

## UM OLHAR EM DIREÇÃO À NARRATIVA CONTEMPORÂNEA MOÇAMBICANA

### TITLE: A GLANCE TOWARDS MOZAMBICAN CONTEMPORARY FICTION

Maria Teresa Salgado Guimarães da Silva

Professora de Literaturas Africanas da UFRJ

#### RESUMO:

Um olhar em direção à ficção moçambicana contemporânea, em busca de um breve perfil da produção de alguns de seus principais escritores. Ao mesmo tempo, destaca-se os aspectos que aproximam suas obras e também os que as singularizam no panorama literário de Moçambique. Constata-se, assim, que a ficção moçambicana contemporânea vem produzindo textos de primeira ordem, cada vez mais influenciados por modelos nacionais, o que aponta para um estágio fundamental na superação da dependência e revela a maturidade e a força dessa ficção.

**PALAVRAS-CHAVE:** perfil; ficção moçambicana contemporânea; aspectos marcantes; maturidade.

#### ABSTRACT:

A glance towards mozambican contemporary fiction, tracing a brief profile of some of its main authors' production. At the same time, this paper is an attempt to highlight some aspects that approximate their works and also those that make them unique in the country's literary production. We conclude that mozambican contemporary fiction has been revealing first quality works influenced by national models, pointing to a fundamental stage in the overcoming of dependence and revealing its maturity and its power.

**KEYWORDS:** profile; mozambican contemporary fiction; leading aspects; maturity.

Por diversos motivos que não nos cabe aqui analisar, a poesia sempre gozou um espaço privilegiado em Moçambique. Foi a partir dos anos 50, com os poetas José Craveirinha, Rui Knopfli e Noémia de Sousa que a produção literária moçambicana ganhou consistência. Mais tarde, com Luís Carlos Patraquim, Mia Couto, Eduardo White, entre outros, a força poética moçambicana confirmou-se. A ficção nacional parecia fadada ao surgimento esparso de obras isoladas, como a precursora *Godido e outros contos*, de João Dias, em 1952; a emblemática *Nós matamos o cão tinhoso*, de Luís Bernardo Honwana, em 1964; ou a pioneira no campo do romance moçambicano, *Portagem*, de Orlando Mendes, em 1966.

Com a narrativa de Mia Couto, a partir dos anos 80, a literatura contemporânea moçambicana recebe, sem dúvida, o grande impulso para se projetar no espaço da ficção. Mas a década de 80 não revelou apenas a prosa de Mia; trouxe-nos também Ungulani Ba Ka Khosa, Lilia Momplé, Paulina Chiziane, Suleiman Cassamo, sem falar

em uma série de outros ficcionistas revelados pela revista *Charrua*, como Aníbal Aleluia e Pedro Chissano, para citarmos apenas alguns dos escritores que protagonizaram uma explosão de talentos na narrativa moçambicana, conforme atesta a antologia de contos organizada por Néelson Saúte (2000). Embora muitos desses autores ainda não tenham conseguido publicar todas as suas obras, assistiu-se a um estimulante crescimento do mercado editorial moçambicano.

Diante da quantidade de escritores representativos, torna-se necessário eleger alguns nomes para essa abordagem. Ao lado de Mia Couto, cuja obra se destaca como uma das mais inovadoras e conhecidas da ficção moçambicana, escolhemos, aqui, as obras de Ba Ka Khosa, Chiziane e Momplé, em função da repercussão que elas vêm provocando.

A narrativa de Mia Couto representa um constante trabalho de reinvenção e aproveitamento criativo da língua portuguesa. Em 1983, então com 28 anos, o escritor publicou sua primeira obra, *Raiz de orvalho* (poesia), cujo objetivo maior era, segundo o próprio autor, contestar o domínio da poesia militante em Moçambique. Anunciava, assim, o seu inconformismo com o panfletarismo que restringia a linguagem literária moçambicana.

Após entrar em contato com a obra de Luandino Vieira, em 1977, e, posteriormente, com a de Guimarães Rosa, Mia sentira que havia necessidade de um trabalho de recriação na literatura moçambicana, como declara em entrevista a Patrick Chabal (1994, p. 289). A leitura de poetas brasileiros, como João Cabral, também foi decisiva para estimulá-lo na busca de uma linguagem moçambicana. Mas a narrativa, ou melhor, a prosa poética tornou-se o seu espaço por excelência, desde que, em 1986, publicou seu primeiro livro de contos, *Vozes anoitecidas*. A partir daí, o escritor passou a nos oferecer uma vasta produção ficcional, na qual figuram vários romances e livros de crônicas e contos, entre os mais de vinte títulos por ele já publicados. Trata-se, portanto, de um dos mais prolíficos escritores moçambicanos; daí nossa opção por comentar traços gerais de sua obra, em vez de selecionarmos algumas delas.

Diante da profunda consciência crítica que o escritor demonstra em relação a seu fazer literário, vale recorrermos aos seus próprios depoimentos, quando refletimos sobre sua produção. Carmen Tindó Secco (2000, p. 265), que nos ofereceu um artigo, no qual aborda a produção de Mia Couto, ao comentar a condição mestiça de seu texto, acompanha as reflexões do autor que se considera<sup>1</sup> um ser de fronteira: um escritor que tece um pano africano, usando linhas europeias.

A palavra ludismo é uma das primeiras que nos vem à cabeça, quando pensamos em sua obra. O escritor parece dispor das palavras como peças de um jogo, no qual é o mestre absoluto e no qual a única regra estabelecida parece ser a liberdade para experimentar. Os vocábulos e as expressões de seu texto são moldados, transformados e recriados, com tanta plasticidade, que produzem os mais inusitados trocadilhos, inversões e provérbios, levando-nos frequentemente a um estado de maravilhamento. Tal experimentação e ludismo, como aponta Secco (2000), revelam uma imensa seriedade, pois transformam-se em reflexão permanente sobre o sentido das palavras e do mundo que elas circundam. Como grande contador de estórias, Mia sabe que o riso e o ludismo não são meros acessórios e podem se constituir, na verdade, como pontos de partida para a reflexão, como nos ensinam Benjamin (1986) e Pirandello (1999). O livro de contos *Estórias abensonhadas* (COUTO, 1996) é um exemplo desse humorismo que não se separa facilmente do trágico.

A experiência de Mia como jornalista, longe de restringir sua prosa poética, funcionou como um recurso fundamental para a produção de uma linguagem que dialoga com a realidade circundante, integrando o poético no cotidiano, de uma maneira que, às vezes, nos faz recordar a ironia de Drummond, de quem o escritor, por sinal, se diz devedor. Comentando o conto “Escrevências desinventosas”, a pesquisadora Maria Nazareth Fonseca (2003) aponta a forma como Mia brinca com a sua opção de escrita, ironizando a própria linguagem plena de neologismos que, muitas vezes, incomodam as instituições e os padrões estabelecidos.

O compromisso com o sonho, na produção literária de Mia Couto, alia-se, portanto, fortemente, ao compromisso com a realidade moçambicana, sobre a qual reflete constantemente. Embora o autor tenha consciência de que a literatura não é o maior agente de transformação da sociedade, seu texto se empenha na reinvenção da palavra, como se reinventasse o mundo. Nesse sentido, sua proposta se assemelha à do personagem João Vêncio, de Luandino Vieira (1981), que, enquanto conta a história de sua vida, procura corrigi-la e reinventá-la.

Através de sua prosa poética, o escritor recupera o espaço da imaginação, que tem sido solapado não só em Moçambique e nos demais países africanos, mas também no resto do planeta. Não é à toa que suas obras têm alcançado repercussão em várias partes do mundo, mesmo com a dificuldade para se traduzirem as “brincadeiras” linguísticas de seu texto.

Quando propõe o prazer do jogo e da brincadeira, os textos de Mia Couto nos fazem também uma proposta de meditação sobre a existência de mundos profundamente desiguais e assimétricos. Isso significa que, ao dialogar com os vários substratos linguísticos e culturais de seu país, o autor transforma Moçambique no “local da cultura”, no sentido de Bhabha (1998), fazendo de sua nação um cenário emblemático, onde se encena um grande embate entre as diferenças culturais, abrindo-se a possibilidade para um hibridismo cultural que acolhe a diferença sem uma hierarquia suposta ou imposta.

Desse modo, mesmo o leitor que desconhece as circunstâncias sociais, políticas e culturais do país africano é levado a participar, em alguma instância, do diálogo lúdico que seu texto propõe, pois este se funda na recuperação da palavra com todas as suas potencialidades e ambivalências.

Como Mia Couto, Paulina Chiziane, Ba Ka Khosa e Lília Momplé se deram conta da importância de se valorizarem as múltiplas vozes e cruzamentos culturais que fazem parte do universo moçambicano. Diante do dirigismo que atingiu a produção literária no pós- independência, esses escritores também buscaram novos caminhos e experiências ficcionais. A necessidade de ferir e atingir a língua do colonizador não era mais a primeira preocupação dos escritores. Entretanto, a afirmação identitária permaneceu como um ponto central na discussão de todos esses autores, articulando-se a questões como etnia, religião, regionalismo e gênero.

Pensando com Appiah, Russell Hamilton (em palestra proferida na AEMO, em outubro de 2003) observa que os escritores pós-coloniais caminham em direção ao futuro, olhando para trás, isto é, com seus olhares fixos no passado colonial. Em outras palavras, estão ligados ao fenômeno colonial; contudo, se voltam para questões que interessam à condição humana. Não abrem mão de temas que só aparentemente dizem respeito exclusivo ao espaço africano. Entretanto, quase todos os recém-citados escritores moçambicanos declaram, em entrevistas e depoimentos (prestados no livro de Patrick Chabal, 1994, e em *Moçambique - Encontro com escritores*, de Michel Laban, 1998), o quanto esse mundo das antigas tradições banto integra suas vidas e influencia suas produções.

A escritora Paulina Chiziane, por exemplo, em *O sétimo juramento* (2000) e *Niketche* (2002), coloca-nos, respectivamente, diante do mundo religioso mágico-espiritual e das práticas sociais de poligamia, resgatando e recriando as tradições religiosas e culturais de Moçambique. Tais obras, embora distintas, têm como

denominador comum a crítica a uma burguesia urbana moçambicana, desmascarando os comportamentos de uma sociedade patriarcal (LEITE, 2003, p. 69).

Em entrevistas (Chabal, 1994, p. 289), Chiziane já declarou enfaticamente que não é uma romancista, mas uma contadora de histórias. Suas narrativas inserem-se, portanto, na tradição da oralidade, não apenas por resgatarem determinadas marcas da linguagem oral – como a recorrência às máximas, contos, lendas, mitos e provérbios –, mas, sobretudo, por privilegiarem o objetivo didático e moralizante da narrativa oral, que marcou grande parte dos textos ficcionais luso-africanos no período pós-independência.

Não resta dúvida de que a preocupação em transmitir a diversidade da cultura moçambicana, pluriétnica e pluricultural, constitui uma marca dos ficcionistas moçambicanos aqui enfocados. Contudo, a narrativa de Paulina talvez evidencie, de modo mais contundente, essa pluralidade cultural, pois não hesita em proporcionar ao leitor uma iniciação a diversas manifestações culturais que fazem parte da sociedade moçambicana. Assim, em *O sétimo juramento*, somos conduzidos pelos caminhos das manifestações religiosas animistas dos espíritos *ndau* e *nguni* – representantes de forças mágicas do mal e do bem, respectivamente. Já em *Niketche*, tomamos conhecimento dos valores e costumes de várias etnias que compõem o norte, o sul e o centro de Moçambique, através da representação das cinco mulheres do polígamo Tony.

Ana Mafalda Leite (2003, p. 70) chama a atenção para o modo como, ao descrever as diversas tradições e os distintos costumes que atravessam Moçambique, de norte a sul, a obra *Niketche* termina por defender um percurso de tomada de consciência do estado de dependência do mundo feminino e, conseqüentemente, uma nova postura da mulher. Tal conscientização, por sinal, também é promovida pela poesia da escritora angolana Paula Tavares que valoriza as tradições e a cultura angolanas, mas procura mostrá-las sempre sob uma luz crítica e transformadora, sugerindo a possibilidade de adaptá-las e transformá-las.

A pluralidade cultural, percebida nas narrativas de Chiziane, parece tornar-se ainda mais reforçada em função do confronto que suas obras evidenciam entre práticas culturais e religiosas relacionadas tanto ao espaço africano, quanto ao espaço da cultura europeia. Vejam-se, por exemplo, os trechos de *Niketche* em que a narrativa faz referência a práticas como a excisão do clitóris, típica de algumas culturas africanas; e, em *O sétimo juramento*, os diversos momentos em que os rituais anímico-religiosos africanos são correlacionados aos da religião católica.

Essa interpenetração de valores e tradições, em *O sétimo juramento*, também pode ser percebida nos momentos em que a narrativa traz as histórias e lendas tradicionais de Moçambique, confundindo-se com os contos de fada ou com as fábulas de La Fontaine, sugerindo um hibridismo cultural, no sentido que essa expressão assume em Canclini (2003). A esse respeito, vale enfatizar, ainda, a importância dos nomes das personagens. Em *Niketche*, esses denotam uma preocupação de se estabelecer um diálogo entre as culturas tradicionais e a modernização ocidental. Segundo Hamilton<sup>2</sup>, o nome Rami é uma redefinição africana do nome português Rosa Maria. Já o nome Levy, do irmão de Tony, remete-nos simultaneamente ao costume moçambicano da *kutchinga*<sup>3</sup> e ao levirato, tradição do Velho Testamento, em que a viúva é assumida pelo irmão de seu falecido marido.

Com certeza, a forma inovadora e corajosa das narrativas de Chiziane na discussão de temas candentes como religião e sexualidade desperta, e provavelmente continuará a despertar, controvérsias e acalorados debates, tanto no espaço moçambicano, quanto nos demais espaços em que sua obra vem sendo publicada<sup>4</sup>. Em um encontro de professores de Literaturas Africanas, na USP<sup>5</sup>, em outubro de 2004, sua obra foi mencionada quase sempre num contexto emocional e polêmico. Afinal, a narrativa de Chiziane, ao confrontar passado, presente e futuro, termina por trazer à tona práticas culturais hipocritamente disfarçadas e clandestinas, porém bastante arraigadas na sociedade moçambicana. Acrescente-se, ainda, que essa hipocrisia, denunciada na sociedade patriarcal africana, também encontra eco nos valores e práticas da nossa cultura ocidental.

Em entrevista a Michel Laban (1998), Chiziane declara a sua impotência e o seu conflito por ter que expressar-se em português, uma língua, para ela, muitas vezes incapaz de traduzir certas emoções e sentimentos que só poderiam ser expressos nos idiomas locais. Essa situação ganha vulto, sobretudo, na produção literária de escritores que tiveram as línguas locais como primeira expressão e que, por isso, ao escreverem em português, vivenciam um dilema cultural linguístico bastante acentuado. Vemos, portanto, que a cisão identitária provocada pelo colonialismo, não é facilmente ultrapassada e se traduz em diversos campos como a cultura e a língua, a despeito de ser esse um ponto bastante discutido ao longo da formação das Literaturas Africanas.

As dúvidas de Paulina Chiziane em relação ao seu conseguimento estético, expressando uma ideia de impotência e negando-se como romancista em seus depoimentos a Chabal(1994), lembram-nos, em alguns momentos, as declarações da

poetisa moçambicana Noémia de Sousa (Chabal, 1994, p. 118), quando esta considera sua produção poética deficiente, talvez por vê-la, antes de tudo, mais como fruto de sua indignação, do que como uma vocação literária. Com certeza, não precisamos levar em conta a opinião do escritor em relação a sua própria obra. Mas o depoimento de Chiziane levou-nos, também, a recordar a nossa própria reação de afastamento diante de *Niketche*, quando lemos o texto pela primeira vez. Estranhamos bastante o estilo e as imagens da obra, muitas vezes, próximas do melodramático, do folhetinesco, do declamatório; enfim, uma proposta que punha em pauta tudo aquilo que havíamos aprendido, na academia, a rejeitar. Entretanto, ainda que reagindo ao seu estilo, chegamos ao final da narrativa, bastante impressionadas e interessadas por sua produção.

Talvez, pensamos, à obra de Chiziane também se apliquem as impressões de F. Noa (2001), quando se refere à poesia emocional de Noémia, que recusa uma tradição de contenção e glorifica a emoção. A produção de Chiziane constitui uma intervenção literária amplamente corajosa e nova em torno do corpo feminino: nova, pelo caráter precursor, propondo um diálogo com a tradição moçambicana literária masculina; nova, pela proposta de um feminismo voltado para a interdependência e complementaridade com o mundo masculino, como declara a própria autora<sup>6</sup>; e nova, pela reivindicação aberta da sexualidade feminina em um espaço marcado pelo machismo, que se assusta com a “audácia” da mulher moçambicana na expressão de seus desejos. Esses parecem ser apenas alguns dos motivos que levaram alguns críticos<sup>7</sup> a considerarem as narrativas da escritora como uma abertura no cânone literário africano em formação.

Como Chiziane, Ba Ka Khosa contrasta o espaço rural e o urbano, o tradicional e o moderno, o mundo mítico e o universo lógico. Khosa também confronta passado, presente e futuro, interrogando a história pré-colonial e colonial de Moçambique, na tentativa de discutir os inúmeros conflitos individuais e coletivos gerados pela colonização. Afinal, estamos nos referindo a uma cultura mergulhada em guerras, desde o período colonial até recentemente.

Não é à toa que a maior parte desses escritores<sup>8</sup> se identifica com o realismo mágico de *Cem anos de solidão* ou com o mundo fantástico, desejado e impossível de Borges. A obra de García Marques, citada por Khosa<sup>9</sup> em todas as suas entrevistas, de certo modo, legitima o espaço fabuloso das tradições culturais africanas e se constrói como epopeia burlesca das lutas frequentes na América Latina.

*Ualalapi* (Khosa, 1991), ainda que organizada em apenas seis episódios narrativos, pode ser considerada uma espécie de paródia épica, uma epopeia às avessas das guerras do período colonial, retratando o apogeu e a decadência de um império e desmistificando uma figura considerada heróica na história da resistência ao colonialismo português. Afinal, o personagem Ngungunhane, como nos conta a narrativa, foi o último resistente à ocupação de Moçambique pelos portugueses, mas foi também um tirano e um sanguinário que escravizou grande parte da população do sul do país.

O gesto paródico da narrativa de Khosa promove, assim, uma desconstrução da história colonial, tanto do ponto de vista dos vencedores, quanto do ponto de vista dos vencidos. Essa desconstrução do passado termina por apontar também para o presente, propondo uma reflexão sobre alguns aspectos da atual sociedade moçambicana – estes não muito distantes de um poder de tiranos e escravos –, e para um futuro, trazendo, ao final da narrativa, o apocalipse e, portanto, a necessidade de criação de uma nova sociedade.

Paralela a essa idéia, a obra de Khosa também empreende uma reflexão sobre a própria condição e natureza da narrativa. Esse processo torna-se bastante evidente, por exemplo, quando o leitor fica sabendo que o narrador está a nos contar uma história que ouviu de um velho à beira da fogueira. O velho, naturalmente, também ouviu a história de seu avô. Tal procedimento legitima, desse modo, não só a importância do conto, da história transmitida de pai pra filho, mas a proximidade entre história e ficção. Afinal, como desentranhar, claramente, no texto, a história da ficção? Até que ponto as fontes criadas diferem das fontes documentais?

Se os anos 90 corresponderam a um momento de “desconstrução do caráter heróico e, portanto, épico, do MPLA” (AMÂNCIO, 2001, p. 325), podemos estender essas observações à literatura moçambicana do mesmo período que promove, de modo semelhante, uma revisão dos seus modelos históricos.

Nos últimos anos, como bem notou Russell Hamilton<sup>10</sup>, é possível observar na imprensa moçambicana uma discussão envolvendo questões como publicidade, divulgação e público leitor das obras literárias moçambicanas. Tudo indica que o sentido de universalidade e a habilidade para dominar novas técnicas literárias têm beneficiado as obras produzidas não só por escritores moçambicanos, mas por inúmeros escritores africanos lusófonos contemporâneos. Daí o crescente interesse do público

leitor, comprovado na repercussão desses autores, tanto nos espaços de língua portuguesa, como em outros mercados.

Esse é o caso da produção literária de Lília Momplé que, apesar de ter estreado tardiamente<sup>11</sup> no campo da literatura, vem despertando, desde então, o interesse da crítica e do mercado editorial também fora de Moçambique. Ao lado de apenas mais três nomes africanos de língua portuguesa – Mia Couto, Bernardo Honwana e Pepetela – a escritora teve uma de suas obras – *Neighbours* – publicada pela editora sul-africana Heineman.

A forma imaginativa com que Momplé se serve da ironia para trabalhar fatos verídicos é, com certeza, um de seus trunfos. Textos como *Neighbours* destilam uma ironia sutil, mas feroz, que se revela já a partir da conotação ambivalente que o título assume em vários níveis: a história alude a um episódio de violência que atinge pessoas de uma mesma vizinhança, contudo, refere-se, sobretudo, à ameaça representada pela adjacente África do Sul, sublinhada pela escolha da língua inglesa, reforçando a sugestão de proximidade e poder sugerida no título da narrativa. O gosto pela alusão paródica e irônica da narrativa de Momplé<sup>12</sup> também pode ser lido na relação que um texto como *Ninguém matou Suhura* estabelece com a obra *Nós matamos o cão tihoso* de L. B. Honwana.

Na linha de um bom número de escritores africanos, como Manuel Rui, Agualusa, Pepetela (angolanos), Germano de Almeida, Armênio Vieira (cabo-verdianos), Mia Couto e Suleiman Cassamo (moçambicanos), a narrativa de Momplé se vale amplamente da ironia. Na verdade, seus textos evidenciam um modo muito particular de se servir não só da ironia, mas também da paródia e da sátira, como instrumentos críticos que se insinuam quase como condição existencial primordial para expressar as inúmeras contradições produzidas pela colonização e para apontar uma ausência de valores num mundo em convulsão.

Dentro da economia pressuposta para a eficácia irônica (Muecke, 1995, p. 73), a narrativa de Momplé investe numa escrita minimalista e mais fotográfica, que termina por produzir um efeito máximo através dos meios menos extravagantes. Veja-se, por exemplo, o conto “Stress” (Saúte, 2000), no qual o contraste entre aparência e realidade, básico para a existência da ironia, só se revela integralmente quase no final da narrativa. Só então, tomamos conhecimento de que uma personagem, aparentemente inofensiva, um professor de uma escola pública, fora capaz de matar a própria esposa, quando esta interrompera o jogo a que ele assistia pela televisão. De fato, ela interrompera um dos

raros momentos em que ele procurava escapar da constante tensão na qual a vida dele se resumia: falta de dinheiro, violência da guerra, cotidiano massacrante e miserável em muitos sentidos.

Nesse conto, a simpatia do narrador em terceira pessoa pelo homem que mata a própria esposa contrasta com a antipatia que demonstra pela vizinha do prédio em frente que testemunhara o assassinato. A história propõe uma reflexão sobre o abismo existente entre os distintos mundos e comportamentos das personagens que se cruzam em acasos sempre esclarecedores. Ele, o pai de família, que se transformara em assassino, busca “desenrascar o sustento da família com um mínimo de dignidade” (Momplé, 2000, p. 140), como se enuncia na narrativa. Ela – a vizinha e testemunha do assassinato – vive à custa de um amante rico, do qual não gosta, mas de quem procura arrancar todo o dinheiro possível, e a quem só deseja trair. A ironia do título do conto – “Stress” – acentua ainda mais a discrepância entre aparência e realidade, apontando para o descompasso entre mundos completamente estranhos entre si. A palavra *stress* ganha novas conotações, pois percebemos, então, os limites tênues entre o seu significado corriqueiro – como uma passageira irritação física e psíquica, que já faz parte do nosso cotidiano – e o mais completo descontrole, que pode levar ao assassinato.

Há muitos anos, a literatura moçambicana já disse a que veio, revelando maturidade e força, ainda que o número de romancistas não seja tão expressivo quanto o da literatura angolana. Nos últimos anos, assistimos a um estágio fundamental na superação da dependência. No entender de Antonio Candido (1987, p. 153), tal superação constitui-se na capacidade que uma literatura apresenta de produzir obras de primeira ordem influenciadas não por modelos estrangeiros imediatos, mas por exemplos nacionais anteriores. Foi o que aconteceu com os criadores do nosso Modernismo brasileiro e é o que vem acontecendo com a Literatura Moçambicana contemporânea. Tanto no campo da ficção quanto no campo da poesia, muitos escritores moçambicanos têm-se voltado para os modelos nacionais, tornando mais fecundos os empréstimos tomados a outras culturas, tornando cada vez mais próprio o alheio. Por outro lado, as observações que acabamos de fazer revelam a preocupação que os narradores moçambicanos apresentam em relação a sua interpretação num espaço cada vez mais amplo possível, sem, contudo, abrirem mão do diálogo com a realidade nacional.

Refletindo com Appiah, Russell Hamilton<sup>13</sup> chama a nossa atenção para o modo como os escritores moçambicanos escrevem sobre a condição humana a partir da

perspectiva de seus países e de seu continente. Eles produzem obras que rejeitam o projeto nacionalista da burguesia nacional pós-colonial. Mas essa rejeição das ideologias e bandeiras sociais não associa tais obras ao pós-modernismo. Significa, antes, um compromisso com uma causa maior, com o sofrimento africano que, ao fim e ao cabo, é, antes de tudo, o sofrimento humano. Significa, também, um questionamento a propósito do que o cânone denomina como universal e de bom gosto. Significa, enfim, uma indagação a propósito do papel da literatura.

## NOTAS:

- <sup>1</sup> Entrevista em *O Tempo*. Belo Horizonte, 6 de abril 1997, Suplemento Engenho e Arte.
- <sup>2</sup> Palestra proferida pelo Prof. Hamilton, em outubro de 2003, na AEMO.
- <sup>3</sup> *A kutchinga* é um costume, segundo o qual, a viúva é assumida pelo irmão de seu falecido marido.
- <sup>4</sup> As narrativas de Paulina Chiziane vêm sendo publicadas, esgotando-se rapidamente.
- <sup>5</sup> Refiro-me ao *II Encontro de Professores de Literaturas Africanas*, realizado em outubro de 2003.
- <sup>6</sup> *Apud*: Ana Mafalda Leite, *op. cit.*, 2003, p. 71.
- <sup>7</sup> Ver Ana Mafalda Leite, *op. cit.*, 2003, p. 71.
- <sup>8</sup> Ver os depoimentos de boa parte dos escritores moçambicanos na, aqui citada, obra de Patrick Chabal.
- <sup>9</sup> Khosa cita o escritor Gabriel Garcia Marques, tanto na s entrevistas concedidas a Laban, quanto nos depoimentos prestados a Chabal.
- <sup>10</sup> Palestra proferida na AEMO, em 2003.
- <sup>11</sup> A escritora estreou, em 1988, com o livro de contos *Ninguém matou Suhura*.
- <sup>12</sup> Russell Hamilton comenta a referência à obra de Honwana, em palestra, aqui citada, ocorrida na AEMO, em 2003.
- <sup>13</sup> Palestra proferida na AEMO, em outubro de 2003. O professor Hamilton se refere ao capítulo “O pós-colonial e o pós-moderno”, do livro *Na casa de meu pai*, de Appiah. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

## REFERÊNCIAS:

- AMÂNCIO, Íris. “Aquele por quem se espera: a tensa recepção do discurso poético ideológico de Agostinho Neto na contemporaneidade”. In: *Scripta*. Belo Horizonte: Editora PUC/ Minas, 2001, n. 12, v. 6.
- APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai*, Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- BHABHA, Homi. “Locais da cultura”. In: *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.
- BENJAMIN, Walter. “O autor como produtor”. In: *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- CANCLINI, Nestor. “Noticias recientes sobre la hibridación”. *TRANS*, Revista Transcultural de Musica, diciembre, n 007. Sociedad de Etnomusicologia. Barcelona, España, 2003.
- CANDIDO, Antonio. “Literatura e subdesenvolvimento”. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- CHABAL, Patrick *Vozes moçambicanas*. Lisboa: Vega, 1994, p. 289.
- CHIZIANE, Paulina. *Balada do amor ao vento*. Lisboa: Caminho, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Niketché*. Lisboa: Caminho, 2002.
- \_\_\_\_\_. *O sétimo juramento*. Lisboa: Caminho, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Ventos do apocalipse*. Lisboa: Caminho, 1999.
- COUTO, Mia. *Estórias abensonhadas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- COUTO, Mia. Entrevista em *O Tempo*. Suplemento Engenho e Arte. Belo Horizonte, 6 de abril, 1997.
- CRAVEIRINHA, José. *Karingana ua karingana*. Lisboa: Edições 70, 1982.

- FONSECA, Maria Nazareth Fonseca. “Presença da literatura brasileira na África de língua portuguesa”. In: *Contatos e ressonâncias*. Org. por Ângela Vaz Leão. Belo Horizonte: Editora PUC /Minas, 2003.
- KHOSA, Ungulani Ba Ka. *Ualalapi*. Lisboa: Caminho, 1991
- LABAN, Michel. *Moçambique – Encontro com escritores*. Porto: Fundação Engenheiro Antonio de Almeida, 1998. 3 v.
- LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas africanas e formulações pós-colônias*. Maputo: Imprensa Universitária, 2003.
- MOMPLÉ, Lília. *Neighbours*. 2.ed. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, 1999. ( Coleção Karingana, n. 7)
- MOMPLÉ, Lília. “Stress”. In: *As mãos dos pretos*. Org. por Nélson Saúte. Lisboa: Dom Quixote, 2000.
- MUECKE, D. C. *A ironia e o irônico*. São Paulo: Perspectiva, 1995. (Coleção Debates)
- NOA, Francisco. “A metafísica do grito”. In: SOUSA, Noémia de. *Sangue negro*. Maputo: AEMO, 2001 .
- PIRANDELLO, Luigi. “O humorismo”. In: *Pirandello – do teatro no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- SAÚTE, Nélson. *As mãos dos pretos*. Lisboa: Dom Quixote, 2000.
- SECCO, Carmen Lucia Tindó. “Mia Couto e a incurável doença de sonhar”. In: *África & Brasil: Letras em laços*. Org. por M. do Carmo Sepúlveda e M. Teresa Salgado. Rio de Janeiro: Atlântica, 2000.
- VIEIRA, Luandino. *João Vêncio: os seus amores*. Lisboa: Edições 70, 1981.