo deixou como legado, a guerra surge como o principal motivo para o isolamento das personagens. Por se tratar de uma memória “ilegítima” naquele contexto social, a de Bartolomeu não disfarça uma inadaptação, que irrompe sob a forma de ressentimento. A quizília com o tempo estará, pois, na origem da animosidade da personagem. Aliás, não é à toa que *distemper* significa “mau humor” em inglês (FIRMAT, 2013).

Constate-se ainda, na obra de Mia Couto, a equivalência simbólica entre a paz e o esquecimento. No final de *Venenos de Deus, remédios do Diabo* chega-se mesmo a explicitar essa mensagem: “O português confessa sentir inveja de não ter duas línguas. E poder usar uma delas para perder o passado. E outra para ludibriar o presente” (COUTO, 2010, p. 112). A própria relação com o mundo da escrita é, para Bartolomeu, motivo de fuga do presente. A palavra acentua uma distância cultivada, um desejo de desaparecimento (e já não de revelação): “– Não vale a pena espreitar, Doutor, que eu escrevo como o polvo, uso tinta para me tornar invisível” (COUTO, 2010, p. 25). A passagem transcrita confirma, além disso, a relação extremamente ambígua entre exílio e escrita (LOINGSIGH, p. 2001), reforçada em Moçambique – insistimos – pelo abismo que separa o mundo do escritor e os universos mais imediatos da população. Já *Vinte zinco*, narrativa ambientada em Moçambique e condensada em apenas alguns dias (de 19 a 30 de abril), é um dos textos de Mia Couto que menos referências faz ao “exílio”. O romance, curiosamente, focaliza a experiência de uma família portuguesa e sua difícil posição no período de transição para a independência. Seja como for, o desejo de transpor o tempo, transversal em toda a obra do autor e habitual na relação umbilical entre exílio e espaço, é recorrente na narrativa: “A portuguesa retificou. Morrer, não. Ela queria ir embora. Mas já não lhe bastava ir embora de um lugar. Ela queria ir embora da vida. E voltar depois, quando depois já não houvesse réstia daquele tempo” (COUTO, 2014, p. 54). Assim, além de articular movimento e metamorfose,

castigo e pena, origem e fim, o *insilio* possibilitará, na estética de Mia Couto, outro tipo de cruzamento: o “tempo do exilado” – marcado pela nostalgia de um passado não identificado e pela confirmação de que a utopia do presente mais não é do que um *não-lugar* – e aquilo que Atcha, de maneira arguta, chama de “exílio do tempo” (ATCHA, 2007).

A loucura surge, também, como resultado de uma marginalização específica. Trata-se de uma temática clássica nas literaturas africanas. O louco, aqui, não é o indivíduo que padece de distúrbios mentais, mas aquele que, por razões históricas e/ou pelo rumor que confere ilusão de movimento à vida das comunidades excluídas, se vê afastado das sociedades do romance. Como forma de autoproteção, de modo a consolidar o distanciamento, algumas personagens utilizam a seu favor o preconceito social. Ernestina, personagem de *A varanda do frangipani*, vai direto ao assunto: “Não me pedirão testemunho. Nem sequer sentimento. Prefiro esse alheamento. Que ninguém me preste atenção e me tomem por tonta” (COUTO, 2010b, p. 105). Para além do louco (social), a personagem cega é usada estrategicamente para a celebração do alheamento: “Um cego semelha uma ilha: navegante à espera de viagem, um silêncio frente ao espelho. Indiferente a tudo, Tchuisco se dava a metafísicas: – Vocês veem os vivos, eu vejo a vida” (COUTO, 2014, p. 31). Parece evidente, se ligarmos todos esses exemplos, que uma investigação metalinguística e a tentativa de invenção de um repertório artístico próprio, fundado na inversão de imaginários, acompanha a edificação do desterro nos romances de Mia Couto.

Na obra de João Paulo Borges Coelho, se é certo que as figuras da cega alheada (em *As visitas do Dr. Valdez*), do louco (em *As duas sombras do rio* e *Crónica da Rua 513.2*) e dos fantasmas (em *As visitas do Dr. Valdez* e *Crónica da Rua 513.2* e *Rainhas da noite*) surgem com frequência para, cada qual a sua maneira, corromper a ilusão de pureza dos novos tempos, o exílio interno dos jovens protagonistas é fundamentalmente forçado. E por isso assume feições diferentes. Além disso, os heróis criados pelo autor tentam evadir-se desse destino, lançando-se instintivamente à procura de lugares de silêncio onde suas vidas possam recuperar a unidade perdida. Esses lugares poderiam ser interpretados como uma espécie de exílio do exílio.

Em *As duas sombras do rio*, o protagonista, Leónidas Ntsato, é obrigado a fugir por não ser aceito em nenhum dos lados do rio Zambeze. Tito Nharreluga, em *Crónica da Rua 513.2*, e J. Mungau, em *Campo de trânsito*, são apreendidos pela polícia: o primeiro, por ter sido flagrado enquanto roubava uma laranja que mataria o “bicho” que invade seu corpo, é transportado para o campo de reeducação. O segundo, sem saber as razões, é levado para uma cela e, logo depois, para o Campo de Trânsito, espaço intermédio que se situa entre o Campo Novo e o Campo Antigo e onde, em princípio, a singularidade do indivíduo corre sérios riscos de ser apagada. Nesses romances, os protagonistas encontram um refúgio fugaz apenas nos lugares que não são completamente líquidos nem sólidos. Essa estratégia, curiosamente, também é utilizada pelos heróis dos romances de outros autores moçambicanos, como Paulina Chiziane e Marcelo Panguana, como veremos mais adiante.

Somente no exílio do exílio, portanto, os protagonistas de João Paulo Borges Coelho passam do estado disjuntivo em que se encontram para um provisório estado conjuntivo, de complementariedade. É o caso, em primeiro lugar, de Leónidas Ntsato, encontrado na ilha de Cacessemo, espaço surpreendente, porque situado no centro de ambas as margens e paradoxalmente distante dos tiros: “Cacessemo é uma ilha afastada do tempo, protegida dos invasores, longe dos começos abortados de uma prometida nova era” (COELHO, 2003, p. 27). A particular situação geográfica de Cacessemo, que a coloca em uma relação de oposição ao tempo histórico descrito, condiciona o protagonista. Com efeito, Leónidas Ntsato, que também ocupa uma posição intermédia na sociedade do romance, é encontrado em circunstâncias misteriosas até para si mesmo: “o pescador se achou deitado na praia da pequena ilha de Cacessemo com a face





na areia e sem saber como lá fora dar” (COELHO, 2003, p. 27). Vivendo um combate interior por abrigar os espíritos da cobra e do leão, que miniaturiza a batalha que se dá entre os imaginários do norte e do sul do país, o protagonista encontra o equilíbrio possível no rio. A narrativa oscila, assim, do plano privado, a história de Leónidas Ntsato, para outro mais extenso, onde se desenha o contexto da divisão que destrói o país durante a guerra civil. Sendo obrigado a se camuflar no mato, Leónidas Ntsato chega mesmo a provar uma espécie de exílio radical, que se materializa no texto: o herói “ausenta-se” da narrativa, regressando mais de cem páginas após a última referência ativa do narrador (p. 69): “Distante dali, sentado numa pedra, também Leónidas Ntsato olha o rio” (COELHO, 2003, p. 192). O protagonista observa o Zambeze, partilhando com ele um segredo. Neste lugar de silêncio e de encontro com a própria humanidade, não existe nenhum obstáculo que o coloque em perigo. Ele está sozinho, em seu espaço.

Em *Campo de trânsito*, Mungau é a personagem que experimenta no corpo a chegada de um tempo de opressão. Como Leónidas Ntsato, a personagem alivia a violência ritualizada com idas e vindas ao rio: “Sempre o rio, quando não tem mais para onde ir! Sempre a grande pedra em cuja superfície espalma as mãos, para a sentir morna se lhe bate o sol, fria se ao fim da tarde. Sempre sem saber se é esta a única razão que o leva lá” (COELHO, 2007, p. 141). As causas dessa procura nunca são explicadas pelo narrador. Trata-se de uma necessidade cujos contornos nem o próprio protagonista consegue definir. Também como sucede com o herói trágico de *As duas sombras do rio*, Mungau é conduzido a esse espaço intermédio por seu próprio corpo, sem que para isso sejam necessárias razões lógicas. Trata-se do lugar onde consegue um equilíbrio possível face à divisão gradual que sente: por um lado, quer fugir do destino alienante que lhe é oferecido pelo cárcere a céu aberto; por outro, passa estranhamente a se sentir em casa no Campo de Trânsito. Na zona do rio, a divisão que experimenta é de outra índole, natural e corporal, conjugação que se obtém pelo contato com a pedra; esta, por sua vez, é descrita em dois blocos, cada qual mantendo um elemento intermédio e de passagem (morna, fim da tarde), mais próximos da frágil condição do herói. O rio é, portanto, seu último refúgio, lugar onde Mungau recupera a lembrança da complementariedade perdida. Ainda como Leónidas Ntsato, Mungau distancia-se do trágico confronto que a progressão das duas hortas deixa antever, precisamente por não pertencer a nenhum dos bandos rivais do Campo de Trânsito.

O espaço da praia constitui também, devido à confluência entre o sólido e o líquido, um lugar de descanso para os caprichos da História em *Crónica da Rua 513.2*. Compete à personagem Tito Nharreluga converter-se no emblema de um confronto mais amplo que se dissemina(rá) por todo o país. Tal como Leónidas Ntsato e Mungau, Tito procura intuitivamente o espaço onde sujeito e objeto se encontram: “Chega lá quase sempre fervendo por dentro, sem saber porquê” (COELHO, 2006, p. 113). Ainda que desconheça os motivos, Tito apazigua nesse lugar a luta interior provocada pela distância entre aquilo que tem e aquilo que gostaria de ter: “Nharreluga impacienta-se com o afastar das metas cada vez mais para longe. E é aqui, neste lugar, que se distrai. Olhando os corvos que escorregam pelas ladeiras do vento, ouvindo os berros roucos que eles emitem nas suas disputas furiosas” (COELHO, 2006, p. 114). As metas individuais que separam o seu “querer” e o seu “ter”, cada vez mais distanciadas, parecem apontar simbolicamente para as margens de um rio não muito distante de Maputo. Como se dá na fronteira do Zambeze, cenário de *As duas sombras do rio*, Tito Nharreluga apercebe-se da expansão progressiva de seus dois lados. Já os corvos que por ali transitam são os portadores dos agouros, os mensageiros da violência e da guerra, como sugere a escolha lexical (“disputas furiosas”). Sua fúria vem de cima, escorregando pelas “ladeiras do vento, descendo do norte para o sul, sendo reconhecida apenas por via de sons turvos e contraditórios (“berros roucos”). De igual modo, a transformação de Tito, de pequeno a grande, de criança a homem, é marcada pela mudança de voz. A “nova voz exprimia já um pensamento intruso” (COELHO, 2006, p. 115), fazendo com que a

personagem se desinteresse momentaneamente por aquela praia. Como consequência, dá-se o alargamento da distância que vai de seu “querer” e de seu “ter”, o aumento de sua frustração e, finalmente, como medida de sobrevivência, o regresso intuitivo àquele espaço: “Mas o ter e o querer continuavam dois estados inimigos, distantes um do outro. Daí que procure hoje, nesta nova praia, o segredo da antiga coexistência que, na outra, trazia paz à sua alma” (COELHO, 2006, p. 115). Fazendo corresponder, como Mia Couto, a noção de complementariedade entre o indivíduo e o espaço a um passado não identificado, a metáfora proposta por via desta personagem é quase literal: o conflito interior ecoa uma divisão, que, embora vivida de modo privado, reenvia o leitor para o drama coletivo. Como em Mia Couto, portanto, ainda que por mecanismos linguísticos e estratégias literárias diferentes, a relação entre a experiência individual e a experiência coletiva na escrita de João Paulo Borges Coelho ganha forma na descrição e na reflexão sobre o hiato privado.

Como se pode observar em todos esses exemplos, o “inesperado desejo de lonjura” (COUTO, 2010, p. 21), de que fala o narrador de Mia Couto em um de seus romances, orienta também a vida dos heróis elaborados por João Paulo Borges Coelho. As personagens desses dois autores, os de Mia retóricos e assertivos, os de João Paulo silenciosos e hesitantes, confirmam duas características do exilado: a hostilidade ao presente e a vontade de fuga para lugares onde o ar é mais puro (ATCHA, 2007). O belo e amargo final de *As duas sombras do rio* confirma esse traçado, que é sempre de desalento: “Devagar, também, Leónidas Ntsato mergulhou nele nessa noite, ficando nós sem saber se procurava chegar a Cacessemo para alongar a sua perplexidade nessa fronteira, se lhe bastava perder-se nas águas para ganhar a tranquilidade e a indiferença dos afogados” (COELHO, 2013, p. 260). Até entender sua participação na História, os protagonistas de João Paulo Borges Coelho realizam uma longa travessia de contato com as esferas de poder, pressentindo gradualmente que a justiça é uma noção ambígua. Quando se apercebem, procuram o sossego possível para suas vidas bifformes no exílio do exílio, mesmo que este os encaminhe para o suicídio. Os lugares de reconciliação do desterrado representam, por todos esses fatores, a reivindicação silenciosa por um espaço íntimo onde o herói possa existir sem que a História faça dele o soldado de um bando ou de outro. É lá onde podem finalmente descansar de todo o barulho do mundo. Contudo, não seria demais voltar a indagar, desta feita com Mbembe, até que ponto a insistência nessa “memória da errância” individual rumo à solidão pode bloquear uma memória ativa, dinâmica, mais próxima daquela que serviu de mote às lutas anticoloniais (1986, p. 62), isto é, uma memória que, além de virar as costas ao poder instituído, o confrontava de maneira inequívoca e instituída uma efetiva alternativa ao estado de coisas.

As personagens de *O chão das coisas*, de Marcelo Panguana, se movimentam em ambientes da realeza, o que determinará um novo registro na representação do *insilio*. Neste romance de 2010, o autor recua o olhar para o período pré-colonial, situa a narrativa na aldeia de Tonga e confere protagonismo a Xala, o herdeiro do trono que renega esse estatuto quando descobre ser sexualmente impotente. Desde então, envergonhado, enceta uma fuga para lugar incerto. Como Ntsato, protagonista de *As duas sombras do rio*, esse movimento retira o protagonista de grande parte da narrativa. Muito mais adiante, no capítulo “Sentado à beira do rio” (PANGUANA, 2010, p. 131), Xala decide regressar a sua aldeia. Toma essa decisão quando, sentado nas margens do rio, encontra a paz. O desterro errante pelo próprio território, que se radicaliza pela própria ausência do protagonista nas ações descritas, é confirmado em alguns momentos pelo narrador que, aqui e ali, rememora o “misterioso exílio” (PANGUANA, 2010, p. 45) de Xala, sem, contudo, oferecer pistas de sua localização: “Se Xala regressar a tempo do seu desconhecido exílio, será esse o momento exaltante” (PANGUANA, 2010, p. 45); “Sonhou vendo o seu filho Xala a regressar finalmente do seu longo exílio” (PANGUANA, 2010, p. 135). Ao contrário, porém, de Leónidas Ntsato, que responde rapidamente às questões que lhe são colocadas no momento em que retorna a sua vila, Xala apresenta-se



ressentido e, por isso, opta pelo silêncio: “Porque desaparecera sem dizer nada? Em que lugar passara esses longos dias? Como sobrevivera? Xala, no entanto, não responderá, assim como se recusará a aceitar os seus gestos de ternura” (PANGUANA, 2010, p. 154). Para o protagonista, o drama individual sobrepõe-se ao drama coletivo. A Xala pouco importa que seus conterrâneos se encontrem desprotegidos em uma guerra fratricida contra a aldeia rival. O que o move, a vergonha na fuga e o ressentimento no regresso, são sentimentos ligados unicamente ao seu problema pessoal. A diferença mais significativa entre o herói do primeiro romance de João Paulo e este, portanto, é que Leónidas Ntsato se revê no drama nacional, chegando mesmo a se considerar como o seu rosto mais emblemático. Xala, pelo contrário, reiterando a vergonha que o desacredita e, por isso, validando indiretamente a marginalização que lhe é imposta pela comunidade, apresenta-se apenas, e à medida das narrativas orais, como um ser excepcional.

Ambientado entre Mambone e a Mafalala dos tempos coloniais, *Balada de amor ao vento*, de Paulina Chiziane, é outro dos romances consagrados pela crítica nacional e internacional que repensa a condição “insular” motivada pela violência institucionalizada. Contudo, para Sarnau, a protagonista do romance, não é o sistema colonial (referenciado em escassos dois momentos da narrativa – p. 49 e p. 116) que a desloca para o exílio, mas as lógicas internas das tradições moçambicanas, que impõem, segundo ela, uma “poligamia exclusivamente masculina”. Ao longo de toda a narrativa, que aposta pelo registro da primeira pessoa, Sarnau apresenta-se como uma figura dividida, deslocada em seus dois principais contextos: “Estou dispersa: uma parte de mim ficou no Save, outra está aqui nesta Mafalala suja e triste, outra paira no ar, aguardando surpresas que a vida me reserva” (CHIZIANE, 2005, p. 12). Depois da felicidade de ter sido a escolhida pelo rei para ser a sua primeira esposa, Sarnau repensa sua situação e, repentinamente, toma consciência de que o casamento a confinará: “Senti em mim a negra partindo para a escravatura; a prisioneira caminhando para o cadafalso (...) e estou a sofrer sozinha nos caminhos distantes” (CHIZIANE, 2005, p. 46); “Voei até aos cômodos vestidos de cardos e lírios que o anoitecer escondia, subi o soalco passo a passo, tão pesada como quem caminha para o cadafalso” (CHIZIANE, 2005, p. 55). Se o que aqui está em causa é a coisificação da mulher moçambicana, como tem sido interpretado por grande parte da crítica, poderíamos também sugerir que Sarnau se apercebe dessa tragédia apenas no degrau que antecede a cerimônia. Ora, por não ser estrangeira, por ser adulta e por ter vivido e conhecido outras mulheres que se casaram na aldeia, o discurso da personagem carece obviamente de verossimilhança. Ainda mais contraditória é a maneira como a protagonista, quando situada em posição de poder, naturaliza as relações de dominação: “O trabalho das machambas não é comigo, tenho muitas servas que se encarregam disso” (CHIZIANE, 2005, p. 79). A preocupação em privilegiar em sua reflexão a desigualdade entre homens e mulheres conduz, talvez de forma involuntária, as relações de classe e de raça a um *não-lugar* na narrativa.

É certo que, ao longo do capítulo 15, o degredo em Angola de Mwando é relatado. Ainda que não haja grandes preocupações em inserir este episódio num quadro histórico mais amplo, o preconceito racial que estruturou o sistema colonial é assinalado: “Iam a caminho de Angola, terra de degredo, da cana, do cacau e do café. Alguns deles eram condenados por crimes graves; outros por caprichos sem fundamento e mais outros simplesmente porque eram negros” (CHIZIANE, 2005, p. 115-116). Contudo, além de ser apresentado de modo esporádico, o fundamento político do episódio é neutralizado. E isto porque, já em Angola, o opressor deixa de ser o homem branco, o grande arquiteto desse campo de exceção, e passa a ser o homem negro: “Os pretos gritavam para outros pretos como se pretos não fossem. O escravo libertado torna-se tirano. O homem alcança as alturas cavalcando nos ombros dos outros” (CHIZIANE, 2005, p. 118). Surpreende, com efeito, que o escrutínio ao poder, para lá do gênero, quando ocorre, vise aos próprios africanos, mão-de-obra barata de uma empresa muito mais vasta e poderosa. Ao mesmo tempo,

quando é valorado positivamente, o negro torna-se mais objeto do que sujeito da história, em imagens que transportam o leitor para uma África uniformizada, reduzida a uma visão próxima da tão criticada versão negritudinista de Senghor: “A canção é a alma do negro. Quando sofre, canta, quando ri, canta, quando trabalha, canta. Até parece que a canção desperta no fundo do ser a força secular de todos os antepassados” (CHIZIANE, 2005, p. 125). A descrição do “fim do mundo” habitado por Mwando privilegia imagens da natureza, sem que a mesma projete, sequer metaforicamente, um reflexo sobre a história. Os responsáveis pela violência que ensombra o espaço do degredo parecem, de fato, vir da natureza e não do sistema que promoveu a separação entre a mesma e o sujeito. Não é paradoxal, seguindo essa lógica a-histórica, que Mwando tenha encontrado a realização pessoal precisamente no desterro forçado: “Apesar do trabalho forçado, encontrou felicidade no degredo. Finalmente conseguiu satisfazer a ambição de usar batina branca, baptizar, cristianizar” (CHIZIANE, 2005, p. 126).

No romance de Paulina Chiziane, os elementos da natureza fundem-se, sim, no corpo e no espírito da mulher, que, com nova roupagem, poderia combater de forma mais eficaz a opressão de que é vítima. Tais imagens, porém, em vez de a escudarem, parecem confirmar um ser em perda, incapaz de encontrar uma saída. O desejo de outro tempo e de outra terra é, por isso, evocado com alguma frequência: “o meu sangue irá fermentar as profundezas para que as algas cresçam bem nutridas. Quem me dera ser a estrela sonâmbula e vaguar no infinito sem destino em todas as noites de luar” (CHIZIANE, 2005, p. 31). Neste romance, como em outros da literatura moçambicana atual, a pausa momentânea da protagonista se dá no espaço do rio. “Arrasto o corpo emagrecido pela angústia até ao rio. Mergulho os pés nas águas frescas, ah, mas como me reanima esta água (...) navego serena nas águas verde-azuis” (CHIZIANE, 2005, p. 71-72). Como se pode observar, o problema de Sarnau, como o de Xala, diz respeito apenas a si própria. Grande parte da crítica que se tem ocupado da obra da autora afirma que o drama de suas protagonistas é transversal à situação da mulher em Moçambique. Contudo, como vimos, a própria personagem relativiza essa afirmação quando, sem hesitação, desvela que ao gênero se sobrepõem outras dinâmicas de diferenciação na sociedade do romance. Seu exílio contém uma carga de privilégio, que não é possível detectar, por exemplo, na vida do pescador Leónidas Ntsato. Como sucede no romance de Marcelo Panguana, *Balada de amor ao vento* inscreve-se em um ambiente da realeza. Talvez por isso, o “eu-vítima”, embora exercite sem pudor seu poder sobre uma série de servas, acaba por deter o monopólio da dor: “Mas porquê tanta desgraça só para mim, porquê?” (CHIZIANE, 2005, p. 114).

Finalmente, em *Os sobreviventes da noite*, de Ungulani Ba Ka Khosa, a ideia de exílio volta a associar-se às experiências da solidão e da incomunicabilidade dentro das próprias fronteiras. As personagens vivem encerradas em si mesmas, ansiando unicamente regressar a casa e aos seus afazeres quotidianos. Não existe, tampouco, uma reflexão aprofundada sobre o momento histórico representado. Predispondo-se a examinar a guerra civil moçambicana pelo ângulo dos guerrilheiros do “outro lado”, o narrador-protagonista encontra na imensa floresta o lugar de seu exílio: “As vozes têm a mesma tonalidade, berram da mesma maneira, riem da mesma forma, cantam do mesmo modo. Não sinto diferença. O meu mundo é a floresta” (KHOSA, 2008, p. 23). A guerra produz um efeito de esvaziamento no universo do guerrilheiro. Ao contrário das narrativas anticoloniais, não tanto de Moçambique, mas de outras latitudes literárias africanas, em que a luta individual alargava o horizonte de possibilidades coletivas dos excluídos da História, os “sobreviventes da noite” de Ba Ka Khosa caracterizam-se pelo embrutecimento e, em diversos momentos, pela alienação. Talvez isso explique as inúmeras histórias pessoais que ao longo da narrativa não se enlaçam harmonicamente. A estória, de fato, raramente se inscreve na História, que se apresenta bloqueada pelo vivido e pelo contado. Por exemplo, são várias as ocorrências que afirmam a natureza oculta da guerra.



Mas não existe um aprofundamento para lá dessa reiterada afirmação. Isto é, desprovida de uma axiomática política, a guerra é lida no sentido mais comum da desrazão: “De momento não sabia porque o desviaram do seu trabalho de mineiro. Falam de política. Mas que política? Em trinta anos de mineiro, a preocupação foi a de trabalhar para sustentar as duas mulheres e os quatro filhos que com elas teve” (KHOSA, 2008, p. 64). É neste contexto de incompreensão, de lutas sem causas, que as ideias de desterro ressurgem: “Queria digerir a sós o que nunca pensou deglutir nestes anos de exílio forçado, de longa ausência, do afastamento da terra que o viu nascer e crescer, dos sonhos truncados, da vida sem futuro” (KHOSA, 2008, p. 97).

O exílio, em Ba Kha Khosa, possui também duas faces: a de castigo e a de refúgio. Além disso, no desterro forçado em que vivem, na floresta, as personagens sonham com o exílio bucólico, metaforizado no romance pela gaiola da personagem Penete: “Uma gaiola em que os passarinhos tivessem o à-vontade dos pombos: a liberdade de entrar e sair” (KHOSA, 2008, p. 100); “Mas a pergunta de Boca levantou o fantasma da distanciação. Durante dias e dias foi, a sós, evocando tal fenómeno até que chegou à pueril conclusão, por outra não surgir, de que a gaiola era a sua mulher, a namorada de sempre, a amante fiel”. (KHOSA, 2008, p. 114). Em causa parece estar aqui a dialética da liberdade e da opressão, do estaticismo e da mobilidade. O que surpreende, no entanto, é que também a liberdade se associa ao exílio, e que a equação se resolva na imagem de uma gaiola, objeto habitualmente associado à prisão. Mas, neste particular, a mensagem subliminar de *Os sobreviventes da noite* não se distancia das propostas de outros autores moçambicanos, que inscrevem espaços confinados para oferecer sossego e ar puro aos seus heróis.

Deixamos para o final duas leituras diferentes da ideia de *insilio*. A primeira vem de um romance de Aldino Muianga, autor que apenas recentemente foi publicado no Brasil, mas que, em Moçambique, granjeia de certo prestígio entre críticos. Em *Meledina (ou a história de uma prostituta)*, o escritor introduz dois tipos de personagens já clássicos na prosa moçambicana, o indiano e a prostituta. Para se ver livre de eventuais rumores sobre sua relação adúltera com Meledina, o indiano aconselha-a a tentar a sorte na capital e, conseqüentemente, abandonar o “desterro sem fim” (MUIANGA, 2000, p. 19) a que todos na aldeia estavam fadados. Trata-se, neste caso, de um argumento que utiliza a noção de *insilio* com fins de manipulação. Meledina parte, assim, do campo rumo à cidade à procura de melhores condições. A protagonista fica num primeiro momento sozinha, já que, ao contrário das promessas do indiano, ninguém a esperava em sua chegada. Embora abandonada e inadaptada ao novo contexto, não é vista por si mesma nem pelo narrador como uma personagem exilada. O posterior regresso de Meledina à Mafalala, apesar de movido por circunstâncias que a ultrapassavam, ligadas à pobreza e à marginalização, tampouco é marcado pelo destempo ou pelo desterro. Pelo contrário, trata-se do reencontro com um ambiente que, embora duro, lhe é apenas familiar.

Não é vergonha nenhuma regressar à Mafalala. É apenas o retorno para se reencontrar com o passado. Um passado não muito distante de que conserva grandes memórias. Afinal não há tempo para tudo? Há, sim, também tempo de o tempo se reencontrar com o próprio tempo. Está na viagem de regresso ao seu verdadeiro mundo, ao mundo onde se evolva a misteriosa inebriação das brigas nocturnas, do odor agriçoce de excrementos a transbordar nos baldes, das urinas fermentadas nos becos e nos troncos das árvores, das noites musicadas das tabernas onde os juke-boxes não conhecem pausa, dos chamamentos angustiados de bocas de mães que não sabem do paradeiro dos filhos, das multidões gozando o espectáculo do espancamento de um ladrão, do canto ébrio solitário aos encontrões nas cercas de caniço, da agonia das mulheres abusadas e não pagas; enfim, desse universo germinado na mente dos eleitos cidadãos dos bairros de caniço e zinco. Ela é uma ovelha que se tresmalhara do rebanho, uma renegada que, fora da sombra do templo, descobrira a magia e o encantamento das práticas da sua fé (MUIANGA, 2000, p. 97-98).

Mas é em *Palestra para um morto*, de Suleiman Cassamo, que a temática do *insilio* se apresenta sob um prisma absolutamente original no contexto do romance moçambicano. Interpelando um morto, de modo

seco e irônico, o narrador desmitifica a ideia comumente aceita de exílio. Aqui, a errância rumo ao desterrado é analisada como o princípio de um capital social que todo o exilado deseja acumular. Daí o desterrado aparecer já não como vítima dos tempos e da terra, mas, pelo contrário, como contraponto da grande maioria da população, que nesse tempo e nessa terra trabalha:

Mas se procuras o povoado, não percebo como é que passaste por ele. Além de cego, precisavas de ser surdo. Pois, mesmo daqui se ouve o pilão, o riso das mulheres no poço, os remos contra a água, o vozerio dos pescadores que estendem a rede com linha da ondulação fluida nos testículos, porque aqui, creio que na vossa terra há-de ser o mesmo, cada um faz pela vida (CASSAMO, 2000, p. 20).

Conotado com o frágil poder ao longo de toda a narrativa (“Uma desavergonhada mosca esquarterjou o silêncio, e foi poisar na tua magnífica dentadura. Ninguém te reclamou. Ninguém” – CASSAMO, 2000, p. 27), mesmo que esse poder nunca seja abertamente denominado, o errante morreu em um lugar habitado pela vida de tantas outras pessoas. Além disso, ou por isso, enquanto era vivo, ele não inaugurou nenhum espaço com seu olhar. Dá-se, portanto, uma inversão na lógica do exílio, habitualmente pensado como lugar do oprimido. Por outro lado, essa figura não é totalmente apreensível. Um dos traços mais marcantes da narrativa é, justamente, as interrogações sobre os motivos de sua errância: “Com que então, fugitivo? E que milando estava na origem do teu exílio? Não sabias que Pháti não era ainda ali, se é que era essa a terra, mais para o avesso do Sul, que procuravas para refúgio?” (CASSAMO, 2000, p. 28); “Como todo o direito, eu pergunto: por que não te misturaste, beber com eles do mesmo tsêco, desposar as raparigas daquela terra, partilhar o sal e o fogo, chorar os seus mortos. Ao contrário: coabitaste com feras” (CASSAMO, 2000, p. 29). Sugerindo respostas a partir das próprias questões que levanta, mas sem nunca levantar o véu, o narrador prossegue seu ataque sarcástico ao exilado. De resto, até mesmo as razões pela aposta na elipse, que faz a narrativa caminhar em uma rota de mistério e vivacidade, são expostas pelo narrador e enquadradas na história do sistema de castas que o tempo colonial reinventou: “Das minhas poucas letras, guardava segredo. Sabes porquê? Para não encenar com os brancos. Viam-me a espantar o pó dos livros, sem saber que era ladrão de leituras” (CASSAMO, 2000, p. 82); “o pastor havia de percorrer esse túnel da tua simulada evasão e, anos depois, letrado cidadão urbano comparará o túnel cheio de pirilampos ao metropolitano de Lisboa, visto num documentário, se não estou em erro, em 1969” (CASSAMO, 2000, p. 29). Dois dados nessas passagens confirmam a diferente aceção atribuída por Cassamo ao exílio: em primeiro lugar, ele é visto como estratégia de poder (“túnel da tua simulada evasão”) e não como destino de sacrifício. Talvez por isso seja comparado ao metropolitano de Lisboa, que procura imitar os de cidades europeias como Londres, Budapeste, Glasgow, erguidos em finais do século XIX. Pode indiciar também o paradoxo do império lusitano que associava reverberação de cosmopolitismo a um indisfarçável atraso (a construção do empreendimento se dá apenas em 1959). Em segundo lugar, em outro gesto original no campo literário moçambicano, o narrador não esconde o lugar social do inventor dessa metáfora, porventura ele próprio (“letrado cidadão urbano”).

Desentendido do tempo e da terra, o exilado enceta uma fuga sem rumo que é acompanhada pelo sarcasmo cirúrgico do narrador: “De modo que as coisas estavam assim. Sem hora, nem data, nem nada. Até que, um dia, a terra trepidou. E tu, fugido de construir a linha, ou estarei enganado?, disseste é o comboio” (CASSAMO, 2000, p. 30). Sua evasão, portanto, não é objeto de identificação nem de compaixão. O sofrimento do desterrado é unicamente motivo de ironia: “Em vida, também foste fugitivo, e sabes como doem as distâncias da desterrância” (CASSAMO, 2000, p. 38). Até porque este exilado, longe de ser vítima, é apresentado como um indivíduo inerte, cúmplice da autoridade, medroso: “Medo da responsabilidade da



liberdade? Pena de abandonar tão suado buraco? Escolha de ser acuado que fugitivo? Ou hábito de toupeira? Ou nem medo, nem hábito, nem nada?” (CASSAMO, 2000, p. 30). Independentemente de ter havido ou não um alvo real a inspirar a construção literária deste “morto”, o certo é que o exílio é lido aqui como um capital apto a ser instrumentalizado para fins de mediação e distinção social: “já era valor ser perseguido: gozo, não digo preocupar, ocupar as autoridades” (CASSAMO, 2000, p. 30); “Ou seja, passado o tempo que havia passado, não só não era doente como precisava daquela doença para ser ele próprio (...) a morte já não é para ti defeito mas estacionária qualidade, virtude” (CASSAMO, 2000, p. 54).

O exílio pensado pelo autor de *O regresso do morto* é feito de uma massa oposta ao daquele que se cristalizou no campo literário nacional. Muitos exemplos extraídos dos romances aqui apresentados, por sua propensão às travessias e, paradoxalmente, pela escassez de alternativas que oferecem, poderiam mesmo ser reavaliados pela portentosa metáfora do elevador, e de seu “movimento represado”, que emprestamos de Suleiman Cassamo para finalizar esta trilha pelos lugares de *insilio* do romance moçambicano:

Assim vi, qual e tal, e assim conto. Mas ainda falta aqui uma coisa: o sufocado movimento do elevador ou da girafa ou da inédita geringonça ou de eticetra e eticetra. O movimento represado. O elevador a dizer eu que subo, eu que desço; sem, no entanto, subir ou descer, embora claro e tangível esse imóvel movimento. Vai ou não vai, vai ou não vai. Um sufoco. Até parece que era comigo, do meu coração, e não da coisa, a represa (CASSAMO, 2000, p. 80).

## REFERÊNCIAS:

- ATCHA, Philip A. “Temps de l’exil et exil du temps dans Le jeune homme de sable de Williams Sassine”, *Actes du colloque international Temporalités de l’exil*, 2007. Disponível em: <http://www.poexil.umontreal.ca/events/colloquetemp/actes/atcha.pdf>. Acesso em: 27 abr. 2016.
- BAUMAN, Zygmunt. *Confianza y temor en la ciudad*. Barcelona: Ed. Arcadia, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. Trad. Sérgio Miceli [et al.]. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Les règles de l’art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil, 1992.
- CABRITA, António. “Entrevista a João Paulo Borges Coelho”. Texto fornecido pelo autor, 2005.
- \_\_\_\_\_. “Oscilaciones”, 2011. Disponível em: <<http://raposadasul.blogspot.com/2011/10/oscilaciones.html>>. Acesso em: 23 mar. 2012.
- CASSAMO, Suleiman. *Palestra para um morto*. Maputo: Ndjira, 2000.
- CHIZIANE, Paulina. *Balada de amor ao vento*. 2. ed. Maputo: Ndjira, 2005. [1990].
- COELHO, João Paulo Borges. *As duas sombras do rio*. Lisboa: Caminho, 2003.
- \_\_\_\_\_. *As visitas do Dr. Valdez*. Lisboa: Caminho, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Crónica da Rua 513.2*. Lisboa: Caminho, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Campo de trânsito*. Lisboa: Caminho, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Rainhas da noite*. Lisboa: Caminho, 2013.
- COUTO, Mia. *Terra sonâmbula*. Lisboa: Caminho, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Venenos de Deus, remédios do Diabo*. 2. ed. Maputo: Ndjira, 2010. [2008].
- \_\_\_\_\_. *A varanda do frangipani*. 7. ed. Maputo: Ndjira, 2010b. [1996].

\_\_\_\_\_. *Vinte e zinco*. Lisboa: 4. ed. Caminho, 2014. [1999].

FARGES, Patrick. “In this compression chamber between Europe and North America’. *Constructions de la temporalité dans les récits des ‘réfugiés-internés’ au Canada*. 2007. Disponível em: <<http://www.poexil.umontreal.ca/events/colloquetemp/actes/farges.pdf>>. Acesso em: 27 jan. 2016.

FIRMAT, Gustavo Pérez. “Destierro y Destiempo”. *Revista Literaria Baquiana*, n° 83-84, 2013. Disponível em: <[http://www.baquiana.com/Numero\\_LXXXIII\\_LXXXIV/Opini%C3%B3n\\_II.htm](http://www.baquiana.com/Numero_LXXXIII_LXXXIV/Opini%C3%B3n_II.htm)>. Acesso em: 18 jan. 2016.

ILLÁNEZ, Chango. “Exilio e insilio. Una mirada sobre San Juan, su universidad y las herencias del proceso”. *Revista de la UNSJ*, 2006.

KAVWAHIREHI, Kareseka. “Penser, écrire l’exil et les migrations postcoloniales”. In: Pierre Fandio & Hervé Tchumkam. *Exils et migrations postcoloniales. De l’urgence du départ à la nécessité du retour*. Yaoundé: Ifrikiya, 2011.

KHOSA, Ungulani Ba Ka. *Os sobreviventes da noite*. Maputo: Texto Editores, 2008.

LOINGSIGH, Aedin Ní. “L’exil dans les littératures africaines d’expression française: esquisses d’un thème”. *Mots Pluriels*, n°17, 2001.

MALENFANT, Gabriel. “L’exil: indice insigne d’une ‘corrélacion environnementale’? L’environnement comme premier thématizado de l’ipséité”, 2007. Disponível em: <<http://www.poexil.umontreal.ca/events/colloquetemp/actes/Malenfant.pdf>>. Acesso em: 18 jan. 2016.

MARTINS, Ana Margarida. *The postcolonial exotic in the work of Paulina Chiziane and Lídia Jorge*. PhD Thesis. Manchester: University of Manchester, 2009.

MBEMBE, Achille. “Pouvoir des morts et langage des vivants. Les errances de la mémoire nationaliste au Cameroun”. *Politique africaine*, n° 22, 1986, p. 37-72.

MBEMBE, Achille. *De la postcolonie: essai sur l’imagination politique dans l’Afrique contemporaine*. Paris: Karthala, 2005 [2000].

MOURALIS, Bernard. “Exil, retour et écriture”. In: Pierre Fandio & Hervé Tchumkam. *Exils et migrations postcoloniales. De l’urgence du départ à la nécessité du retour*. Yaoundé: Ifrikiya, 2011, p. 348-357.

MOURALIS, Bernard. “Les ‘Chemins océans’ des écrivains africains et antillais”. In: Najib Zakka (dir.). *Littératures & cultures d’exil. Terre perdue, langue sauvée*. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1993.

MUIANGA, Aldino. *Meledina (ou a história duma prostituta)*. 3. ed. Maputo: Ndjira, 2000. [2004].

PANGUANA, Marcelo. *O chão das coisas*. Maputo: Alcance Editores, 2010.

PARÉ, François. *Les littératures de l’exiguïté*. Hearst: Le Nordir, 2001.

SAID, Edward. “Exílio intelectual: expatriados e marginais”. *Representações do intelectual: as conferências Reith de 1993*. Trad. Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SAÚTE, Nelson. *Os habitantes da memória. Entrevistas com escritores moçambicanos*. Praia-Mindelo: Embaixada de Portugal, 1998.

SPÂNU, Petruta. “Exil et littérature”. *Acta Iassyensia comparationis*, n° 3, 2005, p. 164-171.

**Texto recebido em 17 de junho de 2016 e aprovado em 18 de junho de 2016.**

