



MULEMBA

Revista Científica - ISSN 2176-381X



14

volume 8

2016

Revista do Setor de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da UFRJ
Rio de Janeiro: UFRJ, vol. 8, n. 14, janeiro-junho 2016. Semestral, 109p.

ISSN: 2176-381X



MULEMBA



Revista *Mulemba*

Periodicidade: semestral

Tipo: temática

Conselho Editorial:

Amélia Mingas (Univ. Agostinho Neto, Angola), Ana Mafalda Leite (Univ. Lisboa), Benjamin Abdala Júnior (USP), Carmen Lucia Tindó Secco (UFRJ), Conceição Lima (São Tomé e Príncipe), Edna Maria dos Santos (UERJ), Elena Brugioni (Unicamp), Elisalva Madruga (UFPB), Filomena Malva (My Angola), Francisco Noa (UEM), Glória Brito (CLEPUL), Inocência Mata (Univ. Lisboa), Jane Tutikian (UFRS), Júlio Machado (UFF), Laura Cavalcante Padilha (UFF), Livia Apa (Univ. Nápoles), Lourenço do Rosário (A Politécnica, Moçambique), Jorge Vicente Valentim (UFSCAR), José Octavio Van-Dúnem (Univ. Agostinho Neto, Angola), Margarida Calafate Ribeiro (Univ. Coimbra), Maria Geralda de Miranda (UNISUAM), Maria Nazareth Soares Fonseca (PUC/MG), Maria Odete Semedo (Guiné-Bissau), Mário César Lugarinho (USP), Maximiliano Torres (UERJ), Nazir Ahmed Can (UFRJ), Paula Tavares (Angola), Pires Laranjeira (Univ. Coimbra), Renata Flavia da Silva (UFF), Rita Chaves (USP), Silvio Renato Jorge (UFF), Simone Caputo Gomes (USP), Tania Macêdo (USP), Vânia Chaves (Univ. Lisboa), Vera Duarte (Cabo Verde)

Editores Executivos:

Carmen Lucia Tindó Secco - UFRJ (*campus* Fundão)
Nazir Ahmed Can - UFRJ (*campus* Fundão)
Victor Augusto Corrêa Azevedo - UFRJ (doutorando)

Editores Responsáveis:

Carmen Lucia Tindó Secco - UFRJ (*campus* Fundão)
Nazir Ahmed Can - UFRJ (*campus* Fundão)
Fernanda Antunes Gomes da Costa - UFRJ (*campus* Macaé)
Maria Geralda de Miranda - UNISUAM
Vanessa Ribeiro Teixeira - UNIGRANRIO
Guilherme de Sousa Bezerra Gonçalves - UFRJ (doutorando)
Victor Augusto Corrêa Azevedo - UFRJ (doutorando)

Organizadores da *Mulemba* vol. 8, n. 14:

Carmen Lucia Tindó Secco - UFRJ (*campus* Fundão)
Nazir Ahmed Can - UFRJ (*campus* Fundão)
Fernanda Antunes Gomes da Costa - UFRJ (*campus* Macaé)
Maria Geralda de Miranda - UNISUAM
Vanessa Ribeiro Teixeira - UNIGRANRIO
Guilherme de Sousa Bezerra Gonçalves - UFRJ (doutorando)
Victor Augusto Corrêa Azevedo - UFRJ (doutorando)



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Reitor

Dr. Roberto Leher

Vice-reitora

Dra. Denise Fernandes Lopez Nascimento

FACULDADE DE LETRAS

Diretora

Dra. Eleonora Ziller

Diretora Adjunta de Ensino de Graduação:

Dra. Cláudia Fátima Morais Martins

PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA

Diretora Adjunta de Pós-Graduação e Pesquisa

Dra. Maria Mercedes Riveiro Quintans Sebold

Vice-Diretor de Pós-Graduação e Pesquisa

Dr. Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS VERNÁCULAS

Coordenadora

Dra. Ângela Beatriz de Carvalho Faria

Substituto Eventual

Dr. João Antônio de Moraes

DEPARTAMENTO DE LETRAS VERNÁCULAS

Chefe do Departamento

Dra. Mônica Genelhu Fagundes

Substituta Eventual

Dra. Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco

SETOR DE LITERATURAS AFRICANAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

Supervisora

Dra. Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco



Correspondência:

Revista Mulemba

Setor de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa

Departamento de Letras Vernáculas - Faculdade de Letras - UFRJ

Av. Horácio Macedo, 2151 - Cidade Universitária - Ilha do Fundão

CEP: 21 941-590 - Rio de Janeiro, RJ

Email: revistamulemba@letras.ufrj.br

Design e Diagramação

Helena Gomes Freire

Rafael Laplace | IGEAD

Endereço eletrônico: <http://www.igead.com.br>

A Revista Mulemba é uma revista semestral, disponibilizada exclusivamente em meio eletrônico, podendo ser acessada pela URL: <http://www.portaldeperiodicos.letras.ufrj.br/index.php/mulemba>

Dados para catalogação:

Mulemba - Revista do Setor de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da UFRJ.

Rio de Janeiro: UFRJ, vol. 8, n. 14, janeiro-junho 2016. Semestral, 109 p.

Disponível em: <http://www.portaldeperiodicos.letras.ufrj.br/index.php/mulemba>

Periódicos. 1. Literaturas Africanas de Língua Portuguesa: Divulgação da Cultura e das Letras Africanas; Debate Crítico e Democrático
ISSN 2176-381X



MULEMBA



SUMÁRIO

I. APRESENTAÇÃO

II. ARTIGOS

- 12** **Entre a crônica e a poesia, os quintais de Ernesto Lara Filho**
Andrea Cristina Muraro
- 21** **A reinvenção do corpo: perspectivas diaspóricas**
Claudia Barbosa de Medeiros
- 30** **Diáspora no Atlântico e regresso triunfal do imperador Nguni ao Oceano Índico em “Os ossos de Ngungunhana” (2004), de Marcelo Panguana**
Denise Rocha
- 42** **Das vozes que vêm: coralidade, tempo e resistência em “Deixa passar o meu povo!”, de Noémia de Sousa**
Dr. Júlio César Machado de Paula
- 50** **Poesia africana feminina: memórias e testemunhos do vivido**
Laura Cavalcante Padilha
- 59** **Nação crioula e narrativa crioula: mesclas discursivas na construção de um retrato complexo da escravidão**
Marcelo Franz, Victor Barros Rodrigues
- 69** **Rui Knopfli: uma poética da heterotopia**
Mário César Lugarinho
- 76** **Alter-idade em casa. O exílio interno no romance moçambicano**
Nazir Ahmed Can

**92 O rio da diáspora e a casa do pertencimento: reflexões em torno de
Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra**

Sueli Saraiva, José Carlos Siqueira

**100 A experiência flutuante de Paulina Chiziane: exílios internos e es-
critas de si em *Niketche***

Victor Azevedo

III. CONTO

107 Diáspora

Carmo Neto



APRESENTAÇÃO

Polissêmica e sempre apta a revisões, a noção de “diáspora” tem inspirado poetas, cronistas ou ficcionistas a imaginar estética e ideologicamente seus lugares de pertença ou de obsessão. Pelo fato de emergirem em contextos periféricos de produção, em um continente que abrigou ao longo de toda sua história trocas e embates resultantes de fluxos migratórios de distintos grupos culturais, as textualidades africanas souberam articular eficazmente no plano temático, formal e mesmo institucional as ideias de deslocamento, distanciamento e exílio, categorias quase sempre associadas ao universo diaspórico. Além disso, muitos de seus autores viveram experiências dessa natureza, fossem elas forçadas ou voluntárias, dentro ou fora de seus espaços de afetividade. O número 14 da Revista Mulemba oferece um conjunto de ensaios que confirma a importância histórica, a heterogeneidade de olhares e a atualidade dessas temáticas nas literaturas africanas de língua portuguesa.

Em “Entre a crônica e a poesia, os quintais de Ernesto Lara Filho”, Andrea Cristina Muraro examina a relevância da cidade de Benguela na obra de Ernesto Lara Filho, sublinhando, a partir da leitura de vários poemas, um dos principais espaços literários do poeta angolano: o quintal. Partindo do romance *O outro pé da sereia*, de Mia Couto, Cláudia Barbosa de Medeiros, em “A reinvenção do corpo: perspectivas diaspóricas”, reflete sobre a discursividade do corpo, que, devido a sua natureza híbrida e à amplidão de significados que pode abarcar, favorece a inscrição das temáticas do deslocamento e da coexistência identitária na narrativa. Em “Diáspora no Atlântico e regresso triunfal do Imperador Nguni ao Oceano Índico em ‘Os ossos de Ngungunhana’ (2004), de Marcelo Panguana”, Denise Rocha analisa o exílio e o retorno vividos, neste caso, pelo último imperador de Gaza, e a maneira como ambos os movimentos são representados na narrativa do prosador moçambicano e em alguns documentos históricos. Considerando a diáspora como um espaço de trânsito cultural, Júlio César Machado de Paula, em “Das vozes que vêm: coralidade, tempo e resistência em ‘Deixa passar o meu povo’, de Noémia de Sousa”, observa o modo como a música coral norte-americana auxilia – e configura – a resistência nos versos da poeta moçambicana. Por sua vez, em “Poesia africana feminina: memórias e testemunhos do vivido”, Laura Cavalcante Padilha privilegia a produção da são-tomense Alda Espírito Santo e da moçambicana Noémia de Sousa para identificar, a partir da análise de diversos poemas, os conflitos históricos e a violência exercida sobre a mulher. O artigo reitera, assim, os laços entre o ético e o estético que os versos dessas duas autoras emblemáticas das literaturas africanas de língua portuguesa encenam. Já Marcelo Franz e Victor de Barros Rodrigues, no artigo “Nação crioula e narrativa crioula: mesclas discursivas na construção de um retrato complexo da escravidão”, examinam o diálogo que a narrativa de José Eduardo Agualusa estabelece com a obra de Eça de Queirós. Além disso, desenvolvem a ideia, com o apoio teórico de Édouard Glissant, de que a própria narrativa do ficcionista angolano é constituída por uma espécie de “crioulidade” interna. Em “Rui Knopfli: uma poética da heterotopia”, Mário César Lugarinho repensa a tensão entre a matéria literária e a experiência vivida pelo

poeta moçambicano a partir do conceito de “heterotopia” elaborado por Michel Foucault, dando destaque, em simultâneo, à ideia de afeto em sua relação com o sentido, a memória e a corporalidade. Analisando as relações entre texto e institucionalização literária em “*Alter-idade em casa: o exílio interno no romance moçambicano*”, Nazir Ahmed Can defende a hipótese de que o exílio interno é o fundamento do campo literário moçambicano e o elemento que estrutura o romance do país. Em “O rio da diáspora e a casa do pertencimento: reflexões em torno de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*”, Sueli Saraiva enfatiza as relações entre tradição e modernidade erguidas pelo romance de Mia Couto, bem como a importância da temática da viagem à terra natal vivida pelo protagonista da narrativa, que é aqui interpretado como um sujeito diaspórico. Finalmente, em “A experiência flutuante de Paulina Chiziane: exílios internos e escritas de si em *Niketche*”, Victor Azevedo avalia as estratégias que permitem à romancista moçambicana se posicionar de maneira especular no interior da própria cadeia narrativa para, a partir dessa suspensão, construir fronteiras e exílios internos.

Encerrando este passeio pelas diversas formas de deslocamentos, a Revista Mulemba tem o prazer de publicar o inédito “Diáspora”, conto do escritor angolano Carmo Neto.

Não poderíamos finalizar, contudo, esta breve apresentação sem evocar a figura do africanista, professor e crítico literário Russell G. Hamilton. Manifestando nosso profundo pesar por seu recente falecimento, gostaríamos de agradecer sua inestimável contribuição à área de estudos e dedicar o presente número a sua memória.



ENTRE A CRÔNICA E A POESIA, OS QUINTAIS DE ERNESTO LARA FILHO

BETWEEN CHRONICLE AND POETRY, THE BACKYARDS OF ERNESTO LARA FILHO

Dra. Andrea Cristina Muraro¹

RESUMO: Na obra do poeta angolano Ernesto Lara Filho, a representação literária da cidade de Benguela é privilegiada, bem como a infância e seu espaço de evocação: o quintal. Em virtude disso, neste texto, observa-se seu projeto estético, a saber: peculiaridades da biografia do autor e intertextos, filiados ao macro-sistema de literaturas de língua portuguesa.

PALAVRAS-CHAVE: Ernesto Lara Filho; espaço; infância; literatura angolana

ABSTRACT: *In the work of the Angolan poet Ernesto Lara Filho, literary representation of Benguela is privileged, as well as childhood and his space of evocation: the backyard. As a result, we will observe in this text his design aesthetic, namely: peculiarities of the author's biography and intertexts, coupled with the macrosystem of literatures in Portuguese.*

KEYWORDS: *Ernesto Lara Filho; space; childhood; Angolan literature*

Carlos Ervedosa no seu *Roteiro da literatura angolana* (1979, p. 81) conta-nos algo sobre os escritores de Benguela:

Além de Luanda, só mais um centro populacional nos daria, até agora, contributo valioso para uma literatura de feição angolana. Foi a plurissecular cidade de Benguela, irmã gêmea de Luanda, onde, no contacto prolongado de duas etnias, se criaram as condições para uma literatura diferenciada, reflexo da sociedade típica que lhe deu origem.

Desde o início da literatura angolana ainda no século XIX, esse contato vem sendo amplamente representado, na encenação do local em que os escravos vindos do mato ficavam à espera de serem embarcados pelo tráfico, por exemplo; configurando-se como um espaço significativo das relações e tensões, em um primeiro momento, comerciais, como narrou Pepetela em *Yaka*, por exemplo.

¹ Profa. Adjunta de Lit. Africanas em Língua Portuguesa/ UNILAB.Pós-Doutoranda em Estudos Comparados de Lit. em Língua Portuguesa /USP. a.c.muraro@gmail.com. muraro@unilab.edu.br

Ou um pouco mais adiante, ao início do século XX, como demonstra Alfredo Margarido (1980, p. 396-7) em algumas de suas notas:

Os africanos indistintos, de que só conhecemos a origem e a profissão, estão instalados nos quintais, nunca em casas. Estas são reservadas aos brancos, ou aos mestiços, ou ainda aos africanos integrados no sistema de valores brancos. [...] Quer dizer que os africanos se encontram encerrados num espaço fechado, o quintal, que é, todavia, uma parte da natureza, pois não existe nenhuma cobertura, associando este grupo aos valores naturais. O quintal é assim vizinho da civilização, mas não ainda civilização [...] O que, na lógica do romance, se pode compreender como uma oposição nítida entre os 'homens da natureza', carregadores, serventes e agricultores, e os 'homens fora da natureza', que são essencialmente comerciantes, proprietários e membros da administração.

No entanto, aqui me restrinjo a pensar um pouco sobre Benguela através de uma breve leitura de poemas escritos entre 1959 e 1960, da obra *Picada de marimbondo*², de Ernesto Lara Filho.

Poeta benguelense, nascido em 1932 e falecido em 1977, foi cronista ativo entre as décadas de 50 e 60, tendo vivido na infância no Huambo e no Lubango, além de Benguela. Concomitantemente, durante certo tempo, também exerceu a função de regente agrícola, o que o fará aprimorar um olhar crítico sobre as condições em que viveram não só as populações de Angola e de outros lugares onde esteve a trabalhar.

É produzindo crônicas para os principais jornais, da então província de Angola, que Lara Filho dá contorno ao seu projeto literário, cuja característica centra-se marcadamente por uma militância cotidiana, pode-se dizer *a conta gotas*. Em cada crônica publicada, fez-se urgente o que logo viria a culminar no fevereiro de 1961, com o início da luta de libertação nacional. Fato ocorrido, quando Lara Filho partia mais uma vez para o Huambo. Mais tarde em 1962, diante das perseguições da polícia política, foi para o exílio na Europa. Seu saudosismo, como se vê mais adiante, não será apenas temperado pelo tempo, mas também pela diáspora.

Na palestra *Subsídios para o estudo da poesia angolana*, de 1964 (cf. FARIA, 2002, p. 119-128), ele mesmo lembra a convivência e a leitura de outros poetas angolanos, tais como Alexandre Dáskalos, Agostinho Neto, Mário António, António Jacinto e sua própria irmã Alda Lara. Em crônica e poesia sua, há sempre o desejo expresso de um nacionalismo inadiável, o que o coloca sob o signo da censura, já que várias vezes foi exonerado tanto do jornalismo quanto da função de regente agrícola, por se opor aos desmandos do colonialismo português e, por isso, ser voz discordante do sistema vigente. Aliás, sempre foi sua peculiaridade – não se alinhar. Os que o conheceram mais proximamente o sabiam: Lara Filho não se ajustava. Sua passagem pela Rádio Brazaville, por exemplo, é assim descrita por David Mestre:

a urgência do viajante de utopias seduzido pelo protagonismo da História, acabou por descambar no regresso ao país pela porta do cavalo [...] desiludido e amargurado. Irremediavelmente para trás ficava a miragem da luta política organizada, onde não poderia naturalmente caber a sua incontornável inquietude radical. (1994, s.p.)

Sua estada entre 1959 e 1960 em Portugal, como também o foi em Paris e Bruxelas, o fará retornar a Angola como um jornalista popular e de olhar apurado, por isso houve momentos em que apenas a

² *Picada de marimbondo* é publicado em 1961; *O canto de martrindinde e outros poemas feitos no putu* em 1964; *Seripipi na gaiola* em 1970. *O canto de martrindinde*, com primeira edição de 1974, é uma compilação das três obras anteriores. As datas ao fim dos excertos referem-se ao volume da Biblioteca de Literatura Angolana publicada em 2004 e também ao estudo de António Faria (2002), que traz um apêndice documental com a primeira versão de 1964, entre outros textos. Agradeço ao Francisco Soares, pela gentileza, de me fornecer o mimeo de David Mestre, também citado ao longo do texto, bem como ao Luiz Maria Veiga e Aline Molina pelos demais livros.



menção de seu nome, no pregão dos ardinias, fazia jornais venderem. Entretanto, no percurso de sua experiência, a figura do “boémio e declamador de subúrbio” não era bem-vista em meio ao calor das utopias revolucionárias. Até que chegaria um momento, logo depois da independência, que quase ninguém mais se importaria com seu *romantismo revolucionário*.

Saber do nascimento de uma criança, filha de gente amiga. Pôr gindungo no bife. [...] Soltar passarinho de gaiola. Sentar em banco de bimba ao quintal do amigo. Ensinar menino a ler e a escrever. [...] Atravessar o Cunene, o Lucala, o Quanza de canoa [...] Escrever isto. (1994, s.p.)

Eram ações efetivas e afetivas tanto de sua radicalidade, quanto de sua humanidade. “Plantar mangueiras na lua” (FARIA, p.152) era demais para um tempo de discursos e polarizações.

Ao lado disso, e por isso mesmo, o poeta em construção tirava da matéria jornalística alimento para uma poesia de profundo saudosismo, tema este que perpassa uma de suas crônicas publicadas no *Jornal de Angola*:

Senhor de muitos anos – apesar de só ter vinte e oito – eis aí o meu território, onde eu mando é no país-do-tempo-que-foi. Porque eu fui muito feliz, fui tanto feliz que ando sempre com a saudade de outros tempos roendo dentro de mim. Fui menino feliz de calções curtos e comandante de castelos, capitão de muitas equipas de futebol. Fui menino de fisga no bolso, capitão de assaltos a quintais e rei de um reino que nunca mais possuí. Que perdi nas dramáticas batalhas da vida (...) passado, esse é meu, doentamente triste, tristemente alegre para mim. É o meu ópio, a minha liamba, esta recordação permanente, esta saudade ingente que me magoa [...]. Não me critique por eu ser saudosista. Compreenda como eu não quero viver o vosso tempo, porque não presta, porque é um tempo em que os homens como eu não são classificados por aquilo que valem [...]

(LARA. Ano 8, Luanda, 24/12/1960, n.92, p.20)

Se por um lado, há uma maturidade por conta das experiências acumuladas nos dois ofícios e nas dificuldades, principalmente financeiras, que encontrou ao tentar concluir a graduação na Europa, há por outro, a saudade de Benguela, cingida particularmente ao espaço do quintal, tantas vezes privilegiado em seus versos e depositário da evocação de infância, também, palco das relações sócio-históricas e dos avanços da urbanidade, como se pode verificar em “Regresso”, dirigido à irmã Alda Lara:

Um dia
quando voltares,
não mais encontrarás à tua espera
a nossa casinha de adobe
da rua principal.

Quando voltares
da Europa, irmã,
hás-de ver ainda
como a cidade mudou...

(Lembras-te das promessas
que fizemos?)

[...]

Quando voltares
não mais encontrarás poesia
no quintalão do Zé Guerra
agora transformado
atravessado
assassinado
por uma avenida transversal.

Quando voltares
 só terás
 como deixaste
 o Mercado Municipal.
 [...]
 “Lembras-te da palmeira
 do quintal?
 Foi abaixo com duas machadadas
 no tronco...”

Um dia,
 quando voltares,
 não mais encontrarás
 a Benguela que conheceste
 menina ainda
 e que aprendeste a amar.
 [...] (1959)

(LARA, 2004, p. 73-74)

Poeta atento às transformações da cidade de Benguela, bem como das localidades do planalto sul, Lara Filho não deixa de lançar mão de duas advertências a sua interlocutora: uma primeira, a de que outros tempos e espaços, vistos na ênfase com que repete o verbo “voltar”, irá encontrar a paisagem de suas recordações agora dilacerada por uma avenida que, ao seu ver, macula um quintal e fez tombar uma palmeira; e uma segunda advertência, não explícita, mas que não deixa de ser um prenúncio de como a irmã também retornará mudada pela Europa, mais exatamente da metrópole portuguesa. Portanto, se há cidades que se contrapõem a Benguela em meio aos seus poemas, com certeza, ela está inscrita pela palavra “Europa”; entretanto, como sabemos, poderiam ser quaisquer das cidades para onde iam estudar os angolanos (Lisboa, Coimbra, Porto...). E não necessariamente Luanda, como disse Ervedosa, pelo menos no que diz respeito à crônica e à poesia de Lara Filho.

Pai
 Porque me mandaste para a Europa estudar?
 Não sabias que eu havia de sangrar de saudade?
 E eram as tuas cartas
 E eram as minhas recordações de menino de bicicleta da
 [Praia
 menino-capitão dos assaltos às hortas do Cavaco
 menino-passeador até ao Chinducuto
 fugindo do Colégio nas calçadas europeias
 (LARA, p.157)

Aliás, o excerto desse poema “Infância”, datado de Paris, 1962, é um exemplo cabal do projeto de Lara Filho: publicado em 1964 e parte da obra *O canto de martrindinde e outros poemas feitos no Puto*, tem dedicatória (para Alda Lara, Lúcio Lara – da Fazenda Aurora - e um revelador “aos donos do Terceiro Mundo”, entre outros), junto de epígrafes de Cervantes (*Libre naci y en libertad me fundo*) e Fernando Pessoa (*Há duas espécies de poetas... A terceira apenas pensa ou sente, e não escreve versos, sendo por isso que não existe*). E ainda, “à guisa de prefácio”, “uma página de Frantz Fanon”, a conhecida passagem d’*Os condenados da terra*, em que este adverte sobre o “intelectual colonizado” e anuncia:

Literatura de combate, literatura revolucionária, literatura nacional. No decorrer desta fase um grande número de homens e mulheres que antes não teriam sonhado fazer uma obra literária, agora que se encontram colocados em situações excepcionais, na prisão, no maquis ou na véspera da sua execução experimentam a necessidade de escrever sua nação (*apud*: FARIA, 1994, p. 120-134)



Tais dados extraliterários, infelizmente obliterados de edições posteriores, atestam um tanto o que venho tentando desenhar acerca, não só do projeto particularíssimo de “nação” para Lara Filho, mas também da experiência e da História ao redor dos seus escritos.

*

Feita esta contextualização, destaco alguns dos versos de “A casa da velha”, de 1959:

A casa da velha Rosa
fica à entrada do bairro
mesmo ao fundo da rua.

No barro da estrada
há sempre uma criança
negra
que brinca
nua.

Em volta do cercado
que serve de quintal
junto com o muro de adobe
há mandioca e feijão
plantados
sem defesa contra a erosão.

(LARA, 2004, p. 69)

É de se notar a concisão e a linguagem límpida, embora coloquial, que relaciona duas cenas cotidianas (a criança negra que brinca nua no barro e a subsistência vinda do quintal), marcando o corpo do poema com estratégia de cronista, que não só descreve o espaço interno e externo da casa, todavia coloca em evidência as personagens (a velha e o menino) através de pequenas ações (brincar e plantar).

Ainda sobre a linguagem que muitas vezes assume a repetição como marca de oralidade, o trabalho do poeta e do regente agrícola fundem-se em diversos poemas a elementos da geografia, da zoologia e da botânica. Assim, pássaros e plantas são evocados em tempo presente, como em “Maracujá”, também de 1959:

Juro por Deus que nunca vi
coisa mais linda no mundo
do que a flor violeta
do pé de maracujá
que eu plantei
na cerca do meu quintal.

Um dia
o maracujá
que eu plantei no meu quintal
cresceu
e floriu...

(LARA, 2004, p. 72)

Para o leitor das literaturas de língua portuguesa, ouvem-se, nesse poema, as ressonâncias de estruturas semânticas e sintáticas vindas do Brasil – um Rubem Braga (no seu “Um pé de milho”) ou ainda um Manuel Bandeira (em “Evocação do Recife”) –, dos quais Lara era leitor confesso.

A seguir, as passagens são partes das crônicas *Registro*, em *Notícia* (1960/1962):

Sou uma espécie de brasileiro. Um angolano, nascido em Benguela, filho de pais minhoto. Um português de Angola, que conhece melhor Érico Veríssimo [...] do que Eça de Queiroz [...]. // Sou um angolano capaz de sentir o Brasil, capaz de recitar de cor um poema de Manuel Bandeira [...]. (1990, p.61)

Não só de recitar de cor, a independência *sintática* brasileira sempre deu lições de riso solto ao cronista-poeta, o suficiente para incorporar uma *paráfrase* do poema de Manuel Bandeira em uma de suas crônicas:

A estrela da manhã

Eu quero a estrela da manhã
Onde está a estrela da manhã
Meus amigos, meus inimigos
Procurem pela estrela da manhã.

Ela desapareceu, ia nua.
Desapareceu com quem?
Procurem por toda a parte.

O agente da passiva

Eu quero o agente da passiva
Onde está o agente da passiva?
Meus amigos, meus inimigos
Procurem o agente da passiva.

Ele desapareceu, ia nu
Desapareceu com quem?
Procurem por toda parte.

(1990, p. 60)

Na crônica 2, por ocasião da fundação de Brasília, encontra-se mais de sua geografia literário-afetiva:

Raquel de Queiroz e Nelson Rodrigues, esses tratamo-los como tu. São-nos familiares. Todo angolano, do Dirico a Cabinda, do Luso ao Lobito, lê o ‘Cruzeiro’, ri com as piadas de Millôr Fernandes [...] Esses afinal são nossos ídolos. Se pudéssemos votar, muitos de nós, angolanos de nascença, havíamos de ir às urnas depor o nosso voto nas próximas eleições brasileiras, pelo espetacular Jânio Quadros, o Jânio da ‘vassouras’ [...] Sabemos de cor frases como “O petróleo é nosso”. [...]

Não estranhem, pois, irmãos-do-mato brasileiros, que vos mande este modesto “azulejo para Brasília”. Na data da inauguração. É uma mensagem de amor, a carta do irmão caçula, o lamento vago do poeta. [...]

Lamento apenas, porque estando convosco cá longe, eu não pude estar presente em Brasília. Espiritualmente, estaremos sempre convosco. É uma espécie de filigrana, este amor de irmão-menino, que se desdobra através do Atlântico, vara Goiânia e estará presente na inauguração de Brasília, em modesto cacho, um ramo de flores de Buganvília, [...]um tufo de flores de goiabeira, brancas [...] como a neve dos cabelos dos nossos avós comuns.

Amo o Brasil. Um amor que não tem explicação. Aliás, em amor, nada se pode explicar. É uma paixão de branco pela mulata do engenho. É uma paixão de negra pelo branco do roçado.

Desculpem, amigos brasileiros, a modéstia desta oferenda. Pobre quando dá, a mais não é obrigado. Mando-vos esta mensagem, este *azulejo para Brasília* . Para colocarem numa Praça da cidade, numa Praça de Brasília. A praça de Angola. [...] Homenagem do irmão caçula ao candango de Brasília. Aos vossos “Joões-de-Barro”, aos carpinteiros do Brasil.

Isso que vos ofereço. Nesta data. Nesta hora. Azulejo de tons azuis, quase irreais, como o nosso, o vosso céu. Terá também um pouco de vermelho das queimadas de Angola, do escuro do nosso dendém. Do vosso dendém. Terá uns laivos de tristeza, de saudade pungentes de nossas letras de fado [...] Porque afinal, todos nós ajudamos o Brasil a crescer. Vai também um pouco do verde claro das nossas florestas. O perfume de nossas flores de café. Para colorir a vossa bandeira.

De tudo um pouco. Azulejo modesto aqui fica dedicado. Ao país que aprendi a conhecer através da música de Villa-Lobos, [...]dos romances de Jorge Amado, da pintura de Portinari, da arquitetura de Niemeyer [...]

Parabéns ao Brasil – o país que ainda não foi inaugurado – como costuma dizer Joracy Camargo! (p.61-63)

Em certos momentos, o leitor atento deve ter notado os *laivos* de um luso-tropicalismo freiriano. De fato, sim, há. Embora esse posicionamento tenha sido repensado por Lara Filho, assim como o fez com o seu catolicismo e a sua aversão ao comunismo. “A fórmula utilizada, nada inédita, tem antes a virtude de revelar as fundações de uma atitude radical perante a existência e a escrita, nas suas mais diversas manifestações”, como



bem disse David Mestre (1994, s.p.). Assim, a radicalidade está no constante *reformular* de ideias, do enfrentamento com os “ismos” de seu tempo; sem deixar de evocar a ação do verbo “amar”, um tanto esquecida ou/e não-prioritária nos tempos de luta armada, mas reiterada por ele, como lemos anteriormente.

Anotado o caráter, muitas vezes polêmico, dessas ressonâncias do Brasil, é preciso ir para outras dimensões do projeto de Lara Filho. Uma delas assume a permanência de um olhar voltado para o cotidiano na produção poética de Lara, como em “Infância Perdida”, de 1960, que considero o mais emblemático dos poemas da obra *Picada de marimondo*, não só por dialogar com dois outros poetas desse sistema literário, a saber: o poeta Aires e seu poema “Meu Amor da Rua Onze” e Agostinho Neto de *A sagrada esperança*.

A importância desse poema reside, sobretudo, no fato de os espaços elencados serem basicamente o corpo do poema e, por isso, assinalarem um mapa de Benguela, um mapa da infância, onde lá estão: a loja do Guimarães, o mercado de Benguela, a horta do Lima Gordo no Cavaco, a escola, as andanças de bicicleta, as traineiras na praia, o jogo de sueca embaixo da mandioqueira, Dona Mafalda – mãe de Miau – que trabalhava nos Correios, o Saldanha mulato jogador de futebol do Portugal e empregado do Banco, as casuarinas na Praia Morena, a melhor quissângua de Benguela era no bairro por detrás do Caminho-de-Ferro.

Espaços estes que o poeta transforma em quintal, todos os espaços ganham o tom da ternura perdida, porém sem deixar de ser reiteradamente reivindicada:

Era no tempo do visgo
que a gente punha na figueira brava
para apanhar bicos-de-lacre e seripipis
os passarinhos que bicavam as papaias do Ferreira Pires
que tinha aquele quintalão grande e gostava de meninos.

Era no tempo dos doces de ginguba com açúcar
[...]

(LARA, 2004, p. 80)

Vê-se, na inclusão das vozes do passado, uma certa oralidade na construção sintática de forma singular, todavia representativa do plural: “a gente”; o amigo Edelfride, de apelido Miau no futebol, assemelha-se a um mesmo ser, o poeta e o menino atrelados pela memória.

Desta forma, a vivificação da memória do poeta é marcada temporalmente por aquilo que é natural: *o tempo do visgo, o tempo dos tamarineiros em flor*, portanto, um tempo que se relaciona ao que Alfredo Margarido explicava ao se iniciar este texto - um tempo sem calendário, o tempo da natureza. Além de ser simultaneamente o tempo doce da infância, do amendoim com açúcar.

Contudo, resalto que é a Europa que o tira do conforto sereno da infância:

Foi então que a vida me levou para longe de ti:
partí para estudar na Europa
mas nunca mais lhe esqueci, Edelfride,
meu companheiro mulato dos bancos de escola
porque tu me ensinaste a fazer bola de meia
cheia de chipipa de mafumeira
Tu me ensinaste a compreender e a amar
os negros velhos do Bairro Benfica
[...]

Diz a tua mãe
 que o menino branco
 um dia há-de voltar
 cheio de pobreza e saudade
 cheio de sofrimento
 quase destruído pela Europa.

Ele há-de voltar
 para se sentar à tua mesa
 e voltar a comer contigo e com teus irmãos
 e meus irmãos
 aquela moambada de domingo
 com quiabo e gengibre
 aquela moambada que nunca mais me esqueci
 nos longos domingos tristes e inverniais da Europa
 ou então
 aquele calulu de Dona Ema.

Diz a tua mãe, Edelfride,
 que ela ainda me há-de beijar como fazia
 quando eu era menino
 branco
 bem tratado
 quando fugia da casa de meus Pais
 para ir repartir a minha riqueza
 com a vossa pobreza.
 Diz tudo isso a toda a gente
 que ainda se lembra de mim.

[...]

(LARA, 2004, p. 81-82)

Nessa passagem, é bastante evidente como o eu-lírico toma a casa de Edelfride e o Bairro Benfica como um seu “quintal”, no sentido de que encontra conforto e aprendizagem, também, nestes outros espaços do contato de duas etnias (como disse Ervedosa), embora a meu ver, este quintal alargado de sua própria casa seja construído, na sua maioria, em tensões binariamente sociais (mulato/branco, pobreza/bem-tratado; tua mãe/meu País, moambada de domingo/domingos inverniais, Europa/Benguela). Porém, não só tensões, há sinais de relação, como na construção “repartir a minha riqueza com a vossa pobreza” ou ainda em “com os teus irmãos e o meus irmãos”.

Embora haja um certo pessimismo no título (infância perdida) e um saudosismo premente (nos personagens destes quintalões), não há evasão. Para o eu-lírico, há a crença no dever, há apelo ao futuro nos versos finais:

Diz aos mulatos e brancos e negros
 que foram nossos companheiros de escola
 que te escrevo este poema
 chorando de saudade
 [...]
 de Esperança, de Esperança
 porque ela
 a Esperança
 (como dizia aquele nosso poeta
 que anda perdido nos longes da Europa)
 está na Esperança. Amigo.

(LARA, 2004, p. 82-83)



Entre a crônica e a poesia de Lara Filho, ficam aqui alguns esboços daquele cotidiano, marcado pela “picada” ardente do “marimbondo” e pela experiência que, quiçá, ainda esteja a zunir pelos quintais de Benguela e não só num país de um tempo que foi.

REFERÊNCIAS

ERVEDOSA, Carlos. *Roteiro da literatura angolana*. 2. ed. Luanda: UEA, 1979.

FARIA, António. *Obra ao branco*. Lisboa: Universitária Editora, 2002.

LARA FILHO, Ernesto. *Crônicas da roça gigante*. Prefácio Artur Queiroz. Porto: Afrontamento, 1990.

MARGARIDO, Alfredo. *Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa*. Lisboa: A regra do jogo, 1980.

MESTRE, David. “Levanta voo, Seripipi”. In: LARA FILHO, Ernesto. *Um seripipi angolano e outras histórias*. Luanda: s.e., 1994.

SANTOS, Aires de Almeida; LARA FILHO, Ernesto; CRUZ, Viriato da. *Obra poética*. Luanda: Maianga, 2004 (Biblioteca de Literatura Angolana).

Texto recebido em 31 de março de 2016 e aprovado em 24 de abril de 2016.



A REINVENÇÃO DO CORPO: PERSPECTIVAS DIASPÓRICAS

REINVENTING THE BODY: DIASPORIC PERSPECTIVE

Claudia Barbosa de Medeiros¹

RESUMO: A partir da leitura do romance *O outro pé da sereia*, de Mia Couto, examinaremos, neste artigo, as discursividades do corpo, considerando sua condição diaspórica, em que, exposto a deslocamentos e reelaborações, há a flexibilização de seu sentido e significado. Prescindindo de essencialismos e autenticidades, o corpo torna-se um signo híbrido que possibilita a coexistência de múltiplas identidades.

PALAVRAS-CHAVE: corpo, hibridismo, identidade.

ABSTRACT: From reading the novel *O outro pé da sereia*, by Mia Couto, this article will examine the body discursivities, considering its diasporic condition in which, exposed to displacement and reworkings, there is the flexibility of its meaning and significance. Dispensing essentialisms and authenticity, the body becomes a hybrid sign that allows the coexistence of multiple identities.

KEYWORDS: body, hybridity, identity.

Entremeando em sua ficção fatos significativos da história remota de Moçambique, tanto quanto suas consequências no cenário contemporâneo do país, *O outro pé da sereia*, do escritor moçambicano Mia Couto, traz como matéria literária dois blocos narrativos que, embora separados no tempo por cinco séculos, estão entrecruzados. Em 1560, uma estátua de Nossa Senhora é transportada de Goa, na Índia portuguesa, para o Reino de Monomotapa, em África, como símbolo da missão de conversão católica a ser realizada pelos jesuítas portugueses. Em 2002, a estátua de Nossa Senhora é encontrada por Zero Madzero, na região de Moçambique. Cabe a sua esposa, Mwadia Malunga, a tarefa de retornar à Vila Longe, sua cidade natal, a fim de encontrar um lugar sagrado para abrigar a imagem.

Ao ser transportada para a nau que a levaria de Goa a Moçambique, a estátua de Nossa Senhora cai nas águas barrentas do rio Mandovi e, antes que se perca, o escravo Nimi Nsundi se atira no rio e a resgata. Para ele, aquela imagem remete a Kianda, deusa africana das águas, aprisionada na representação católica

¹ Doutoranda Lit. Africanas – UFRJ. cbmedeiros@terra.com.br

dos portugueses. Durante toda viagem, o escravo agarra-se a ideia de roubar a santa para si a fim de libertar Kianda, presa nas transfigurações daquele corpo talhado na escultura: “O que sucedeu é que a nossa deusa ficou prisioneira na estátua de madeira dos portugueses. Libertar a sereia divina: essa passou a ser minha constante obsessão (COUTO, 2006, p. 208).

Lançado em 2006, o romance *O outro pé da sereia* encena os conflitos intrínsecos do embate entre libertação e sujeição/aprisionamento e o corpo das personagens manifesta-se como um signo investido dessas tensões sociais. Migrações distintas, reais ou simbólicas, proporcionarão a alguns dos sujeitos ficcionais a consciência da mobilidade possível de suas existências, flagrando sua ambiguidade inerente. Como elemento icônico destes atravessamentos, a estátua de Nossa Senhora/Kianda é o corpo que alegoriza o conceito da diáspora, em torno do qual se dá a flexibilização dos estereótipos e da ideia de pertencimento cultural do ser, em benefício da reconfiguração da identidade a partir de uma rede de interação e diálogos com outras culturas. Submetido ao deslocamento do seu espaço social originário, o ser opera influências sobre o novo lugar que habita e, do mesmo modo, é influenciado por ele, dando início a um processo constante de readaptações, o que torna possível a coexistência de múltiplas identidades.

Ao capturar a imagem, durante a viagem para Moçambique, o escravo Nimi Nsundi intenciona cortar os pés da estátua para, assim, libertar sua deusa Kianda daquele corpo transfigurado, recompondo seus traços africanos originais. Entretanto, só tivera “tempo de corrigir uma dessas anormais extremidades” (COUTO, 2006, p. 208), deixando inacabada a missão. Flagrado adulterando o corpo da santa, é condenado à morte. Por falta de tempo, pois, só conseguira arrancar um pé, mas, daquele seu ato transgressor, principiava a ação de desvendamento do que havia oculto e, sob o novo molde da escultura, Kianda e Nossa Senhora coexistiriam num corpo sincrético.

Essa ação do escravo de arrancar o pé da santa católica para que a deusa africana pudesse recuperar seu contorno é a metáfora maior do romance: não encerrar no óbvio e no aparente todo sentido possível. Dessa forma, percebemos que o romance de Mia Couto trafega pelas pistas das significações e dos sentidos múltiplos e variáveis que o sujeito e suas desconstruções ou construções entrecruzadas podem comportar. O corte de um pé da sereia/Nossa Senhora sinaliza, metaforicamente, a impossibilidade de se “transportar” (e, de fato, havia uma viagem em curso) um significante cujo significado é impenetrável, imutável, aproximando-nos da conceituação de diáspora.

Deste modo, este artigo parte da realidade mais material do sujeito, o corpo, para discuti-lo enquanto potência de representação de poder e suas transitoriedades, deslocamentos e reelaborações, considerando a mobilidade deste corpo nos jogos sociais entre as personagens do romance. Em outros termos, examinaremos as discursividades do corpo, no romance, a partir de sua condição diaspórica, em que há a negociabilidade de seu sentido e significado. Prescindindo de essencialismos e autenticidades, o corpo é compreendido em sua complexidade, tomando as circunstâncias relacionais, as contingências sociais e as tensões ideológicas em que se insere como trilhas investigativas, definidoras de sua natureza híbrida.

Ao cortar um pé da estátua, o escravo congolês dá início à recuperação de Kianda, identidade obscurida pelo imperativo dos valores religiosos dos portugueses em África. Transfigurada em Nossa Senhora, Kianda tem aprisionado o seu sentido mítico, “amarrada aos próprios pés, tão fora de seu mundo, tão longe de sua gente” (COUTO, 2006, p. 208), adequando seu simbolismo aos códigos culturais de Portugal. Mas, diante do ato interrompido – lá ficara o outro pé –, Nimi Nsundi deixa a estátua desancorada das duas margens, a africana e a europeia. À deriva, a imagem sacra se despe de um caráter identitário único e tem

a pluralidade como característica. Assim, a malha narrativa de *O outro pé da sereia* revela a ambiguidade não apenas do objeto religioso. Face à nova realidade inclassificável, o objeto passa a comportar em si a marca da ambiguidade que, para nós, simboliza, sobretudo, o caráter de indeterminação do próprio ser humano.

Kianda é posta em movimento nas suas águas profundas e sua sedução extrapola os limites do imaginário africano. Para além dele, o canto do mito entoa o multiculturalismo, celebra o sincretismo, viabiliza o movimento dialético entre as heranças da tradição e da modernidade e a fusão dos tempos históricos. A sereia é a metáfora da formulação das identidades em trânsito, assegurando o lugar da diferença, que, para o sociólogo jamaicano Stuart Hall (2003), não se estabelece por meio de oposições binárias, “mas são também *places de passage*, e significados que são posicionais e relacionais, sempre em deslize ao longo de um espectro sem começo nem fim” (p. 33).

Kianda a tudo extrapola: a si mesma, mediante a dupla representação de seu corpo – também é Nossa Senhora – (“*Essa Senhora, eu já conheço, na minha terra chamam de kianda*” – COUTO, 2006, p. 52); ao seu simbolismo, dividida entre o sagrado e o erótico:

Regressou ao quarto, voltou a deitar-se e não tardou a mergulhar no mesmo sonho, o mesmo rio o envolveu num crepitar de ondas. A voz suave da mulher estava agora mais próxima, segredando ousados convites:

– *Toque-me, toque em mim que eu o farei renascer.*

O padre fez chegar a canoa para junto da margem, a mulher estendeu-lhe uns braços estranhamente compridos, os dedos lhe roçaram a pele, arrepiando-o. Antunes não negou o seu abraço quente e as femininas mãos o enlaçaram como lianas, fazendo balouçar a barçaça.

(COUTO, 2006, p. 57)

Na sedução ao outro, também o faz ultrapassar os limites formais de seu corpo, como ocorrera com escravo Nimi Nsundi na narração a seguir:

As minhas mãos se juntavam e pegavam fogo. Em lugar de dedos me ardiam dez pequenas labaredas. Era então que outras mãos, feitas de água, se aconchegavam nas minhas e aplacavam aquela fogueira. Essas mãos eram as da Santa. E ela me segredava:

– *Este é o tempo da água.*

Era a voz da Santa que me percorria por dentro. A voz tomava posse de mim. E agora que lhe escrevi esta carta, vejo que esta letra não me pertence, é letra de mulher. Meus pulsos delgados se recolhem ao peso de um cansaço de séculos. Meus dedos não têm gesto, meus dedos são o próprio gesto. Eu sou a Santa.

(COUTO, 2006, p. 114)

E, quatro séculos mais tarde, numa projeção especular, o retorno à transgressão do corpo se dá por meio da aparição sedutora da sereia²:

Pois, segundo contou mais tarde, Madzero sonhou que as suas mãos se juntavam, duas chamas numa única fogueira. Em lugar dos dedos, lhe doíam dez pequenas labaredas. Foi então que outras mãos, feitas de água, se aconchegaram nas suas e aplacaram aquele incêndio. Eram as mãos de mulher. *Seriam as minhas*, adiantou-se Mwadia. Não. Aquelas eram mãos de mulher branca. E a mulher do sonho vaticinou:

– *As minhas mãos são de água. Sou feita para a sede dos homens.*

A voz ecoou na cabeça do pastor. As palavras o sacudiram por dentro. A voz tomava posse dele, usando a sua boca para falar:

– *Eu sou a mulher.*

(COUTO, 2006, p. 20)

2 A sereia é um mito europeu, representado por um ser híbrido (metade peixe, metade mulher). A kianda africana é um mito ancestral que não era representado como uma sereia. Após o contato com os europeus, é que começa a ser representada assim, hibridamente, como metade mulher e metade peixe.



Nos exemplos acima, podemos constatar a extrapolação, sobretudo, das estratégias de sedução de Kianda ao interagir com as demais figuras do romance. Ou seja, tanto a imagem mítica e/ou sacra pode personificar-se, erotizando seu corpo para se relacionar com o outro, fato percebido na primeira das citações acima, como também, num processo oposto, as seduções do mito intencionam levar o ser mortal a “santificar-se”, a encarnar no seu corpo terreno os simbolismos míticos, tornando-se, pois, um ser recorrentemente renascido. Tanto assim, que as duas últimas citações, cada qual num tempo histórico, reverberaram a voz mítica – numa linguagem erotizada – e seus procedimentos em relação ao sujeito. Por meio do onírico, como fora com Zero Madzero, ou da experiência mística de Nimi Nsundi durante sua oração, a voz do inconsciente grita e liberta a sereia, a Santa, a mulher, as águas, numa exacerbação do feminino, que possibilita a gestação de novas formas de existência, identidades e corporeidades hibridizadas, e a reformulação do ser e do espaço para que as versões submersas emergjam e ganhem vida.

O erotismo, em *O outro pé da sereia*, está no centro da experiência ética e política, e tem no corpo a matéria pela qual institui inovações e modulações na vida dos sujeitos e em suas relações com o mundo. Em relação a esta dupla dimensão do corpo, adotaremos as conceituações de Eduardo Leal Cunha para ampliar a elucidação sobre a questão:

político porque é o corpo dos indivíduos que se apresenta como território das lutas de poder, como lugar sobre o qual os dispositivos de poder têm agido e onde o sujeito se vê empurrado a negociar os seus limites; e ético, porque é no corpo que se pode encontrar a afirmação de uma singularidade, sendo essa singularidade que acabará por nos conduzir em nossa ação moral.

(CUNHA, 2002, p. 158-159)

Na mesma nau em que viaja a imagem de Nossa Senhora/Kianda está a indiana Dia Kumari, aia da esposa de um comerciante português. Também Dia revela seu aprisionamento particular: na condição de viúva, de acordo com as tradições de seu país, é condenada à morte na fogueira, para a qual ela mesma se atira, obediente ao seu destino: “voluntariosa, ela acendeu a fogueira por sua própria mão e se ofereceu ao abraço das chamas” (COUTO, 2006, p. 108). Seu corpo, porém, resiste às chamas, atravessando-as sem qualquer prejuízo. Mantendo-se incólume, sob a suspeição de estar pactuada com espíritos, é excluída de todo convívio social, não lhe restando alternativa, que não escravizar-se, o que “nem notou demasiada diferença. [Pois] No mundo a que pertencia, ser esposa é um outro modo de ser escrava. As viúvas apenas acrescentam solidão à servidão” (COUTO, 2006, p. 108).

País que exerce forte influência cultural em Moçambique, a Índia também impõe as marcas sociais da desigualdade no trato a homens e mulheres. O corpo de Dia Kumari, se não foi derrotado pela fogueira, estaria condenado a converter-se em chamas cada vez que ela se aproximasse sexualmente de um homem, incendiando-o completamente até a morte. Ainda assim, a indiana encontra uma estratégia rompedora da condenação e, junto com Nimi Nsundi, realiza o ato erótico:

A mão de Dia puxou pelo braço do escravo. Não era um convite: era uma ordem para que descessem, juntos, pela escada de corda.

– Para ir onde, Dia?

– Para nos banharmos nas águas do mar.

– Tomar banho, agora?

– Você não entende, só na água é que podemos amar.

Amparando-se mutuamente, desceram até o mar e saíram junto ao leme. A água estava morna, os dois se libertaram das roupas, que flutuaram como imensas medusas. Os súbitos amantes se enlaçaram e os seus corpos empreenderam a mais estranha dança. Ele se sentiu peixe-voador; ela se converteu em chama de água.

(COUTO, 2006, p. 116)

O corpo de Dia não vence inteiramente as deliberações da tradição, mas subverte seu princípio: sua condição de chama de fogo se liquefaz e, imersa nas águas do amor, pode aquecer a si e ao seu homem, reabilitando os caminhos do desejo e do prazer. O corpo se reinventa em outro espaço – o mar – e, híbrido, coaduna substâncias opostas, fogo e água, ao se fazer chama. A ousadia do gesto não transforma definitivamente a face imaterial de Dia Kumari: “Eu não tenho corpo (...) Sou feita de chamas. (COUTO, 2006, p. 107)” Mas, por meio de um corpo transgressor, um certo poder transita por seus domínios: as convenções sociais são destituídas de força e o sujeito experimenta a liberdade no sagrado espaço do desejo.

No bloco narrativo encenado no ano de 2002, Benjamin Southman, americano, visita Moçambique em busca de resgatar origens africanas que ele acredita ter, de reconhecer em África sua ancestralidade, seu vínculo remoto com a negritude e com a escravidão: “Era preciso esse regresso para que Benjamin Southman, historiador afro-americano, se reconstituísse, ele que **se sentia como um rio a quem houvessem arrancado a outra margem**” (COUTO, 2006, p. 137, grifos nossos). O trecho destacado nesta citação é a metáfora que retoma outra: o pé arrancado da sereia, que inviabiliza o fechamento da identidade (Kianda ou Nossa Senhora?). São rupturas que funcionam à maneira de uma fenda por meio da qual se dá um fluxo simbólico de significados do ser. Como diria a voz narrante de outro romance de Couto, *Vinte e zinco*: “Esse poder ser e não ser” (1999, p. 128).

Para Benjamin Southman, reencontrar-se com o ponto inicial do percurso diaspórico de sua família, mais do que “poder ser” africano – também – e refazer a margem arrancada, significa, primeiramente, conciliar-se com seu lugar no berço da humanidade, com sua condição de filho, com o sentido primordial de continuidade. Recuperamos a alegoria do rio, destacada no parágrafo anterior: as águas que reconhecem, antes das margens, sua própria nascente. Rosie Southman, companheira de viagem, crê que “África, para ele, não era um lugar. Mas um ventre. O seu primeiro e derradeiro lugar. Mãe e terra. Sangue e pó. Uns batizam-se na água. Benjamin batizava-se nesta viagem, pronto a renascer, mais puro, mais vivo” (COUTO, 2006, p. 146).

E é como Dere Makanderi, nome anunciado pelos espíritos africanos, que Benjamin se (re)batiza e, sob a nova identidade assumida, parte solitariamente em caminhada pelos interiores africanos, em seu território reinventado, à procura “desse espaço de redenção” (COUTO, 2006, p. 294). Benjamin Southman/Dere Makanderi é dado como desaparecido alguns dias depois.

O que acontecera antes, no entanto, tece a coerência narrativa desta personagem que, de tão empenhado em localizar seus vínculos com África, em sua diáspora familiar, acaba por se perder, absorvido literariamente por um vácuo espacial. Para sua decepção, havia descoberto que o laço ancestral africano era mais distante e fluido do que supunha. Em transe espiritual, Mwadia vai elucidando para Benjamin os contornos de sua real diáspora familiar e o corpo é o primeiro elemento que se revela: “– *O senhor, Benjamin Southman, é mulato. / – Mulato, eu?*” (COUTO, 2006, p. 267).

Essas “visitações” de Mwadia pelos antepassados é o procedimento discursivo para a confluência dos dois blocos narrativos do romance, situados em tempos tão distintos. Junto com a Nossa Senhora de pé amputado, Mwadia e seu marido, Zero Madzero, encontram uma caixa portando manuscritos de relatos da viagem transoceânica da qual fizeram parte Nimi Nsundi e Dia Kumari, em 1560. Mwadia acessa, ainda, papéis de Benjamin contendo suas pesquisas sobre sua possível história africana. Nos “trases”, suas enunciações se baseiam em conexões idealizadas destas duas leituras.



A revelação de que Benjamin Southman é mulato vai de encontro ao regresso imaginado do americano a uma suposta essência africana, em última instância, a sua negritude mais original. Nem preto, nem branco, é exatamente a mistura dessas cores que tingem seu corpo simbólico, indicando o entrelaçamento de povos que compõe sua ancestralidade.

A voz de Mwadia segue em pronunciamento “mediúnico” e chega ao ponto mais esperado por ele: a revelação de seu remoto parente a viver em África:

- *É ele, é ele quem se aproxima*, murmurou a vidente.
 - *Ele quem?*, indagou Benjamin Southman.
 - *Estou a ver esse seu último parente de África*, disse Mwadia.
 - O afro-americano pôs-se de pé, tal era a excitação.
- (COUTO, 2006, p. 267)

Mas a continuação do relato de Mwadia encerra a especulativa projeção que Benjamin havia feito a respeito de suas origens africanas. Se na chegada, ao desembarcar em Moçambique, ajoelha-se porque queria “beijar a nossa mãe... (...) beijar o chão de África” (COUTO, 2006, p. 138), afinal “ele chegava à terra de onde há séculos os seus antepassados tinham sido arrancados pela violência da escravatura” (COUTO, 2006, p. 137), as revelações de Mwadia sobre seu último parente de África são decepcionantes, “como se tivesse anunciado o fim do mundo” (COUTO, 2006, p. 268):

- *Não era nem homem nem africano*, cortou a possuída.
 - *Era uma mulher e indiana*.
 - (...)
 - *Quem veio para América foi a indiana Dia Kumari*.
 - *Não é possível...*
 - *Trazia com ela o filho que tivera com Nimi Nsundi*.
- (COUTO, 2006, p. 268)

Em possessões anteriores de Mwadia, Benjamin ouvira falar da indiana Dia Kumari e do escravo Nimi Nsundi que, embora congolês, deixara África tão pequeno, havia tantos anos vivendo em Goa, que já sentia um goês. Seus domínios da língua portuguesa faziam com que fosse utilizado como intérprete nas viagens dos colonizadores à África. Outros escravos o chamavam de “mwanamuzungo”, filho dos brancos. Desse modo, a ancestralidade de Benjamin Southman passava distante de largos convívios com a terra africana:

Dia Kumari tinha sido aia de uma dama portuguesa. A fidalga Felipa Caiado trouxera-a para a Ilha da Madeira. Depois que Dona Felipa morreu, a escrava acabou seguindo para o Brasil. O barco em que viajava, porém, naufragou nas Caraíbas. Dali ela fora negociada, comprada por um fazendeiro que a conduziu para plantações na Virgínia. Era essa, em suma, a história de sua diáspora familiar.

(COUTO, 2006, p. 268-269)

Ainda em torno de Mwadia, cujo significado do nome é “canao que liga os mundos”, está outra personagem em quem ancoramos nossas reflexões acerca da reinvenção do corpo, desta vez a partir da flexibilização do conceito de gênero. Em *O outro pé da sereia*, seus termos se expandem e tornam-se híbridos e fluidos. Vejamos: quando a morte se anuncia para Edmundo Capitani, pai de Mwadia, austero militar que “servira no exército colonial, com a devoção de um bicho domesticado” (COUTO, 2006, p. 97), e que, mesmo após a declaração da Independência de Moçambique de Portugal, não deixa de trajar a farda diariamente, os trajes militares, envergados por quase toda vida, são substituídos finalmente. A identificação que o coturno, a boina e a farda haviam atribuído àquele sujeito salta para o extremo contrário, no instante do velório, quando o rigor da nova roupa envergada assimila, naquele homem, outras distinções. Para surpresa da pequena Mwadia:

Em bicos de pés a moça espreitou o féretro. E logo deu dois passos atrás, como se uma invisível mão a tivesse violentamente empurrado. Mwadia não cabia em si: seu pai, o garboso capitão colonial, jazia trajando um vestido de mulher, lábios pintados, um lenço lhe ajeitando a cabeça. Que brincadeira era aquela, que desrespeito conduzira àquela mascarada?

(COUTO, 2006, p. 100)

O homem aparece, em sua derradeira imagem, travestido de mulher. Numa espécie de jogo do contrário, enterra-se um corpo e desenterra-se uma subjetividade. É num cemitério que nasce um outro Edmundo, embora já nasça morto: somente no silêncio da morte, aquele corpo fala. Por outro lado, não se abstém de falar e, na linguagem enigmática e obscura daquele corpo travestido, uma outra identidade desponta, revela-se. É ali, onde se choram despedidas, que Mwadia se espanta com uma nova forma de corporalidade que surge.

Assim, parece-nos que, antes de Edmundo, o romance propõe sepultar a rigidez da polarização dos gêneros e a precisão absoluta do reconhecimento do sujeito, a partir daquilo que, rapidamente, salta aos olhos, o aparente. O corpo ambíguo de Edmundo Capitani aponta para um ser que comporta muitas lendas, na medida em que “o sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, estava se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas” (HALL, 2006, p. 12).

A dupla imagem de Edmundo, viva e morta, coloca-nos a pensar que os objetos e as representações visíveis são, na maioria das vezes, insuficientes para que sejam feitas todas as leituras possíveis de um ser. A vestimenta é parte, o ser é o todo. Se, por um lado, não se pode tomar a primeira para a determinação do segundo, num processo metonímico de reconhecimento da alteridade, por outro, as pistas de um – a parte – ajudam-nos na compreensão do outro – o todo.

Neste sentido, o vestido, o lenço e os lábios pintados de Edmundo nos indicam a ambivalência de sua sexualidade e, em consequência, a aceitação e a deliberação social de sua transexualidade, que, pela definição do dicionário Aurélio, diz-se do ser que “sofre de transexualismo” (FERREIRA, 1986, p. 1700), ou seja, “desejo que leva o indivíduo (geralmente homem) a querer pertencer ao sexo oposto, cujos trajes pode, até, adotar” (FERREIRA, 1986, p. 1700). Seguindo tal compreensão, podemos eleger Edmundo Capitani como o sujeito que mais potencializa o conceito de ambiguidade no discurso literário coutiano, conceito este metaforizado pelo corpo alterado da estátua Kianda/Nossa Senhora. Edmundo Capitani, o fiel capitão do exército português, por livre escolha, reinventa um papel para si, depois de morto e deixa para o último momento a revelação da natureza híbrida de seu ser.

Em Mwadia não há dor, mas o espanto e a perplexidade de quem vê as peças de um jogo de tabuleiro fora de ordem, invertidas, perdendo-se ela mesma na organização social que trazia na memória. Para a reconexão dos fios soltos, a presença de Constança:

A mãe entendeu as dilacerantes dúvidas de sua filha e se ajoelhou à sua frente para a fitar, olhos nos olhos, enquanto lhe falava:

– *Esta era a vontade de seu pai, ele deixou tudo escrito!*

No testamento, Edmundo Marcial Capitani dera as claras instruções, indicando mesmo o exacto vestido de flores estampadas que queria exhibir, os sapatos vermelhos, o lenço a condizer.

Mwadia nunca tinha visto um cadáver. Sentou-se e ficou a contemplar o rosto do falecido. (COUTO, 2006, p. 100)

Trata-se de uma vontade do próprio. A justificativa dá sentido ao que parece irreal e a ordem volta a ser estabelecida. Há uma naturalização do desejo, a aceitação das suas idiossincrasias. De um lado, Mwa-



dia, que, ao “contemplar o rosto do falecido”, nos mostra que suas aflições já foram apaziguadas; de outro, Constança, que atende às últimas determinações das vontades do marido, sem problematizá-las, ao contrário, sendo ela a ponte para o entendimento da filha.

Diante daquele corpo “feminino”, e Constança? Então ela estaria viúva de uma “mulher”? Se o corpo velado é de uma mulher, poderíamos ver sugerida implicitamente, nesta passagem, uma homossexualidade de Constança. No entanto, a sutileza, o não-dito e o subtexto presentes na cena contrastam, mais à frente, com o discurso direto, contundente, franco e sensível da própria Constança sobre sua eroticidade, num desabafo à filha e à visitante Rosie. Se o homem sussurra sua sexualidade, numa linguagem codificada e enigmática, a mulher grita. A identificação sexual dela com as mulheres é fato. E dos melhores que traz na memória dos seus afetos:

– *Agora, que estou no fim da minha vida, posso confessar: as vezes que fiz amor com mais paixão foi com mulheres.*

– *A mãe fez amor com mulheres?*

Mwadia estava aterrada. Uma mãe não fala de assuntos desses. Muito menos confessa algo tão íntimo, tão chocante.

– *Você tem que saber isto, minha filha.*

(COUTO, 2006, p.178)

Ao contrário do marido, Constança não espera a morte para revelar a face dupla de sua sexualidade e ainda a submete à experiência da paixão, sentido que desconhece na relação erótica com os homens, de aprisionamento muito mais do que prazer, como foram seus casamentos. Não fora uma vez apenas, como se fosse um ato isolado, desvairado ou impulsivo, desprovido de contexto. Foram “as vezes” e “com mulheres”. Assim, Constança reinventa o campo do prazer erótico, escapando das estratégias rígidas de controle sobre o corpo.

Como a estátua de Nossa Senhora/Kianda, Constança Rodrigues também se afirma como um ser ambíguo: é, ao mesmo tempo, a esposa de Jesustino e a mulher de outras mulheres. Sua sexualidade tinha “um pé” fora das normalizações sociais, no ato transgressor de se deitar com mulheres e se reconciliar com o desejo, mas o outro permanecia nelas, resignando-se ao fato de que “os homens de Vila Longe não queriam saber do prazer de suas companheiras. Serviam-se delas. E elas não esperavam da Vida mais do que isso” (COUTO, 2006, p. 178). Mas, no instante de fazer amor com mulheres, Constança Rodrigues interrompe a inércia social e a imobilidade de um destino estrito e estreito.

Em *O outro pé da sereia*, o corpo expande os contornos do masculino e do feminino, do moral e do imoral, do real e do mítico, do dentro e do fora. As fronteiras se cruzam e se embaralham, enunciando um ser ficcional marcado por um fluxo migratório de características. Neste cenário, a corporeidade serve às personagens coutianas como signo alegórico de suas modulações existenciais, na medida em que, as relações fluidas do ser com o real acabam por determinar um entrelaçamento de identidades no sujeito.

Este artigo trafegou por – parte das – cenas narrativas do romance de Mia Couto que sinalizam este ir e vir de possibilidades de configuração do corpo do sujeito, depreendendo delas as reapropriações culturais do ser. Assim, numa interpretação diaspórica da corporeidade em *O outro pé da sereia*, entendemos que o corpo se torna, para o sujeito, uma via possível de, parafraseando Couto (2006, p. 208), desamarrar os próprios pés e seguir, na aventura imprevisível da vida, desvendando os outros sentidos de si.

REFERÊNCIAS:

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

_____. *Vinte e zinco*. 2 ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1999.

CUNHA, Eduardo Leal. “Um olhar sobre as modificações corporais”. In: PLASTINO, Carlos Alberto (org.). *Transgressões*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2002.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Tradução de Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003

_____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

KI-ZERBO, Joseph. *Para quando a África?* Entrevista com René Holenstein. Tradução de Carlos Aboim de Brito. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

Texto recebido em 31 de março e aprovado em 26 de maio de 2016.





**DIÁSPORA NO ATLÂNTICO E REGRESSO
TRIUNFAL DO IMPERADOR NGUNI
AO OCEANO ÍNDICO EM “OS OSSOS DE
NGUNGUNHANA” (2004), DE MARCELO
PANGUANA**

***THE ATLANTIC DIASPORA AND THE NGUNI
EMPEROR’S TRIUMPHAL RETURN TO THE INDIAN OCEAN
IN “OS OSSOS DE NGUNGUNHANA” (2004), BY MARCELO
PANGUANA***

Denise Rocha¹.

RESUMO: Preso, Ngungunhana, imperador de Gaza (c. 1850-1906), foi levado com séquito para Lisboa (1896) e depois para os Açores. Em 1985, uma urna com os restos mortais dele chegou em Maputo para homenagens retumbantes. O estudo do exílio/retorno, presente em “Os Ossos de Ngungunhana” (2004), de Marcelo Panguana, será realizado segundo as teorias da diáspora (Hall), da diáspora negra (Gilroy) e da identidade cultural (Hall).

PALAVRAS-CHAVE: literatura moçambicana; “Os Ossos de Ngungunhana”; diáspora; fantástico; história.

ABSTRACT: Under arrest, Ngungunhana, Gaza Emperor (c.1850-1906), was taken with his entourage to Lisbon (1896) and afterwards to the Azores. In 1985, a funeral box with his remains arrived in Maputo for resounding posthumous tribute. The study of the exile/return, described in “Os Ossos de Ngungunhana” (2004), by Marcelo Panguana, will be accomplished according to the theories of diaspora (Hall), of the Negro diaspora (Gilroy) and of the cultural identity (Hall).

KEYWORDS: *Mozambican Literature*; “Os Ossos de Ngungunhana”; *diaspora*; *fantastic*; *history*.

¹ PPGLetras-CAPES, UFC, Fortaleza-CE Centro de Humanidades, Departamento de Literatura, da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza. dena.maria@outlook.com Estágio Pós-Doutoral, sob supervisão da Profa. Dra. Ana Márcia Alves Siqueira, do Programa de Pós-Graduação em Letras.



Figura 1- O Imperador e sua corte na diáspora (Açores) com nomes e trajés europeus

1. Introdução

O conto “Os Ossos de Ngungunhana” (2004)², de Marcelo Panguana evoca a memória, a história, a cultura e a identidade moçambicana e mescla realidade e fantasia: A inusitada ação, que transgride as percepções de tempo e espaço, inicia-se no cemitério de Angra do Heroísmo (Açores), onde vivem ali sepultados, desde o início do século XX, os presos políticos exilados – Ngungunhana, o imperador³ da etnia nguni⁴ (conhecida também como vátua⁵), o herdeiro Godide, o conselheiro Molungo e o régulo Zichacha (personagens históricas) – e termina em Maputo, no período pós-colonial (1985).

A atmosfera da última residência da nobreza de Gaza – cujo território pátrio abrangia o sul e o centro de Moçambique e parte da antiga Rodésia, atual Zimbábue (BRETES, 1989, p. 76), mas, que, na diáspora atlântica, se reduzira a singelas campas no cemitério açoriano, no qual, segundo o conto, vivos e mortos coabitam em relativa harmonia – é rompida, quando o coveiro Aleixo traz uma notícia de jornal de teor bombástico: a do planejado regresso do imperial hóspede para Maputo, a fim de ser homenageado como símbolo da luta contra o invasor português.

A existência diaspórica do imperador – transportado, em 1895, pelo oceano, região proibida para sua etnia, em viagem sem volta, que foi revogada quase cem anos mais tarde, de forma simbólica – será

2 O nome do imperador tem diferentes ortografias: Ngungunhane, Ngungunyane, Gunguhane, Ngungunhana, Gunguiana e Gungunhana.

3 O título rei ou imperador não é mencionado em documentos oficiais portugueses, em evidente desrespeito ao imenso poder político, econômico e militar dos ngunis, oriundos da África do Sul, que subjugaram outras etnias de Moçambique. O termo régulo substitui o de rei. Vale lembrar que os chefes de etnias locais ([rongas (tsongas), chopos, vandaus, cossas e bitongas], avassaladas aos ngunis, também eram chamados de régulos pelos lusos.

4 Aproximadamente em 1520, o povo nguni, um ramo dissidente dos zulus, penetra no sul de Moçambique e coloniza os chopos, os tsongas, os vandaus e os bitongas. Sochangane, denominado mais tarde de Manukuse, se torna o primeiro rei de Gaza e morre por volta de 1858.

Um de seus filhos, Mawewe, usurpa o poder que é reconquistado pelo legítimo herdeiro, Muzila, pai de Mudungazi, o qual se denominou Ngungunhane (nascido c.1850), quando ascendeu ao poder, de forma violenta (PÉLISSIER, 2000, p. 119-128), no ano de 1884, que marca o início da Conferência de Berlim, por meio da qual foi feita a partilha da África (1884-85). (GARCIA, 2008, p. 18-21).

5 Nos documentos portugueses aparece o termo vátuas como sinônimo de ngunis. Na obra *Guerra d’África em 1895: memórias*, o autor Antonio Ennes, que foi Comissário Régio em Moçambique, quando Ngungunhane foi preso (1895), esclarece que: “vátuas é corrupção de bathuas, nome rongas dos mangune ou ngoni”. (ENNES, 1898, p. 45). Nesse texto, como em outros escritos portugueses, é mencionada a palavra mangune (mangone) como corruptela de nguni.



analisada sob a perspectiva de “Os Ossos de Ngungunhana” (2004), segundo as teorias da diáspora e do pertencimento (Hall), da diáspora negra (Gilroy) e da identidade cultural (Hall).

2. Diáspora⁶ e pertencimento (Hall) e diáspora negra (Gilroy)

Na palestra “Pensando a diáspora: reflexões sobre a terra no exterior”, publicada na obra *Diáspora: identidades e mediações culturais*, Hall explica:

O conceito fechado de diáspora se apoia sobre uma concepção binária da diferença. Está fundado sobre a construção de uma fronteira de exclusão e depende da construção de um “Outro” e de uma oposição rígida entre o dentro e o fora. (HALL, 2011, p. 32 e 33)

Para Hall, a situação social dialética é pautada nas diferenças: o “eu” e o “outro”/ o estranho, o interno e o externo e o centro e a periferia. Além disso, o autor enfatiza que “Na situação da diáspora, as identidades se tornam múltiplas” (HALL, 2011, p. 26), indicando que o ser exilado não fica imune às influências socioculturais de sua nova pátria, conforme se nota na trajetória de Ngungunhana. Hall questiona, para o sujeito, as consequências de sua existência diaspórica: “Como imaginar sua relação com a terra de origem, a natureza de seu “pertencimento”? (HALL, 2011, p. 26)

Na obra *O Atlântico negro: Modernidade e dupla consciência* (2012, cap. 6, p. 351-416 - “Uma história para não se passar adiante”: a memória viva e o sublime escravo), Paul Gilroy define a modernidade a partir do conceito de diáspora negra⁷. Ele evoca a específica rota marítima atlântica que é:

[...] inerente, por exemplo, às narrativas de perda, exílio e viagens que, como determinados elementos de interpretação musical, cumprem uma função mnemônica: dirigir a consciência do grupo de volta a pontos nodais importantes em sua história comum e sua memória social. O contar e o recontar dessas histórias desempenha um papel especial, organizando socialmente a consciência do grupo “racial” e afetando o importante equilíbrio entre atividade interna e externa – as diferentes práticas, cognitivas, habituais e performativas, necessárias para inventar, manter e renovar a identidade.

(GILROY, 2012, p. 370)

Como inserir a viagem sem volta para o Atlântico do imperador de Gaza e membros da corte, pessoas negras e livres, na reflexão de Gilroy?

6 “O termo diáspora (em grego clássico διασπορά, “dispersão”) define o deslocamento, normalmente forçado ou incentivado, de grandes massas populacionais originárias de uma zona determinada para várias áreas de acolhimento distintas. O termo “diáspora” é usado com muita frequência para fazer referência à dispersão do povo judaico no mundo antigo, a partir do exílio na Babilônia, no século VI a. C. e, especialmente, depois da destruição de Jerusalém em 70 d.C. Em termos gerais, diáspora pode significar a dispersão de qualquer povo ou etnia pelo mundo”. (DIÁSPORA, *on-line*. s.d.)

7 A diáspora negra transatlântica iniciou-se no século XVI, depois da abertura do tratado mercantil, na barra do Congo, localizada na África ocidental central, e do deslocamento das correntes escravistas de Portugal para o Atlântico, principalmente para as ilhas da Madeira e de Cabo Verde, onde os portugueses implantaram a lucrativa lavoura de cana-de-açúcar. Em 1549 foi autorizado o comércio de “peças” africanas com a transição das fontes da região Senegâmbia (Guiné) para a terra dos Ngolas (Angola), que possibilitou a chegada da mão-de-obra escrava via Luanda para o porto de Salvador, que foi um dos principais receptores de cativos africanos e de onde muitos foram redirecionados para outros locais da América portuguesa. (VANSINA, 2010, p. 7).

2.1 A diáspora atlântica: A derrocada de Ngungunhana (1895)

A prisão de Ngungunhana⁸, no dia 28 de dezembro de 1895, deve ser entendida no imbricamento de duas situações da política externa europeia. De um lado, no contexto da Conferência de Berlim (1884-1885)⁹ e da humilhação sofrida por Portugal que recebeu um Ultimato do governo britânico em 1890¹⁰. E, de outro, na atitude ousada de Ngungunhana, que, apesar do tratado de vassalagem com os lusos (25 de junho de 1895), estabeleceu relações comerciais com a Grã-Bretanha¹¹, fato que provocou a ira do rei de Portugal que organizou as “guerras de pacificação” para conter os rebeldes¹².

O cerco a Ngungunhana no mês de dezembro estava sendo feito por Joaquim Augusto Mousinho de Albuquerque (1855-1902), governador militar de Gaza, que se aproximava de Chaimite, onde o imperador e membros da realeza se escondiam por causa do alto teor destruidor das metralhadoras utilizadas pelos lusos contra as zagaias e espingardas do seu exército.

No dia 27 de dezembro de 1895, o imperador enviou, para se encontrar com os portugueses, Godide, o herdeiro, a fim de “pegar pé”, jurar vassalagem¹³. No dia marcado por Ngungunhana para se entregar, Mousinho e sua tropa marcharam a noite toda, apesar da chuva torrencial, e chegaram depois das 6 horas e meia da manhã nas cercanias de Chaimite, onde estava sendo aguardado. Embora se tratasse de uma entrega combinada, Mousinho enfatizou no relatório oficial a heroica “captura” do senhor de Gaza.

Escoltados, na manhã de 28 de dezembro, a pé, Ngungunhana com sete concubinas (Namatuco, Fussi, Patihina, Muzamussi, Maxaxa, Hesipe e Dambondo), Godide, Molungo, o tio real, Matibejana, régulo de Zichacha, e suas três mulheres (Pambone, Oxóca e Debeza) chegam ao rio Limpopo,

8 As relações diplomáticas dos imperadores ngunis com os portugueses (mulungos) foram estabelecidas por meio de tratados de vassalagem: Muzila (27 de maio de 1861) e seu filho Ngungunhana (25 de julho de 1895). Neles foram estabelecidos: as formas de pagamentos de tributos (impostos de palhota, conhecido como mussulo); a autorização para caça de marfim; o hasteamento da bandeira portuguesa nas aldeias; a construção de presídios e fortes; o envio de crianças da nobreza para estudo em escolas portuguesas, etc.

9 Na Conferência de Berlim foi estabelecido o princípio de que as exigências sobre as colônias se efetuariam não a partir das descobertas anteriores, mas sim desde a prova de ocupação efetiva dos territórios com presença de aparato administrativo colonial e de controle militar.

10 A Grã-Bretanha exigia a retirada das forças militares lusas do território localizado entre as colônias de Moçambique e Angola (mapa cor de rosa). O governo e o rei D. Carlos I cederam logo às pressões e tal atitude submissa provocou uma grande reação raivosa em Portugal. (O ULTIMATO de 1890, *on-line*, s.d.)

Na época, a capital de Moçambique era a ilha do mesmo nome e Lourenço Marques, atual Maputo, estava no sul do território continental que era parte do vasto império de Gaza. Portugal tinha presença física na região central e no norte de Moçambique, onde se localizavam as grandes instalações e estavam os entrepostos comerciais de comércio com o Oriente.

11 O reino de Gaza era alvo de interesse da Grã-Bretanha devido à descoberta de diamantes (1866), em Kimberley, na república *boer* do Transvaal (União Sul Africana). Para a otimização do comércio inglês foi construída a estrada de ferro Transvaal-Lourenço Marques, cujo porto era a principal saída marítima da região. Além disso, a coroa inglesa visava unir o Cairo, no Egito, à Colônia do Cabo, na África do Sul, ocupando Moçambique (CABAÇO, 2009, p. 62).

No ano de 1890, a British South African Company (BSAC), de Cecil Rhodes, iniciou um projeto de expansão e Ngungunhana outorgou a essa companhia uma concessão mineira e o acesso ao mar, mediante pagamento de uma taxa anual, 1000 espingardas e 20000 cartuchos. (SANTOS, 2007, p. 170).

12 As “guerras de pacificação” ocorreram, no ano de 1895, em três fases, nas quais a tática portuguesa do quadrado com metralhadoras foi superior ao embate com espingardas e zagaias: a *primeira fase*, batalha de Marracuene (2 de fevereiro) e batalha de Magul (8 de setembro), sem a participação do exército de Ngungunhana; a *segunda fase*: a batalha de Coolela (7 de novembro) sob a responsabilidade do coronel Galhardo, contra as mangas (regimento) do imperador; e a última fase: a invasão da capital Manjacase, o saque e o incêndio (11 de novembro), a prisão de Ngungunhana em Chaimite (28 de dezembro).

13 Seu filho predileto oferecia 63 cabeças de gado, 510 libras e 2 pontas de marfim e: “Trazia um pedido do régulo para que [Mousinho] não avançasse mais, novos protestos que elle mesmo viria n’essa noite ou na manhã seguinte”. (ALBUQUERQUE, 1896, p. 16).



próximo ao Chengane onde são hostilizados por membros de etnias subjugadas, principalmente o imperador que governara com mão de ferro.

Álvaro Soares de Andréia, Comandante da canhoneira Capelo, que estava ancorada à foz do rio Chengane para receber os cativos, embarcados em 30 de dezembro, escreveu o relatório *A Marinha de Guerra na campanha de Lourenço Marques e contra Gungunhana*, o qual informa:

Que provação imensa não terá sido para ele este dia de infortúnio; choviam trechos de *incuaia*, insultos, cuspiam-lhe das margens, ameaçavam-no de lá com as zagaias e ele tudo observava com os olhos arrasados de lágrimas, mordendo os lábios e abafando em soluços toda a mágoa que lhe ia na alma. Coitado!

E. assim nos expressamos, porque supomos que os negrófilos nos permitirão admitir que os negros tenham alma, senão igual, pelo menos parecida com as dos homens de outras raças. (ANDRÉIA. *Apud*: VILHENA, 1999, p. 147)

O grupo segue para Lourenço Marques, cidade litorânea no Índico, onde, aterrorizado, pois o mar para os ngunis era interdito, embarca no vapor África, perante milhares de súditos que saudavam o rei de Portugal.



Figura 2- Ngungunhana e duas concubinas, a bordo do vapor português África, rumo a Lisboa, cercados de curiosos. (Edição do *Diário Ilustrado*, n. 3:256, 15 de março de 1896)

No dia 23 de março, os prisioneiros de guerra com respectivas concubinas chegam a Lisboa¹⁴ e desfilam em carro aberto, expostos a todo tipo de execração pública. As mulheres foram desterradas para São Tomé. Sem julgamento em tribunal de guerra e sem que seus direitos humanos tivessem sido realmente preservados, em 27 de junho de 1896, Ngungunhana e os nobres – Godide, Molungo e Zichacha – seguem

14 A notícia do encarceramento de Ngungunhana teve uma grande repercussão na metrópole, conforme menciona Douglas L. Wheeler no artigo *Joaquim Mouzinho de Albuquerque (1855-1902) e a política do colonialismo*:

“[...] a reacção popular foi sensacional e inigualável, havendo comemorações por toda a parte. Os portugueses, desde o nobre da corte de D. Carlos I até ao pé-descalço de Lisboa e do Porto, regozijaram-se e festejaram o acontecimento. Numa época de “pessimismo colonial”, de derrotismo e de desencanto nacional, os feitos militares de 1895 desse oficial invulgar galvanizaram a opinião pública e despertaram o sentimento nacionalista. Numa época sem heróis, Portugal tinha agora um “herói de África” capaz de feitos comparáveis aos dos outros heróis coloniais contemporâneos da Inglaterra e da França. De um dia para o outro, os Portugueses – estimulados por uma imprensa entusiástica – fizeram do nome de “Mouzinho” uma palavra familiar”. (WHEELER, 1980, p. 301).

para a ilha Terceira, desembarcam em Angra do Heroísmo, para residir na Fortaleza de São João Batista. Alfabetizados e batizados, eles recebem nomes e trajes europeus.

O captor de Ngungunhana, Mousinho de Albuquerque, considerado herói nacional, se suicida, em Lisboa, em 8 de janeiro de 1902. O imperador desterrado morre no dia 23 de dezembro de 1906.

2.1.1. O retorno de Ngungunhana em 1985



Figura 3- Urna de Ngungunhana na Fortaleza de Nossa Senhora de Maputo
(entalhes com imagens de guerreiros e cenas do cotidiano)

Em visita a Portugal, no ano de 1983, o presidente moçambicano, Samora Machel (1933-1986), líder da FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique) solicitou ao presidente Rodrigues Eanes (MEMÓRIA, 2004, *on-line*), a trasladação do corpo do imperador Ngungunhana.

O objetivo de organizar o regresso do antigo soberano de Gaza era sedimentar a construção de uma narrativa institucional da nação moçambicana que até o século XIX não existia como entidade sociocultural e política una. No entanto, fora habilmente camuflado pelo governo que Ngungunhana era da dinastia dos nguni, um ramo dissidente dos zulus do sul da África, que tinha invadido e subjugado, de forma violenta, diversas etnias, como as dos chopos, tsongas, vandaus e bitongas. (MEMÓRIA, 2004, *on-line*).

Da ilha Terceira, por Lisboa a Maputo, a trajetória dos restos mortais de Ngungunhana adquiriu uma dimensão mítica, alicerçada em um projeto de construção de uma política de identidade coletiva moçambicana.

No dia 15 de julho de 1985, durante as celebrações do 10º aniversário da independência de Moçambique, a urna de madeira de Ngungunhana foi entregue ao presidente Machel¹⁵ (MORENO, 2010, p. 135) em uma cerimônia solene para honrar a memória do herói nacional que resistiu bravamente até sua captura ao processo de expansão do colonialismo luso.

A urna funerária encontra-se na Fortaleza de Nossa Senhora de Maputo, onde estão o Museu de História Militar, dois painéis de bronze que retratam a luta dos ngunis (vátuas) contra os portugueses e o momento da prisão do imperador. Um painel de azulejos também mostra a saga dele e de seu povo contra o colonizador. No pátio da Fortaleza está uma estátua equestre de Mousinho, seu captor na batalha de Chaimite (1895).

O conto “Os Ossos de Ngungunhana” (2004) aborda o episódio do regresso da urna funerária, depositada na Fortaleza, nas proximidades de Mousinho. No âmbito da narrativa de Marcelo Panguana é destacada a crise de identidade do “sujeito” (Hall) após o retorno a uma capital pós-colonial.

15 A província de Gaza é berço de três líderes da Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO): Eduardo Mondlane, Joaquim Chissano e Samora Machel.



3. Identidade cultural (Hall)

Na obra *A identidade cultural na pós-modernidade*, Stuart Hall tece considerações sobre três diferentes tipos de pessoas: o sujeito do Iluminismo, o sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno. O primeiro é centrado, unificado: ao nascer carrega seu núcleo (centro) essencial, demarcado pela sua característica individual. O segundo tem a identidade formada por interação, baseada no ambiente e classe social e cultural, sofrendo influência do mundo exterior. A identidade constitui-se a partir das experiências, o que estabiliza o sujeito e seus mundos culturais: “tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis”. (HALL, 2003, p. 10) O terceiro rompe com o sujeito do Iluminismo e com o sujeito predizível de acordo com sua estrutura social, pois na pós-modernidade o sujeito é fragmentado: “as identidades, que compunham as paisagens sociais ‘lá fora’ e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as ‘necessidades’ objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais”. (HALL, 2003, p. 12)

Cercado pelos portugueses e ingleses que disputavam a posse de parte do território imperial de Gaza, em uma época posterior ao *Ultimatum* (1890), Ngungunhana tinha acesso a um novo tipo de civilização, principalmente ao cristianismo, às armas de fogo e às bebidas alcoólicas, fatores que influenciaram sua identidade sociocultural.

4. O conto “Os Ossos de Ngungunhana” (2004), de Marcelo Panguana: o retorno à pátria no período de pós-independência

Em entrevista a Alexandre Chaúque, do Jornal *Verdade*, publicada na edição de 11 de outubro de 2011, à questão intitulada “Algumas pessoas que te conhecem dizem que, em termos de performance literária, não deves nada a um Ngugi Wa Tiongo, Eza Boto, Dambuzu Marechera, Wanhenga Xitu... – concordas com eles?”, Panguana¹⁶ responde:

CLARO que não. São escritores que pertencem a países onde o tratamento que se dispensa à cultura, e particularmente à literatura, é diferente. Provavelmente com elites mais receptivas à arte e por isso eles tiveram a possibilidade de explodir. Não me comparo a esses senhores. Mesmo em Moçambique não passo de um escritor de periferia. (CHAÚQUE, 2011, p. 6)

O conto “Os Ossos de Ngungunhana”, que evoca o cotidiano de mortos e vivos em um cemitério, tema presente em narrativas populares de dimensão “sobrenatural”¹⁷, está dividido em sete partes, separadas por asteriscos¹⁸.

16 Marcelo Panguana fala ronga e vive em Maputo. Diretor da revista *Proler*, atuou no jornal *Notícias*, no início dos anos 1990, como diretor de uma página cultural chamada *Xipalapala* que abordava temas diversos como literatura, cinema, fotografia, etc. Além de *Os Ossos de Ngungunhana: estórias* (2004), Panguana logrou publicar: *As vozes que falam de verdade* (1987), *A balada dos deuses* (1991) e *Fazedores da alma*, em co-autoria com Jorge Oliveira (1999).

17 Ana Mafalda Leite, em *Literatura moçambicana: herança e reformulação*, constata ser “uma constante nas narrativas pós-coloniais, que partilham a autobiografia, a narrativa mítica, e utilizam recursos a procedimentos e formas orais”. Na cultura interiorana africana: “Conversar não é apenas trocar ideias, antes contar histórias que exemplificam as ideias”. Para Leite: “Estes novos narradores repõem, na escrita, a arte griótica, o maravilhoso do era uma vez e, refrânica e encantatoriamente, vêm contar a forma como se conta, na sua terra, encenando as estratégias narrativas, em simultâneo à narração” (LEITE, 2003, p. 89 e 92).

18 1- Proclamação oficial do regresso da urna funerária de Ngungunhana a Maputo para homenagens; 2- Anúncio do imperador de que aceita a viagem de volta; 3- Descoberta da farsa arquitetada por Godide e os outros nobres que colocam os restos mortais de um português na campa do imperador; 4- Durante a cerimônia oficial de despedida, a urna funerária se abre e o morto vivo exige o retorno ao seu túmulo, mas é trancado de novo; 5- Acolhida retumbante da urna em Maputo. Somente Ngungunhana ali

Ngungunhana, o da urna funerária e o ficcional, regressa no ano de 1985 a Maputo, dez anos depois da independência (1975). A Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO), fundada, em 1962, com o objetivo de libertar o país do jugo colonial, transformou-se em partido político de cunho marxista-leninista, assumindo o poder em 1977. Mas nem todos aceitaram a situação, e a Resistência Nacional Moçambicana (RENAMO), de caráter anticomunista, esteve à frente da guerra civil (1976-1992), que era conhecida também como guerra dos matsangas, nome alusivo ao comandante Matsangaíssa. A capital tinha sofrido o êxodo rural de pessoas fugitivas dos conflitos militares, muitas delas eram crianças órfãs.

O coveiro Aleixo, incumbido de zelar pela campa do imperador, e que circulava entre os vivos e os mortos, trouxe com lágrimas nos olhos o jornal com a notícia do retorno, enquanto Godide, Molungo e Zichacha jogavam cartas, mas pararam com a aproximação do imperador: “[...] e, como sempre o faziam quando Ngungunhana se aproximava, levantaram-se e perfilaram-se, respeitosamente, tal como o fariam os homens da sua corte nesses tempos distantes do império”. Ficaram surpresos com:

[...] as palavras do monarca, isto é, que tendo chegado a terras portuguesas acompanhado do seu séquito, com todos devia regressar para celebrar o reconhecimento de todo um povo; heróis eram todos os seus acompanhantes e, por isso, lhes pertencia a glória e a posteridade. (PANGUANA, 2004, p. 4)

Ngungunhana, que era esperado por causa da necessidade de o povo possuir “novos símbolos”, refletia sobre o regresso:

Pensava. Mais valia permanecer no exílio acompanhado dos seus e da aguardente do coveiro Aleixo, que regressar à sua terra, onde, num dia triste memória, fora expulso depois de ser derrotado e humilhado diante de sua gente. Não era esse cemitério a sua terra definitiva? A pátria de qualquer homem, não é afinal, o lugar onde repousam para sempre os seus restos? (PANGUANA, 2004, p. 4)

Decidido a aceitar o convite oficial, o imperador, entretanto, convocou uma reunião, ordenando que fosse tocado o xipalapala, segundo a tradição de assembleia popular na corte de Gaza: “É certo que não vieram a correr os seus guerreiros, nem sequer os seus conselheiros, muito menos o seu povo submisso, vieram, sim, todos os que com ele protagonizaram aquela forçada diáspora que durava há anos!” (PANGUANA, 2004, p. 5)

Para evitar o esquecimento deles, caso Ngungunhana retornasse ao Índico, o grupo amigo planejava um banquete para embebedá-lo, a fim de roubarem seu cadáver e colocar o de outra pessoa na urna funerária. O imperador, entretanto, saiu logo da reunião festiva para dormir pela última vez em sua campa, antes de embarcar para a grande viagem oceânica. Perto dali, viu um cortejo de soldados que transportavam uma urna enrolada com a bandeira moçambicana. Ao saber que ali estavam seus restos mortais, protestou, afirmando que tal lugar lhe pertencia e não a um impostor qualquer. Ao regressar junto aos seus, percebeu a farsa tramada e proferiu um discurso inflamado com ameaças e gritos, declarando o seu retorno:

A fera que existia dentro dele e que ao longo de anos em exílio havia adormecido, despertou. O lugar encheu-se de ameaças e de gritos, nos seus gestos e na expressão do seu rosto reconheceram o homem feroz que ao longo de décadas havia aterrorizado tribos inteiras e mandara matar, com a maior naturalidade, os que tiveram a ousadia de o desobedecer ou atraiçoar. (PANGUANA, 2004, p. 7)

presente sabe do embuste; 6- Passeio do imperador pela cidade totalmente transformada e encontro com um menino jornalista órfão; 7- Emoção de Ngungunhana por causa das notícias e fotos da comemoração. Na saída de um estabelecimento sem pagar a conta, ele é cobrado, mas se recusa por ser o imperador de Gaza.



Na cerimônia oficial de despedida do imperador, em Angra do Heroísmo, em que “A história e a hipocrisia entrecruzam-se no ar” (PANGUANA, 2004, p. 7) no momento em que o orador proferia seu discurso solene, a urna se abriu e o defunto português declarou que não tinha autorizado sua saída e que queria retornar à sua campa. A urna foi fechada e o pedido não foi atendido. Ocorreu o regresso triunfal dos restos mortais de Ngungunhana e, somente o imperador, que também ali estava, na capital, sabia da impostura.

Em passeio urbano, ele manifestou surpresa diante de tantas transformações urbanísticas e sociais naquela cidade:

[...] que nesses tempos distantes fora pertença exclusivamente dos brancos e que pisaria pela última vez, antes de o meterem no navio que haveria de o levar para a terra distante friorenta, chamada Portugal. Reparou, com espanto, como eram poucos os brancos que circulavam pela cidade, ao contrário doutros tempos. Os negros, esses, ocupavam os carros que desfilavam pelas avenidas, preenchiam as cadeiras que decoravam os cafés, saíam dos sumptuosos edifícios que se erguiam até as alturas inexpugnáveis. Nas ruas, homens de fatos escuros e pastas penduradas nas mãos, cruzavam-se em cada esquina, indiferentes à presença do homem de estatura baixa que os observava atentamente. (PANGUANA, 2004, p. 9)

Ngungunhana, admirado pelo grande número de negros de padrão socioeconômico elevado, senta-se em um café, onde lhe sugerem hambúrguer, que, ao ser servido, lhe causa espanto: “Era aquilo que o seu povo lhe oferecia na hora da sua chegada? Esqueciam-se de que havia sido ele, e mais ninguém, que os ensinara a lutar contra os estrangeiros que usurpavam as suas terras?” (PANGUANA, 2004, p. 9 e 10). Atônito saiu e encontrou na rua um menino que o fitou com “ternura sem limites, como se estivesse diante de alguém que conheceria há bastante tempo”. Com o pequeno jornalista, que tinha perdido os pais na “guerra dos matsangas”, o imperador manteve uma breve conversa:

– Quem cuida de ti?
– Na rua criamo-nos uns aos outros.
– Estudas?
– Oiço as pessoas quando falam. Escuto a rádio. Roubo um livro.
Leio um jornal. Aprendo os segredos da vida.
(PANGUANA, 2004, p. 10)

Em uma esplanada, o imperador leu o jornal, comprado ao menino. E, satisfeito com a aclamação e comoção das pessoas diante da passagem de sua urna funerária, segundo as notícias, Ngungunhana não tinha dúvidas: “o povo, passado o temo que passou, ainda o idolatrava!”. A leitura da reportagem “O regresso do imperador” faz com que o narrador do conto conteste o conteúdo da urna funerária, bem como o local onde seria colocada:

Como se não bastasse esta sensação de dúvida e suspeita que cerceia os restos mortais do imperador, pensa-se encarcerá-lo, não na praça dos heróis, mas num exíguo espaço que um verdadeiro rei, como ele, desmerece, como se não tivessem sido suficientes os dolorosos anos de exílio que passou numa terra distante chamada Açores. (PANGUANA, 2004, p. 11)

O jornalista questiona ainda a solidão do imperador, que tinha aterrorizado os portugueses e que ficaria nas proximidades de seu algoz:

O imperador de Gaza, o mesmo que há centenas de anos colocou os colonialistas portugueses em profundo alvoroço, embora seja hoje aclamado herói, corre o deselegante risco de não ter visitas, nem sentinelas, nem sequer uma vela, um incenso, nem nada, à pouca distância de Mouzinho de Albuquerque, montado no seu cavalo de sempre, de botas altas e sabre reluzente,

continuando a vigiá-lo, cem anos depois da batalha que ditou o desmoronamento do Império de Gaza. (PANGUANA, 2004, p. 12)

Emocionado, com lágrimas nos olhos, Ngungunhana não sabia quem era o autor daquele artigo, acreditando ser alguém de sua tribo que se insurgia contra aquelas injustiças. Na verdade, o imperador era indiferente ao local final onde seria depositada a urna que era habitada por um português, mas conclui que:

Talvez não permaneça na fortaleza muito tempo e decidiram o enviar para a sua terra, pois assim vêm o exigindo, há décadas, os da sua origem. Se em vez do seu forçado exílio tivesse morrido em pleno combate, os seus guerreiros o teriam enterrado algures nas matas de Gaza, onde, uma vez por ano, gente de todos os lugares viria depositar em seu monumento os seus maviolosos cânticos e muitas lágrimas. (PANGUANA, 2004, p. 12)

O imperador de Gaza, chefe de um exército imenso que tinha bravamente se engajado contra o invasor português, gostaria de ter caído em campo de batalha na sua terra, onde poderia ser honrado pelos seus súditos, ao invés de viajar pelo oceano rumo aos Açores na condição de prisioneiro de guerra em uma diáspora perpétua.

5. Conclusão

A histórica reação em Lisboa por causa da prisão de Ngungunhana (1895) ocorreu, pois Portugal, humilhado pelo Ultimato (1890), necessitava de um “herói da África”, de um mito fundador do engajamento colonial, como Mousinho, considerado defensor da civilização lusa, ameaçada pelos nativos.

No conto “Os Ossos de Ngungunhana” (2004), Marcelo Panguana evoca e humaniza o mito fundador da nação moçambicana, construído pelo governo Samora Machel para unificar as diversas etnias em torno de um herói nacional comum, retirado de sua diáspora atlântica para ser aclamado em Maputo.

Conforme Hall esclarece na palestra “Pensando a diáspora”:

Os mitos fundadores são, por definição, transistóricos; não apenas estão fora da história, mas são fundamentalmente a-históricos. São anacrônicos e têm a estrutura de uma dupla inscrição. Seu poder redentor encontra-se no futuro, que ainda está por vir. Mas funcionam atribuindo o que predizem à sua descrição do que já aconteceu, do que era no princípio. (HALL, 2011, p. 29)

A respeito da diáspora africana, Paul Gilroy, na obra *O Atlântico negro* (Cap. 6), se refere a distintos povos, raças e etnias denominadas de negros pelo colonizador europeu, os quais cruzaram o oceano rumo à América na condição de escravizados. O autor inglês não menciona uma diáspora negra diferente, a de Ngungunhana e membros da nobreza, que foram aprisionados, encarcerados e levados, em 1896, para o exílio perpétuo, sem julgamento.

O não conhecimento ou esquecimento de Gilroy em tematizar outro tipo de diáspora atlântica no contexto colonial, a de pessoas livres, corrobora a necessidade de evocar a memória do imperador de Gaza, conforme o fizeram alguns escritores moçambicanos. Em um processo de reflexão sobre a história colonial de Moçambique, principalmente do século XIX, várias narrativas abordam a ascensão e queda de Ngungunhana: *Ualalapi* (1987), de Ungulani Ba Ka Khosa, *Quem manda aqui?*, de Paulina Chiziane (2009), (2010), *Ngungunhana: Uma lenda na história de Moçambique* (2011), de Eduardo Quive, e *Mulheres de Cinza* (2014), primeiro volume da trilogia *As Areias do Imperador*, de Mia Couto. *Ngungunhana: o último rei de Moçambique* é de autoria do português Manuel Ricardo Miranda. Eles revisitam, de forma crítica, a



construção dos dois erigidos mitos no panteão militar e no imaginário colonial português: o do herói Mousinho e o do inimigo Ngungunhana, o do vencedor e o do vencido.

De acordo com a obra *Identidade cultural na pós-modernidade*, de Stuart Hall, a trajetória do histórico Ngungunhana, na narrativa de Marcelo Panguana, pode sugerir, ironicamente, que ele poderia ser classificado como sujeito sociológico, pois sofrera influências culturais externas ainda na época de seu império e, no exílio açoriano, sua identidade se tornara mais híbrida, já que ele recebera outro nome, fora alfabetizado e batizado, aprendera a língua portuguesa, começara a usar roupas europeias e a se alimentar à maneira açoriana, entre outros aspectos.

O conto “Os Ossos de Ngungunhana”, de Marcelo Panguana, evoca uma diáspora atlântica, vivenciada no cemitério de Angra, onde mortos e vivos mantêm contato e o imperador, que viaja através do tempo e do espaço, preservando ritos de formalidade e reverência, como na terra natal, em Gaza, mas incorporando outros hábitos, como o de falar a língua portuguesa. Ngungunhana chega à antiga cidade Lourenço Marques, de onde começou a sua amarga diáspora rumo ao desconhecido. No seu regresso, depois de sua experiência de exílio, o imperador encontra-se em uma cidade cosmopolita, sem ligação nenhuma com a antiga urbe portuária, fato que em sua percepção de imperador seria uma segunda diáspora: a de um sujeito com pertencimento fragmentado e com identidade em colapso (Hall).

Ngungunhana passeia pela cidade e chama a sua atenção a presença mínima de brancos, uma criança negra vendendo jornal, vítima de uma outra faceta da guerra pós-colonial e, principalmente, um alimento a ele sugerido pelo garçom tem caráter simbólico: um hambúrguer, ícone do imperialismo dos Estados Unidos da América e do neocolonialismo capitalista do final do século XX que já tinha invadido Moçambique.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Joaquim Mousinho de. *A prisão do Gungunhana*. Capitão e Cavallaria. Lourenço Marques: Typographia Nacional Sampaio & Carvalho, 1896.

CABAÇO, José Luís. *Moçambique: Identidade, colonialismo e libertação*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

CHAÚQUE, Alexandre. “Os escritores, tal como o próprio país, estão a crescer”. Entrevista concedida por Marcelo Panguana. *Jornal Verdade*, edição de 11 de outubro de 2011. Disponível em: <<https://literatas.blogs.sapo.mz>>. Acesso em: 11 nov. 2015.

DIÁSPORA. Disponível: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Di%C3%A1spora>. Acesso em: 11 nov. 2015.

ENNES, António. *Guerra d’África em 1895: memórias*. Lisboa: Typographia do “Dia”, 1898.

GARCIA, José Luís Lima. Mousinho de Albuquerque e o aprisionamento do Gungunhana em Chaimite. ESEG Investigação: *Revista Científica da Escola Superior de Educação da Guarda*, n. 5, p. 117-131, 2008.

GILROY, Paul. “Uma história para não se passar adiante”: a memória viva e o sublime escravo. In: _____. *O Atlântico negro: Modernidade e dupla consciência*. Trad. de Cid Knipel Moreira. 2. ed. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012. cap. 6, p. 351-416.

HALL, Stuart. “A identidade em questão”. In: _____. *A Identidade cultural na pós-modernidade*. 7. ed. Trad.

de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira L. Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014. p. 9-16.

_____. *Pensando a diáspora: Reflexões sobre a terra no exterior*. In: _____. *Da Diáspora: Identidades e mediações Culturais*. Org. de Liv Sovik; Trad. de Adelaine L. G. Resende et alii. 1. reimp. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 25-48.

LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades & escritas nas literaturas africanas*. Lisboa: Colibri, 1998.

MEMÓRIA GUNGUNHANA: Um herói para Moçambique. Grande reportagem 190, 28 de agosto de 2004. Disponível: http://macua.blogs.com/moambique_para_todos/files/GungunhanaGR2004.doc Acesso em: 1 dez. 2015.

MORENO, Helena W. "Gungunhana em dois tempos". *Mouro: Revista Marxista*, ano 1, n. 2, p. 124-137, jan. 2010.

O ULTIMATO BRITÂNICO DE 1890. Disponível: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ultimato_brit%C3%A2nico_de_1890. Acesso em 11/11/15.

PANGUANA, Marcelo. "Os Ossos de Ngungunhana". In: _____. *Os ossos de Ngungunhana: Estórias*. Maputo: Imprensa Universitária; Universidade Eduardo Mondlane, 2004. p. 1-13.

PÉLISSIER, René. *História de Moçambique: Formação e oposição 1854-1918*. 3. ed. Trad. de Manuel Ruas. Lisboa: Estampa, 2000. v. 1.

SANTOS, Gabriela Aparecida dos. *Reino de Gaza: O desafio português na ocupação do sul de Moçambique (1821-1897)*. Dissertação (Mestrado em História), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo: USP, 2007.

VANSINA, Jan. Prefácio. In: HEYWOOD, Linda M. (Org.). *Diáspora negra no Brasil*. Prefácio de Jan Vansina. Introd. de Linda M. Heywood. Tradução de Ingrid de Castro V. Fregonez et alii. 1. ed., 2 reimp. São Paulo: Contexto, 2010. p. 7-9.

VILHENA, Maria da Conceição. *Gungunhana: Grandeza e decadência de um império africano*. Lisboa: Edições Colibri, 1999.

WHEELER, Douglas L. Joaquim Mouzinho de Albuquerque (1855-1902) e a política do colonialismo. *Análise Social*, v. XVI (61-62), p. 295-318, 1980.

ICONOGRAFIA

Figura 1- O Imperador e sua corte na diáspora (Angra do Heroísmo, Açores) com nomes e trajes europeus, batizados e alfabetizados. Disponível em: <http://www.prof2000.pt/users/avcultur/Postais5/Acores/465_Acores.jpg>. Acesso em: 5. fev. 2016.

Figura 2- Ngungunhane e duas concubinas, a bordo do vapor português África, rumo a Lisboa, cercados de curiosos (Edição do *Diário Ilustrado*, de 15 de Março de 1896). Disponível em: <http://delagoabayworld.wordpress.com/category/historia/gungunhana/>>. Acesso em: 5. fev. 2016.

Figura 3- Urna de Ngungunhana na Fortaleza de Nossa Senhora de Maputo. Disponível em: <<http://sulafrica.blogspot.com.br/2008/06/fortaleza-de-nossa-senhora-da-conceio.html>>. Acesso em: 5. fev. 2016.

Trabalho recebido em 29 de março de 2016 e aprovado em 20 de abril de 2016.





DAS VOZES QUE VÊM: CORALIDADE, TEMPO E RESISTÊNCIA EM “DEIXA PASSAR O MEU POVO!”, DE NOÉMIA DE SOUSA

*ON THE COMING VOICES: CHORALITY, TIME AND
RESISTANCE IN “DEIXA PASSAR O MEU POVO!, BY
NOÉMIA DE SOUSA*

Dr. Júlio César Machado de Paula¹

RESUMO: Analisa-se nesse artigo, a partir da leitura de “Deixa passar o meu povo!”, de Noémia de Sousa, a configuração de uma resistência poética a partir da recolha de referências culturais da diáspora africana, especialmente da música coral norte-americana. Busca-se apontar, ao final, a possibilidade de se pensar a diáspora como um espaço de trânsito cultural, e não de separação espacial estrita.

PALAVRAS-CHAVE: poesia moçambicana; Noémia de Sousa; diáspora africana; coralidade; resistência.

ABSTRACT: *This paper intends, from reading the poem “Deixa passar o meu povo!”, by Noémia de Sousa, to analyzed the configuration of a poetical resistance developed by collecting some cultural references from the African Diaspora, especially from the North-American black choral music. It is pointed out the possibility of thinking the Diaspora as a space of cultural circulation instead of a strictly divided place.*

KEYWORD: *Mozambican poetry; Noémia de Sousa; African Diaspora; chorality; resistance.*

Poucas imagens tornaram-se tão paradigmáticas dos processos históricos traumáticos experimentados ao longo do século XX quanto à do *Angelus Novus*, de Paul Klee, segundo a leitura que dele faz Walter Benjamin na nona de suas teses sobre a história. Para o pensador alemão, Klee reproduziria em linguagem visual a marcha avassaladora que, sob a máscara do que o discurso oficial chama de progresso, deixa para trás um acúmulo trágico de ruínas e fragmentos (2012, pp. 245-246).

A imagem de uma formação histórica que se processa sob o signo da desagregação e da dispersão nos remete prontamente às experiências de diáspora que, a despeito de não serem fenômenos que se originam na modernidade, nela se intensificam de forma bastante relevante.

1 Professor Adjunto A de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da UFF. iuliusmachado@gmail.com

Falar em diáspora africana implica pensar no processo brutal que a desencadeou: o escravismo moderno, racializado, inserido no processo inicial de expansão mercantil do século XVI e no longo período colonial que o sucede. Se, como nos lembra Uchitel (2001, p. 54), o modelo primacial do traumatismo para Freud está intimamente ligado à ruptura com o objeto primordial materno, impossível de ser reencontrado, pode-se vislumbrar tanto no deslocamento forçado que repousa na origem da diáspora como na sensação de viver em terra própria, mas ocupada, uma espécie de ruptura original.

No que diz respeito aos sujeitos históricos subalternos implicados, a diáspora assinala dois espaços: o do exílio, para os que foram expulsos, e o da casa tomada, para os que permanecem sob o jugo colonial. Ainda que nosso intuito, ao final deste artigo, seja acompanhar Hall em sua proposta de afastamento de uma concepção binária da diáspora, é inegável que os deslocamentos forçados, no plano factual, fendem a experiência dos grupos a eles sujeitos em dois espaços distintos: o exterior, em que é forçado a viver quem é expulso de sua terra; e o interior, o dos que permanecem quase como estrangeiros em sua própria terra e a veem ser ocupada por grupos externos de poder.

Em qualquer das duas situações, seja no exílio, seja na terra tomada, estamos diante de situações que se configuram como traumáticas, pautadas por processos recorrentes de recalque histórico responsáveis pelo silenciamento acerca dos eventos desencadeadores desses mesmos traumas. Como o recalque não elimina o fato em si, mas apenas o encoberta em uma zona de silêncio, estaríamos diante de uma condição paradoxal que mesclaria, de formas várias, eventos fundadores extremamente violentos e o silêncio deliberadamente construído a respeito deles. No caso da diáspora africana e dos eventos traumáticos que repousam em sua origem, nota-se o caráter indissociável entre escravidão, por um lado, ao se pensar nos africanos deslocados à força para as Américas, e, por outro, entre a continuidade da ocupação dos territórios africanos ao longo do século XX.

Nada disso passou despercebido por artistas em geral e por homens de letras, em particular. Em precioso ensaio sobre o tema, Edward Said (2003) destaca o esforço, por parte de autores deslocados, de tomar o exílio e as experiências dele decorrentes como argumento poético capaz de dar um corpo simbólico ao que foi silenciado. Embora seja compreensível que se pense mais costumeiramente na diáspora a partir do sujeito fisicamente deslocado, isto é, do sujeito que por razões diversas, não raro sob o signo da violência, foi expulso de sua casa e de seu país, deve-se ter em mente a condição não menos vexatória do sujeito que, a despeito de permanecer em sua terra, já não dispõe dela para trabalhar ou para morar dignamente. Por vezes, sequer para enterrar os seus mortos. E nossa intenção, aqui, ao tomarmos como objeto uma autora como Noémia de Sousa, é destacar um pouco de seu esforço de produção poética realizada em um período em que ela se encontrava justamente nessa condição de estar em sua própria terra, mas sob ocupação de agentes externos.

Na abertura do quarto capítulo de seu imprescindível *Os condenados da terra*, Frantz Fanon, ao tratar da importância da dimensão cultural para a consolidação dos processos de luta nacional, assim se refere ao trato nem sempre justo que uma geração dispensa à que a antecedeu:

Precisamos perder o hábito, agora que estamos em pleno combate, de minimizar a ação de nossos pais ou de fingir incompreensão diante de seu silêncio ou de sua passividade. Eles se bateram como puderam, com as armas que então possuíam, e se os ecos de sua luta não repercutiram na arena internacional, cumpre ver a razão disso menos na ausência de heroísmo que numa situação internacional fundamentalmente diferente. (1968, p. 172).

No estilo incisivo e preciso que caracteriza sua escrita, o martinicano nos sugere duas questões que aqui evocaremos como pontos de partida para a análise do poema “Deixa passar o meu povo”¹, da moçam-



bicana Noémia de Sousa, transcrito integralmente ao final do artigo. São elas: como fazer repercutir os ecos da luta, isto é, como romper o isolamento de fato e de discurso imposto pelo colonialismo; e de que armas dispunha a poeta para tanto diante da condição duplamente opressiva a que, na concepção de Du Plessis (1985, p. 46), estavam sujeitas as mulheres sob o jugo colonial?

Deixar passar o meu canto: a vez da voz

À margem dos processos de descolonização que se intensificam ao final da Segunda Guerra Mundial, os territórios ocupados por Portugal no continente africano experimentaram nas décadas de 1950 e 1960 uma intensificação das relações de exploração econômica e de suas nefastas consequências sociais, chegando ao que Perry Anderson chamaria de “ultracolonialismo” (1966). É nesse contexto de paroxismo colonial que Noémia de Sousa trará à luz os primeiros poemas que comporão, anos depois, o livro *Sangue Negro*. É interessante notar que tais poemas, escritos entre 1948 e 1951, seriam reunidos em livro somente em 2001. Sua divulgação, antes disso, foi assegurada por cópias mimeografadas que circularam não somente em Moçambique, mas nos outros espaços ocupados por Portugal no continente africano. Posteriormente, ganhariam corpo impresso ao figurar em diversas antologias poéticas.

Em linhas gerais, a temática do sujeito deslocado em sua própria terra e lançado no espaço subalterno da exclusão será uma das tópicos recorrentes nos poemas, como bem se vê na abertura de “Moças das docas”:

Somos fugitivas de todos os bairros de zinco e caniço.
Fugitivas das Munhuanas e dos Xipamanines,
viemos do outro lado da cidade
com nossos olhos espantados,
nossas almas trancadas,
nossos corpos submissos e escancarados. (2001, p. 92)

Com relação a ‘Deixa passar o meu povo!’, tem-se um argumento aparentemente simples: o eu-lírico que, na solidão de sua casa humilde em Moçambique, sente-se despertado para a ação de resistência por meio da escrita ao ouvir os lamentos que lhe chegam pela música negra norte-americana veiculada pelo rádio. Contudo, tal simplicidade aparente se desfaz ante a complexidade de relações que se estabelecem pelas referências musicais evocadas pela autora e ante o dispositivo de resistência que o texto poético, a partir delas, vai construindo.

Em sua extraordinária autobiografia, Frederick Douglass (1988) descreve a um só tempo a importância da alfabetização em seu processo de emancipação e o temor senhorial de que isso de fato ocorresse. A sorte com que contou Douglass, contudo, restringiu-se a um número ínfimo de pessoas sujeitas à escravidão nas Américas. Para a imensa maioria, o letramento sequer era posto como possibilidade real de saber e a tarefa de resistir ao jugo senhorial buscou o apoio de outras formas de linguagem, especialmente da música e da dança, que se apresentam como instrumentos de resistência em meio às agruras da *plantation* nas Américas, como destaca Paul Gilroy:

Nesse espaço severamente restrito, sagrado ou profano, a arte se tornou a espinha dorsal das culturas políticas dos escravos e de sua história cultural. Ela continua a ser o meio pelo qual os militantes culturais ainda hoje se engajam em ‘resgatar críticas’ do presente tanto pela mobilização de recordações do passado como pela invenção de um estado passado imaginário que possa alimentar suas esperanças utópicas. (2012, p. 129-130).

E, para além do inegável potencial da música como elemento de coesão interna de cada comunidade negra da diáspora, pode-se vislumbrar no intercuro musical, como acrescenta Gilroy (2012, p. 208), um canal de contato também intercomunitário, ou seja, como um instrumento de ligação entre os diversos grupos e de ampliação do sentimento e da história comum que os aproxima.

O primeiro nome mencionado por Noémia de Sousa, Paul Robeson, é bastante representativo no que diz respeito à resistência à opressão por meio do fazer artístico. Ator, dançarino, militante, tornou-se conhecido especialmente por suas interpretações de *spirituals*, peças corais de fundo religioso que, não raro, valem-se do texto bíblico, relido à luz da dura realidade do negro norte-americano, como instrumento de superação dessa mesma realidade. São frequentes, nesse domínio, temas tomados à diáspora judaica e à fuga do cativo egípcio, como se vê justamente na canção ‘Let my people go!’, que desperta o eu-lírico do poema.

Quanto a Marian Anderson, a outra cantora evocada por Noémia de Sousa, é interessante notar que um de seus maiores sucessos é justamente um *spiritual* cujo tema central é a profundidade do rio a ser transposto para se passar do cativo à liberdade, com o rio Jordão da letra bíblica podendo ser facilmente identificado como o Mississipi da realidade social norte-americana. E, como Robeson, também Anderson se fez notar pela gravidade de seu timbre de contralto, reforçando a analogia entre a profundidade vocal e a imagem poética do rio a ser transposto e que encerra em si as faculdades ambíguas de ser obstáculo e caminho para a liberdade.

Mas, para além da temática libertária, cifrada nas imagens da fuga da escravidão e da busca da terra prometida, outras razões podem ser buscadas para a escolha dos *spirituals* como gênero musical evocado. De origem litúrgica, trata-se de um gênero eminentemente coral, cuja performance, portanto, não se realiza sem o concurso coletivo das vozes. Além disso, o repertório dos *spirituals* compõe-se fundamentalmente de peças anônimas de domínio público, ou seja, de canções veiculadas coletivamente ao longo do tempo e cuja ideia de autoria, em termos de individualidade, dissolveu-se no saber e no fazer coletivo do grupo. Cabe observar, contudo, que não se trata de um discurso passadista, cuja dimensão política possível se esgotaria com o canto lamentoso sobre o passado. Ao contrário, a evocação de tal repertório, ao possibilitar a expressão coletiva de um sem-número de vozes social e historicamente silenciadas, acaba por mobilizá-las como instrumento mesmo da construção de um novo e diferente futuro. A esse respeito, vejamos as palavras esclarecedoras de Alfredo Bosi:

Uma das marcas mais constantes da poesia aberta para o futuro é a *coralidade*. O discurso da utopia é comunitário, comunicante, comunista. (...) O coro atua, necessariamente, um modo de existência plural. São as classes, os estratos, os grupos de uma formação histórica que se dizem no tu, no vós, no nós de todo poema abertamente político. Mas o coro não se limita a evocar uma consciência de comunidade; ele pode também provocá-la, criando nas vozes que o compõem o sentimento de um destino comum. (1977, p. 180-181; grifo do autor)

Ambos os elementos destacados por Bosi, ou seja, a projeção para o futuro e o caráter de coralidade da voz poética se fazem presentes no texto de Noémia de Sousa. Se direcionarmos nossa atenção para o uso dos verbos no poema, veremos que há uma progressão temporal que nos projeta do presente estático e algo vazio do presente (o sujeito em sua casa, sem que nenhum evento particular interrompa a modorra em que está) para a certeza da ação futura da escrita. Nesse sentido, temos uma primeira estrofe que se abre com um sintagma nominal (“Noite morna de Moçambique”) e prossegue com uma sequência de verbos no presente (“chegam”, “sei”, “deixo”, “remexem”), alguns deles em construções que põem o eu-lírico



em uma relação de passividade ante aquilo que se expressa (“deixo-me embalar”, “remexem-me a alma”). Já na segunda e na terceira estrofes, embora ainda se tenha verbos no presente, vê-se já uma quebra da passividade inicial, pois, agora, reagindo aos sentimentos que as vozes do rádio lhe despertam, é o eu-lírico que conduz as ações expressas (“Sento-me à mesa e escrevo”). Por fim, chega-se à última estrofe, na qual, à exceção dos infinitivos, todos os verbos se conjugam no futuro, seja futuro do pretérito, na expressão da condição que induz à luta (“vierem”, “visitarem”), seja no futuro do presente, na afirmação indubitável de que aquela ação se realizará (“Não poderei”, “Escreverei, escreverei...”).

Essa mesma progressão se faz acompanhar, também, por um acréscimo de vozes que, junto ao eu-lírico, acabam por compor a coralidade a que nos referimos. Assim, à voz isolada do presente, no início do poema, somam-se progressivamente as vozes que chegam pelo rádio (Robeson, Anderson) e as vozes da memória (familiares, amigos), num *crescendo* vigoroso que quebra o silêncio e a inatividade iniciais e prepara o sujeito para a escrita futura.

É interessante notar que essa imagem do *crescendo* que conduz do solo vocal à coralidade aparece também no cinema e, não por acaso, em um dos maiores sucessos do mesmo Paul Robeson. Pensamos aqui no musical *Showboat*, de 1936, dirigido por James Whale, baseado em livro homônimo de Edna Ferber, que escrevera também o roteiro do musical da Broadway, de 1932. Não nos cabe aqui fazer a análise do filme em si, mas de nos valermos de uma de suas cenas como exemplo da mobilização do coro como instrumento de conscientização histórica e de coesão do grupo que a ele empresta as suas vozes. Trata-se justamente do momento em que a personagem Joe, vivida por Robeson, interpreta a canção “Ol’ man river”, composta por Oscar Hammerstein II e Jerome Kern em 1927. A cena inicia-se com Joe apresentando o rio Mississippi, o “old man river” do título da canção, como testemunho onipresente das agruras vividas pelos negros que nele trabalham, especialmente os carregadores de fardos de algodão nos portos do rio. E, à medida que a interpretação se desenvolve, as vozes dos trabalhadores vão se somando à de Robeson e a canção, que se iniciara como um solo vocal, termina em um grande e apoteótico coro. (A cena está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=yyJtGNk9iEU>).

Fugindo ao binarismo colonial

Para compor o poema de que nos ocupamos, Noémia de Sousa, como se viu, valeu-se da tradição coral negro-norte-americana que, por sua vez, já se apropriara da simbologia judaica acerca da fuga do cativo como forma de expressar sua própria condição de subalternidade. Há, pois, uma flutuação semântica que permite, por meio da escrita poética, que se dê voz ao que fora silenciado.

Essa passagem de uma experiência do silenciamento para uma experiência do exercício da palavra simbólica por meio do trânsito dos sentidos poéticos acaba por figurar também como uma estratégia possível de resistência ao que Hall chamou de “conceito fechado de diáspora”, fundado “sobre a construção de uma fronteira de exclusão”. (HALL, 2003, p. 33).

O que se vê no poema de Noémia de Sousa é uma espécie de inversão do fluxo poético. Comumente, os que estão no exílio buscam (re)construir simbólica e poeticamente o espaço da própria origem ou da origem de seus antepassados como um horizonte de expectativas que confere ao grupo a sustentação necessária para a resistência. Já no poema da moçambicana, é o eu-lírico excluído em seu próprio país que se vale do exercício poético-musical de resistência dos que estão na diáspora. Essa ideia de fluxos poéticos

multidirecionais nos permite pensar em uma outra lógica espacial que emerge da diáspora, distante do binarismo colonial ou segregacionista, como formula Paul Gilroy:

O conceito de espaço é em si mesmo transformado quando ele é encarado em termos de um circuito comunicativo que capacitou as populações dispersas a conversar, interagir e mais recentemente até a sincronizar significativos elementos de suas vidas culturais e sociais. Esta versão da diáspora é distinta, porque ela enxerga a relação como algo mais do que uma via de mão única. (2012, p. 20-21)

Trata-se, pois, de se esquivar do risco de reprodução nos espaços de destino ou nos territórios de independência recente a lógica binária separatista advinda da compartimentação colonial. Frantz Fanon já nos advertira que “O mundo colonial é um mundo dividido em compartimentos” (1968, p. 27) e, por isso mesmo, a luta anticolonial deve se voltar contra isso.

Com relação a esse ponto, cabe observar que o aproveitamento da simbologia judaica associada à diáspora e à fuga do cativo deve ser vista com certa cautela. Pensamos aqui, por exemplo, no uso que o Sionismo fez dessas mesmas passagens, especialmente da fuga do Egito, como instigação para a deflagração de um processo de retorno à terra prometida. E pensamos igualmente nos projetos de caráter regressista ou mesmo segregacionista como os defendidos pelo controverso Marcus Garvey. Ora, tanto o Sionismo de fins do século XIX quanto o nacionalismo africano racializado do garveysmo se pautam por concepções fundamentalmente essencialistas que, no limite, poderiam reforçar a divisão comumente binária do universo colonial, como apregou Fanon, ou o segregacionismo em países independentes, como os Estados Unidos.

Ainda que concordemos com Francisco Noa quando o pesquisador moçambicano inclui Noémia de Sousa numa linhagem em que se verifica, segundo ele, um “vitalismo criador que fez da poesia moderna o espaço do incessante e implacável estilhaçamento e de negação da subjetividade” (2001, p. 153), defendemos que não se trata, no caso da poeta moçambicana, de abraçar uma perspectiva negativista ou mesmo niilista do ser fragmentado que se dissolve no vazio, mas de se reconhecer como parte de algo maior, que ora se nega, mas que se reunirá pela solidariedade coletiva. Estaríamos, assim, mais próximos da visão de Pires Laranjeira, que vislumbra na poética em questão uma “ânsia de absoluto, a mística fusão com o povo e o Continente” (1995, p. 499).

Cabe acrescentar que também o movimento da *Négritude* em língua francesa, com o qual Noémia de Sousa guarda inegáveis afinidades (ainda que declare não os ter lido à altura da composição dos poemas de *Sangue Negro*), buscava uma perspectiva ampla e plural das experiências do negro no continente africano e na diáspora, independentemente de circunscrições de ordem nacional ou grupal. Ao se voltarem para as comunidades negras das Américas, por exemplo, não foi nos movimentos de inspiração negro-nacionalista que se buscaram as principais referências, mas no pan-africanismo precursor de Blyden e no que se produz em meio à *Harlem Renaissance*, seja nos ensaios de W. E. B. Du Bois, seja na poesia de Langston Hughes, como o próprio Senghor o declara (apud GILROY, 2012, p. 393). Gilroy destaca, nesse sentido, a importância do surgimento em 1947 da revista *Présence Africaine*, espécie de porta-voz do movimento, cuja publicação seria fundamental para o “desenvolvimento da consciência da diáspora africana como multiplicidade transnacional e intercultural” (2012, p. 365)

Por ter iniciado esse texto com uma imagem da fragmentação, tomada a Walter Benjamin, gostaria de encerrá-lo com uma imagem contrária. Embora a escravidão e o colonialismo tenham promovido uma dispersão dos grupos e o esfacelamento de suas experiências, vimos, em sentido inverso, como o fazer



poético de Noémia de Sousa em “Deixa passar o meu povo!” materializou-se justamente por recolher numa teia poética referências culturais dos grupos dispersos. Se nos lembrarmos que o termo ‘diáspora’ traz em si não apenas a ideia de uma dispersão diabólica (pensando aqui no termo latino *diabolo*, o que separa, o que desagrega), mas também a ideia de semente, de esporo, podemos vislumbrar no trabalho da moçambicana uma ação de colheita coletiva das experiências diaspóricas de resistência. Em suma, Noémia de Sousa, ao recolher no seu texto as vozes fragmentadas da diáspora, acaba por responder ao diabólico da dispersão com o simbólico da palavra poética.

NOTA:

¹Transcrevemos a seguir o poema de Noémia:

DEIXA PASSAR O MEU POVO
 Noite morna de Moçambique
 e sons longínquos de marimbas chegam até mim
 _ certos e constantes _
 vindos não sei eu donde.
 Em minha casa de madeira e zinco,
 abro o rádio¹ e deixo-me embalar...
 Mas vozes da América remexem-me a alma e os nervos.
 E Robeson e Marian cantam para mim
 spirituals negros de Harlém.
 “Let my people go”
 _ oh deixa passar o meu povo,
 deixa passar o meu povo! _
 dizem.
 E eu abro os olhos e já não posso dormir.
 Dentro de mim soam-me Anderson e Paul
 e não são doces vozes de embalo.
 “Let my people go”!

Nervosamente,
 eu sento-me à mesa e escrevo...
 Dentro de mim,
 deixa passar o meu povo,
 “oh let my people go...”
 E já não sou mais que instrumento
 do meu sangue em turbilhão
 com Marian me ajudando

com sua voz profunda _ minha irmã!

Escrevo...
 Na minha mesa, vultos familiares se vêm debruçar.
 Minha Mãe de mãos rudes e rosto cansado
 e revoltas, dores, humilhações,
 tatuando de negro o virgem papel branco.
 E Paulo, que não conheço,
 mas é do mesmo sangue e da mesma seiva amada de Moçambique,
 e misérias, janelas gradeadas, adeuses de magaiças,
 algodoais, o meu inesquecível companheiro branco
 E Zé _ meu irmão _ e Saúl,
 e tu, Amigo de doce olhar azul,
 pegando na minha mão e me obrigando a escrever
 com o fel que me vem da revolta.

Todos se vêm debruçar sobre o meu ombro,
 enquanto escrevo, noite adiante,
 com Marian e Robeson vigiando pelo olho luminoso do rádio
 – “let my people go,
 oh let my people go!”

E enquanto me vierem do Harlém
 vozes de lamentação
 e meus vultos familiares me visitarem
 em longas noites de insônia,
 não poderei deixar-me embalar pela música fútil
 das valsas de Strauss.
 Escreverei, escreverei,
 com Robeson e Marian gritando comigo:
 Let my people go,
 OH DEIXA PASSAR O MEU POVO!
 25/1/50

(SOUSA, 2001, pp. 57-58)

[*Na edição da UEM, falta a expressão “o rádio”, possivelmente por erro editorial.]

REFERÊNCIAS:

- ANDERSON, Perry. *Portugal e o fim do ultracolonialismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- DOUGLASS, Frederick. *Narrative of the life of Frederick Douglass, an American slave, written by himself*. Harmondsworth: Penguin, 1988.
- DU PLESSIS, R. B. *Writing beyond the ending: narrative strategies of the 20th century women writers*. Bloomington: Indiana, 1985.
- FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- GILROY, Paul. *O Atlântico negro*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.
- HALL, Stuart. *Da Diáspora – Identidades e Mediações Culturais*. 2^a. reimp. revista. Belo Horizonte: UFMG / Brasília: Unesco, 2008.
- LARANJEIRA, Pires. *A negritude africana de língua portuguesa*. Porto: Afrontamento, 1995.
- NOA, Francisco. “Noémia de Sousa: a metafísica do grito”. In: SOUSA, Noémia de. *Sangue negro*. Maputo: União dos Escritores de Moçambique, 2001. pp. 153-160.
- SAID, Edward W. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SOUSA, Noémia de. *Sangue negro*. Maputo: União dos Escritores de Moçambique, 2001.
- UCHITEL, Myriam. *Neurose traumática. Uma revisão crítica do conceito de trauma*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2001.

Texto recebido em 17 de maio de 2016 e aprovado em 31 de maio de 2016.





POESIA AFRICANA FEMININA: MEMÓRIAS E TESTEMUNHOS DO VIVIDO

POETRY AFRICAN WOMEN: MEMORIES AND WITNESSES OF THE LIVED

Dra. Laura Cavalcante Padilha¹

RESUMO: O artigo enfocará a produção poética de mulheres, editada depois das independências dos países africanos de língua oficial portuguesa em 1975, produção esta que encena não apenas as memórias dos conflitos históricos existentes nos lugares de pertença de suas autoras, mas também se debruçam sobre outras formas de violência enfrentadas pelas mulheres no passado colonial e ainda neste presente marcado pelo neocolonialismo, como bem previsto por Amílcar Cabral.

Escolhemos, para tanto, e dentre outras, as obras *É nosso o solo sagrado da terra* (1978), de Alda Espírito Santo (São Tomé e Príncipe) e *Sangue negro* (1951/2001), de Noémia de Sousa (Moçambique) que acabaram por fazer-se uma das bases do cânone poético feminino africano de língua oficial portuguesa. Tal se dá, seja por seus valores estéticos, seja por enlaçarem este estético ao ético, ao político e ao histórico-cultural de seu tempo.

PALAVRAS-CHAVE: poesia feminina, Angola, Moçambique, memória, testemunho

ABSTRACT: *The article analyzes the poetic production of women, published after the independence of African Portuguese-speaking countries, in 1975. This production recreates not only the memories of historical conflicts that took place in the homeland of their authors, but also reflect on other forms of violence faced by women in the colonial past and still at this present marked by neocolonialism, as well predicted by Amílcar Cabral.*

*We chose, among others, the works *É nosso o solo sagrado da terra* (1978), de Alda Espírito Santo (São Tomé e Príncipe) e *Sangue negro* (1951/2001), de Noémia de Sousa (Moçambique). These authors are today one of the bases of the female poetic canon of African writing in Portuguese. This is achieved by the aesthetic values and the combination of these values to the ethical, political and historical-cultural of their time.*

KEYWORDS: *female poetry, Angola, Mozambique, memory, testimony*

¹ Profa. Emérita da Universidade Federal Fluminense – UFF. Pesquisadora do CNPq. lcpad2@gmail.com

1. Primeiros entrelaces

Qualquer título representa um pacto a ser cumprido. No entanto, o que ora apresento contém uma expressão inadequada: “poesia africana”. Sendo a África o múltiplo cultural que é, não me seria possível abarcar toda a poesia nela produzida por mulheres.

A expressão foi utilizada apenas por pura economia, a fim de que o título não se estendesse demais. Minha área de conhecimento é composta apenas pelas literaturas africanas que, depois das independências, fizeram da língua imposta pelo colonizador português a sua própria língua oficial, como sabemos. Quanto à escolha de trabalhar com a produção poética de mulheres dos cinco países – Angola; Cabo Verde; Guiné Bissau; Moçambique e São Tomé e Príncipe – também demanda outro esclarecimento. Desde a metade dos anos de 1990 me venho debruçando sobre tal produção. Movia-me então, como agora, o desejo de comprovar a quase elisão das vozes poéticas femininas que se faziam apenas breves inscrições nas diversas antologias que se publicaram na metrópole, e mesmo nas então colônias, sobre a poesia produzida por “africanos”, a partir do início da década de 1950, o que se estende até o fim dos anos 80. A primeira delas, ou seja, o chamado “caderno” intitulado *POESIA NEGRA de expressão portuguesa* (1953) e cujos organizadores foram Francisco José Tenreiro e Mário Pinto de Andrade, se abre com um poema do cubano Nicolas Guillén. Seguem-se os assinados por apenas seis poetas, sendo dois deles mulheres. São elas: a santomense Alda “do”² Espírito Santo, cuja voz escrita abre o pequeno caderno com o texto “Lá no Água Grande”, e a moçambicana Noémia de Sousa, que aí tem resgatados dois de seus poemas – “Magaíça” e “Deixa passar o meu povo”. A importância da presença dessas duas vozes no caderno se adensa pelo fato mesmo de que Alda o abre e Noémia, acompanhando apenas Agostinho Neto, tem dois poemas nele recuperados.

Se meu trabalho inicial deixou claro, portanto, o quase total apagamento das vozes de mulheres escritoras, a leitura das obras, poéticas ou não, publicadas depois de 1975 – aí incluídos *É nosso o solo sagrado da terra* (1978), de Alda, e *Sangue negro*, de Noémia, finalizado em 1951, e ao qual só se tinha acesso por policópias, até 2001, quando foi finalmente editado – demonstra, de forma inequívoca, ter razão Nelly Richard, quando afirma serem as mulheres “o traço que percorre, como um signo, esta região de colisão entre história e memória [...] porque as mulheres funcionam como o significante privilegiado da tensão ordem/revolta” (2002; p. 95).

A referida tensão se adensa quando pensamos em mulheres nascidas em África, cujo protagonismo, na história do continente, não pode ou deve ser minimizado ou mesmo esquecido. É o que nos mostra, por exemplo, a galeria de “retratos” de algumas dessas mulheres que são recuperados por duas jornalistas – Jacqueline Sorel (francesa) e Simonne Pierron Gomis (senegalesa) – na obra *Femmes de l’ombre & Grandes Royales: dans la mémoire du continent Africain* (2004)³.

Nela se resgam personagens históricas que por razões várias, como nos alerta a prefaciadora Fatou Sow, tiveram efetiva participação no âmbito político dos grupos étnicos a que pertenceram, muitas vezes indo além de suas “nações”, visto que mergulham no plano mítico e se expandem para o continente como um todo e até

2 Geralmente seu nome aparece assim, mas não há esta preposição.

3 Cito em francês por não ter podido traduzir, com precisão, a expressão “Grandes Royales”, pela qual, a meu ver, se faz um jogo com “Mulheres da sombra”, e, assim, poderia significar “Grandes Expoentes” em seus espaços de pertença.



mesmo para fora dele diaspóricamente, como sabemos. Há, nessa galeria, nomes bastante conhecidos por nós, como o da angolana N'zinga Mbandi (século XVI) ou o de Kimpa Vita (século XVIII), esta última transformada em “dona” ou mesmo “santa” Beatriz e que funda o grupo dos devotos antoninos no então Congo, depois Angola.

Por outro lado, não se pode esquecer que as mulheres sempre participaram das guerras contra os invasores, como registra, por exemplo, a *História geral das guerras angolanas*, de autoria de António de Oliveira de Cadornega, cujos três tomos são publicados em 1680, obra em que também a figura de Nzinga tem claro protagonismo.

Pouco a pouco me foi interessando essa ligação das mulheres direta e/ou indiretamente com as guerras, sobretudo as de libertação nacional e as civis que a sucederam em Angola e Moçambique, isso sem considerar os confrontos de outras ordens, por exemplo, em São Tomé e Príncipe e, de modo mais acirrado, na Guiné Bissau. Três obras consolidaram este meu interesse, a saber: *Diário de um exílio sem regresso* (2003) e *Cartas de Langidila e outros documentos* (2004), ambas de Deolinda Rodrigues, organizadas por seu irmão Roberto de Almeida, e ainda *O livro da paz da mulher angolana: as heroínas sem nome*, resultante das entrevistas feitas pelas escritoras Dya Kasembe e Paulina Chiziane, além de nove outras mulheres que recolheram testemunhos em seis províncias de Angola (Bié, Cabinda, Huíla, Kuanza Sul, Luanda e Malanje).

Terminada esta pesquisa sobre mulher e guerra, em 2010, resolvi ampliá-la com a poesia, já agora cobrindo os cinco países, e saindo das antologias do passado para a materialidade dos livros em si. Isso me obrigou a retomar as obras *É nosso o solo sagrado da terra*, de Alda Espírito Santo, e *Sangue negro*, de Noémia de Sousa, que se fazem o alicerce do cânone poético feminino dos cinco países como procurei demonstrar em *Bordejando a margem* (2007) e em “Dois olhares e uma guerra” (2014). Já agora chego ao segundo segmento deste artigo. Portanto:

2. Duas vozes em quase dueto

Alda e Noémia nasceram no mesmo ano de 1926 (Alda, em abril, e Noémia, em setembro). Também, por razões diversas, elas acabaram por se encontrar em Lisboa, talvez em 1951, quando a moçambicana, para fugir da Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE), acaba por exilar-se em Portugal onde Alda estava a estudar há mais tempo. Este auto-exílio de Noémia não faz com que sua militância arrefeça, daí participar do grupo que passa a denominar-se “A Grande Marcha” e do qual faziam parte futuros líderes dos movimentos de libertação nacional como, para ficar apenas com três nomes, Agostinho Neto, Amílcar Cabral e a própria Alda, pois as reuniões se davam em casa de sua tia, que passa à história da libertação como Tia Andreza.

Igualmente a santomense e a moçambicana começam a escrever seus poemas na segunda metade dos anos quarenta, ou seja, logo após o término da Segunda Guerra Mundial, quando os povos colonizados de todo o mundo são convocados a unir-se contra os opressores. Lembro, a este propósito, a “Declaração dos povos colonizados” redigida por Kwame Nkrumah, em 1945, e lida no V Congresso Pan-Africano que se realizou em Manchester naquele ano. Cito um fragmento da declaração, a partir do ensaio de Albert Paul Lentin, “De Bandung a Havana”: “Nós proclamamos o direito, para todos os povos colonizados, de assumirem seu próprio destino... A longa noite está morta!... povos colonizados e povos oprimidos de todo o mundo, uni-vos!” (1977, p. 38).

Esta convocação com certeza chega às colônias portuguesas, bem como à metrópole onde muitos “ultramarianos” estudavam. A literatura que então começa a produzir-se responde a tal chamado. Não é por acaso,

parece-me, que os primeiros poemas de Alda sejam por esta lidos em 1946/47, como afirmado por Inocência Mata (2006, p. 12), e que o primeiro poema de Noémia traga a data de 1948. Os títulos das obras a nascerem dessas duas mulheres não são, pois, imotivados, e aqui os recupero: *É nosso o solo sagrado da terra* (Alda) e *Sangue negro* (Noémia).

Escritas, portanto, em um mesmo tempo e nas mesmas circunstâncias históricas, quando se gritava pelas independências africanas e se começava a lutar, pela palavra, por elas, as obras de Alda e Noémia acabam por se entrelaçarem. Formalmente, se se pensa a materialidade dos livros, vê-se que eles se organizam de um mesmo modo, ou seja, divididos em segmentos. No caso da primeira, seis. No da segunda, cinco. É claro, por fim, que, tendo sido escritos em três décadas, o número de poemas da santomense seja maior que os da moçambicana, estes produzidos entre 1948 (aliás, só há um poema datado desse ano) e 1951. O curto espaço de tempo das produções de Noémia cria uma densidade poética que muitas vezes falta aos de circunstância dos de Alda.

Tem razão Inocência Mata, ao opor, no caso de Alda, as produções anteriores à independência de São Tomé, que “constroem uma semântica subterrânea, clandestina” aos “do pós-independência [...] celebrativos, chegando ao panfletarismo poético” (2006, p. 15). Igualmente tem razão Francisco Noa, no ensaio que fecha *Sangue negro* (2011), quando afirma ser o tom maior da poesia de Noémia a criação de uma “voz poética” que “transcende, em largos momentos, os limites egotistas, espaciais e temporais, instituindo-se, de certo modo, como uma voz de aspiração plural e universalista” (2001, p. 155).

Não nos esqueçamos que a luta contra o opressor é ganha por Alda que, pelas funções políticas que passa a exercer, esforça-se por celebrá-la. Já Noémia, ainda “exilada” de Moçambique no próprio dia da festa da independência, não foi sequer convidada para dela participar. Nunca mais escreveu, a não ser alguns poemas dispersos, como mostra a edição de 2011.

Há, no entanto, também pontos de convergência por mim já levantados em “Dois olhares e uma guerra” e que não podem ser esquecidos no que chamaria de carpintaria poética de ambas as mulheres. Nela se dá uma espécie de estremecimento dos padrões versificatórios femininos africanos de um modo geral, pelo que saem do modelo Florbela Espanca, seguido por muitas poetisas, e passam a pactuar com os do neo-realismo português, especialmente com a carpintaria poética de Carlos de Oliveira.

O leitor das duas obras se depara com uma certa dissidência, no plano escritural, pois a rebeldia e insubordinação nos poemas pré-independência de Alda e nos que compõem *Sangue negro* impedem qualquer pacto de submissão da forma poética. Os versos ora têm um ritmo longo e quase frenético, ora se encurtam e como que estalam como se fossem sons de chicote ou ruídos de bala. Citam-se, como exemplos, fragmentos de dois longos poemas de ambas, a começar pelo de Noémia, intitulado “Passe”, para depois convocar o de Alda, ou seja, “No mesmo lado da canoa”:

PASSE

[...]

Nós somos os filhos adotivos e os ilegítimos,
que vossos corações tímidos, desejosos de comprar o céu – ou

[a vida,

vieram arrancar aos trilhos ladeados de micaias,
para depois nos lançarem, despidos das peles e das azagaias,
– ah, despojados dos diamantes do solo e do marfim,
despojados da nossa profunda consciência de homens –
nos tantos metros quadrados dos bairros de zinco e caniço!



[...]

Somos os despojados, somos os despojados!
 Aqueles a quem tudo foi roubado,
 Pátria e dignidade, Mãe e riquezas e crenças, e Liberdade!
 Até a voz da nossa Raça, da revolta dos nossos corpos
 [tatuados,
 nos foi roubada para embriaguez de vossos sentidos anémicos,
 arrastando-se nos bailes frios iluminados a electricidade...
 Despojados, ficámos nus e trémulos,
 nus na abjecta escravidão dos séculos...
 Mas com o calor da chama eterna das nossas fogueiras acesas,
 crepitando, rubras, sobre os dias e as noites,
 com vaga-lumes de protesto, de gritos, de esperança!

– Agora, que sabes quem somos,
 Não nos exijas mais a ignonímia do “passe” das vossas leis!
 6/9/1950

(SOUSA, 2001, p. 41-43)

NO MESMO LADO DA CANOA

As palavras do nosso dia
 são palavras simples
 claras como a água do regato,
 jorrando das encostas ferruginosas
 na manhã clara do dia a dia.

É assim que eu te falo,
 meu irmão contratado numa roça de café
 meu irmão que deixas teu sangue numa ponte
 ou navegas no mar, num pedaço de ti mesmo em luta
 [com o gandú

Minha irmã, lavando, lavando
 p’lo pão dos seus filhos,
 minha irmã vendendo caroço
 na loja mais próxima
 p’lo luto dos seus mortos,
 minha irmã conformada
 vendendo-se por uma vida mais serena,
 aumentando afinal as suas penas ...
 É para vós, irmãos, companheiros da estrada
 o meu grito de esperança
 convosco eu me sinto dançando
 nas noites de tuna
 em qualquer fundão onde a gente se junta,
 convosco, irmãos, na safra do cacau,
 convosco ainda na feira,
 onde o izaquente e a galinha vão render dinheiro.
 Convosco, impelindo a canoa p’la praia
 juntando-me convosco
 em redor do voador panhá
 juntando-me na gamela
 vadô tlebessá
 a dez tostões.

[...]

(SANTO, 1978, p. 77-78)

Este mesmo leitor, ao fechar a coletânea de Alda, percebe que o quadro que se cola em seu imaginário é o da terra de São Tomé, bem como a força do espaço físico das ilhas, com suas figuras humanas, as faces de seus heróis e a predação colonial, o que não significa que haja um aprisionamento poético a este lugar de pertença. É o que nos mostram três dos poemas que compõem o segmento “Aos combatentes da liberdade”, ou seja, “Voz negra das Américas – Angela Davis”; “Deolinda Rodrigues” e “Requiem para Amílcar Cabral”, todos sujeitos marcados pelo sinete da luta, sendo que os dois últimos morrem por quererem a libertação nacional, como sabemos.

Por sua vez, quando a última página de *Sangue Negro* se cola aos olhos, ao imaginário e mesmo aos ouvidos do leitor, o que ressoa do conjunto é a dor compartilhada do sujeito poético, que se solidariza, evidentemente, com o povo moçambicano, mas vai além dele, buscando um diálogo com os negros de todo o mundo, ou seja, com aqueles “condenados da terra” para aqui usar a bela e dolorosa imagem apresentada por Frantz Fanon em 1961. Não é por acaso que a poetisa traga para nós as vozes negras, por exemplo, dos cantores Marian Anderson e Paul Robeson em “Deixa passar o meu povo” (tradução de “Let my people go”) e a de outra intérprete americana, no poema “A Billie Holiday, cantora”, que Noémia transforma poeticamente em um quase duplo de si mesma, como adiante retomarei.

Assim, quero aqui, já para tentar ser mais breve, lembrar o fato de que o conjunto das duas obras nos traz as imagens de rostos e corpos de mulheres, sobretudo os de negras que se marginalizam totalmente na história branca, machista e patriarcal, com nuances diferentes nas duas coletâneas.

Nos poemas da santomense avultam figuras femininas da terra, ou melhor, de *sua* terra, cujas vozes ouvimos, como, por exemplo, as das negras lavadeiras de “Lá no água grande” que “a caminho da roça”

[...] batem que batem co'a roupa na pedra.
Batem e cantam modinhas da terra.
Cantam e riem em riso de mofa
histórias contadas, arrastadas pelo vento.
(SANTO, 1978, p. 35)

ou a das sanguês, ou seja, das vendedoras ambulantes cujos direitos estão ameaçados, ao que me parece (o poema não traz a data) já no país liberto. Tal se dá em “Pela vez primeira”:

PELA VEZ PRIMEIRA
Em frente da Câmara o colorido lenço das sanguês.
Cestas à cabeça, vozear sem fim...
Uma voz se levanta
Vão falar pela primeira vez
[...]
As mães vem à cidade vender
Mas o caroço não tem venda.
[...]
Pela vez primeira as sanguês vão falar.
Suas vozes sobem na onda da fome
E o caroço já tem venda.
(SANTO, 1978, p. 141)

Quanto aos da moçambicana, o espectro se alarga, pois ela, ao mesmo tempo, olha para a privação das mulheres de sua terra, envolvendo-as na sua capulana de palavras, como vai além, ao trazer para a cena de sua obra, como atrás aponte, por exemplo, Billie Holiday. Vejamos fragmentos de dois poemas, ou



seja, “Moças das docas” e “A Billie Holiday, cantora”. No primeiro, ouvimos a voz das prostitutas da então Lourenço Marques a dizerem:

Somos fugitivas de todos os bairros de zinco e caniço.

[...]

Vimos...

E para além de tudo,
por sobre Índico de desespero e revoltas,
fatalismos e repulsas,
trouxemos esperança.

[...]

Sob o chicote da esperança,
nossos corpos capulanas quentes
embrulharam com carinho marítimos nómadas de outros
[portos,

saciaram generosamente fomes e sedes violentas...

Nossos corpos pão e água para toda a gente.

[...]

(SOUSA, 2001, p. 92-93)

Já no segundo é o eu poético mulher que ouve a voz de uma sua igual, em outra língua, mas a cantar a mesma solidão e desesperança:

Era de noite e no quarto aprisionado em escuridão
apenas o luar entrara, sorrateiramente
e fora derramar-se no chão.
Solidão. Solidão. Solidão.

E então,
tua voz, minha irmã americana,
veio do ar, do nada, nascida da própria escuridão...

[...]

E começava assim a canção:
“Into each heart some rain must fall...”

[...]

Billie Holiday, minha irmã americana,
continua cantando sempre, no teu jeito magoado
os “blues” eternos do nosso povo desgraçado...
Continua cantando, cantando, sempre cantando,
até que a humanidade egoísta ouça em ti a nossa voz.

[...]

(*Idem*, p. 134-135)

Assim, as mulheres se fazem a face por excelência na qual a opressão, a menos valia, a privação, enfim, deixaram suas marcas mais fundas. A ânsia de libertação das duas poetisas vai acirrar tais marcas e, por isso, é preciso cantar para a irmã do mato; as moças das docas; as lavadeiras; as sanguês e mesmo a cantora americana e seus blues em que fala de solidão. Todas igualmente irmãs e negras.

Noémia de Sousa e Alda Espírito Santo, ao oferecerem um lugar em seus textos para suas iguais em gênero e cor, as envolvem em suas quentes capulanas de palavras. O corpo feminino africano e negro é recuperado, nesse espaço de fraternidade consentida, pelo que se faz, ao mesmo tempo, emblema do martírio e da esperança. Por isso, o eu-lírico vai ao fundo da boca do silêncio em que tal corpo sempre esteve imerso, para que, através de sua imagem multiplicada no tecido poético, ele mostre as cicatrizes deixadas pela violência racial, colonial, ou mesmo, no caso de *É nosso o solo sagrado da terra*, aquelas que o neocolo-

nialismo, como temia Amílcar Cabral, só aprofundará. Isto explica por que Alda encerre seu livro gritando como mulher “Cela non vugu”, ou “Temos de avançar”.

<< CELA NON VUGU >>
 Cinco séculos estrangeiros no solo pátrio
 Regressamos do exílio da exploração
 Expulsando com a força do povo
 O colosso colonial e seus sequazes.
 A máquina orquestrada do colono
 Sequelas legou no palco montado
 Instalado para eternizar.
 Mas eterna na perenidade do tempo
 É a alavanca do reconstruir
 Desmontando tronos seculares
 Injustiças cavadas nas montanhas
 Levantando das ruínas dos pântanos
 Um povo em marcha que avança.

(SANTO, 1978, p. 181)

Também Noémia pactua com tais mulheres, no tempo de sua escrita ainda aprisionadas pelos liames que o imperialismo português impunha. Por isso, em *Sangue negro*, o último poema da coletânea, encerrada em 1951, a fecha, voltando ao título do livro africanamente, com o fim e o princípio a enlaçarem-se, e clamando por sua Mãe África:

SANGUE NEGRO

Ó minha África misteriosa e natural,
 minha virgem violentada,
 minha Mãe!

Como eu andava há tanto desterrada,
 de ti alheada
 distante e egocêntrica
 por estas ruas da cidade!
 engravidadas de estrangeiros

Minha Mãe, perdoa!

Como se eu pudesse viver assim,
 desta maneira, eternamente,
 ignorando a carícia fraternamente
 morna do teu luar
 (meu princípio e meu fim)...
 Como se não existisse para além
 dos cinemas e dos cafés, a ansiedade
 dos teus horizontes estranhos, por desvendar..
 Como se nos teus matos cacimbados
 não cantassem em surdina a sua liberdade,
 as aves mais belas, cujos nomes são mistérios ainda fechados!

[...]

(SOUSA, 2001, p. 140)



Para concluir, diria que Alda e Noémia nos mostram a dor e a revolta, mas, também, legando-nos as suas memórias e dando-nos o testemunho do por elas vivido, nos ensinam, tanto tempo depois, que não devemos calar e que precisamos continuar a crer que ainda é tempo de cantar a esperança.

REFERÊNCIAS:

- CABRAL, Amílcar. *A arma da teoria*. Coord. Carlos Comitini. Rio de Janeiro: Codecri, 1980.
- CADORNEGA, António de Oliveira de. *História geral das guerras angolanas*. 1680. Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1972 (Anotado e corrigido por José Matias Delgado), 3 vv.
- FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. 2 ed. Trad. José Laurêncio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979. Prefácio de Jean-Paul Sartre.
- KASEMBE, Dya e CHIZIANE, Paulina (Org). *O livro da paz da mulher angolana: as heroínas sem nome*. Luanda: Nzila, 2008
- LENTIN, Albert-Paul. De Bandung a Havana. In: SANTIAGO, Theo (Org.) *Descolonização*. Trad. Antônio M.G. Filho; Theo Santiago e José F. Dias. Rio de Janeiro: F. Alves, 1977, pp. 97-59.
- MATA, Inocência e PADILHA, Laura (org.) *A poesia e a vida: Uma homenagem a Alda Espírito Santo*. Lisboa: Colibri, 2006.
- PADILHA, Laura Cavalcante (Org.). FABIANI, Alex; SILVA, Luciane Alves da; MELONI, Otávio Henrique e BARROS, Pedrina. *Bordejando a margem: Poesia escrita por mulheres – Uma recolha do Jornal de Angola (1954-1961): Breve antologia*. Luanda: Kilombelombe, 2007 (Coleção “Ciências Humanas e Sociais”).
- PADILHA, Laura Cavalcante. Dois olhares e uma guerra. In *Revista Crítica de Ciências Sociais*. Vol. 68. Coimbra: Ed. CES – Centro de Estudos Sociais, 2014. pp. 117-128.
- RICHARD, Nelly. *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*. Trad. Romulo Monte Alto. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.
- RODRIGUES, Deolinda. *Diário de um exílio sem regresso*. Luanda: Nzila, 2003 (Edição do texto: Roberto de Almeida).
- RODRIGUES, Deolinda. *Cartas de Langidila e outros documentos*. Luanda: Nzila, 2004. (Trad. Das cartas em kimbundo e edição: Roberto de Almeida)
- SANTO, Alda Espírito. *É nosso o solo sagrado da terra*. Lisboa: Ulmeiro, 1978.
- SOREL, Jacqueline e GOMIS, Simonne Pierron (orgs). *Femmes de l'ombre et Grandes Royales: Dans la mémoire du continent africain*. Préface de Fatou Sow. Paris, Présence Africaine: 2004.
- SOUSA, Noémia de. *Sangue negro*. Maputo. Associação dos Escritores Moçambicanos, 2001.
- TENREIRO, Francisco José e ANDRADE, Mário Pinto de. *Poesia negra de expressão portuguesa*. Prefácio de Manuel Ferreira. Linda-a-Velha: África, 1982.

Texto recebido dia 20 de maio de 2016 e aprovado dia 20 de maio de 2016.



NAÇÃO CRIOULA E NARRATIVA CRIOULA: MESCLAS DISCURSIVAS NA CONSTRUÇÃO DE UM RETRATO COMPLEXO DA ESCRAVIDÃO

*CREOLE NATION AND CREOLE NARRATIVE:
DISCOURSE MERGES IN THE CONSTRUCTION OF A
COMPLEX PORTRAIT OF SLAVERY*

Dr. Marcelo Franz¹, Victor de Barros Rodrigues²

RESUMO: Analisamos no romance *Nação crioula: a correspondência secreta de Fradique Mendes* (2011), de José Eduardo Agualusa, a relação entre os discursos histórico e ficcional destacando o modo como a obra dialoga intertextualmente com a criação de Eça de Queirós por meio da figura do protagonista e como rememora o tráfico negreiro praticado pela tríade Portugal, África e Brasil. A junção desses discursos resulta na constituição de um texto que definimos como “crioulo”, tendo por base a definição do teorizador Édouard Glissant.

PALAVRAS-CHAVE: Nação crioula, intertextualidade, história, criouliização

ABSTRACT: *We analyzed in the novel Nação crioula: a correspondência secreta de Fradique Mendes (2011), by José Eduardo Agualusa, the relation between historical and fictional discourses highlighting how the novel dialogues intertextually with Eça de Queirós's creation through the protagonist figure and how it recalls the slave trade practiced by the triad Portugal, Africa and Brazil. The combination of these discourses results in a kind of text that we define as “creole”, according to the definition of the theorist Édouard Glissant.*

KEYWORDS: *Nação crioula, intertextuality, history, creolisation*

1 Professor de Literaturas de Língua Portuguesa - UTFPR – Curitiba-PR. mfranz4390@gmail.com

2 Mestrando em Estudos Literários – UFPR. victorbarrosbr@gmail.com

Escravidão – História e Literatura

Numa das primeiras lições de história nacional que recebemos na escola, aprendemos que, com a decisão de colonizar as terras descobertas na América e o início da extração do pau-brasil, Portugal teve de se valer do regime escravista de trabalho. Todavia, devido à incompatibilidade dos índios com a intensidade do trabalho que lhes era imposta e a sua resistência ao cativo, a solução vislumbrada pelos colonizadores foi a importação de africanos via tráfico negreiro – comandado por comerciantes particulares respaldados e amparados de longe pelo reino de Portugal –, uma prática comercial das mais prósperas à época, estendendo-se por mais de três séculos com fortes consequências econômicas e culturais para os três agentes envolvidos nessa triangulação que teve no oceano Atlântico o seu ponto de contato: portugueses, brasileiros e africanos.

Para os colonizadores, a importação dos escravos africanos facilitava o controle, já que a sua inserção em um território desconhecido e perigoso tornava a resistência ao trabalho forçado menor do que a dos índios, que aqui se encontravam adaptados ao ambiente e conhecedores de rotas de fuga. Ademais, os negros não se beneficiavam de lei alguma que os protegesse, como as poucas que havia para os índios. Diante disso, os europeus possuíam, para seus interesses, mão de obra escrava hábil, regular e adequada ao trabalho de que precisavam, quase sem inconvenientes além dos pontuais focos de revolta, prontamente combatidos com a violência da repressão e o estabelecimento de uma experiência forçada de sub-humanidade aos escravizados. Os proprietários desde cedo se acostumaram à lucratividade proporcionada pelo escravismo, que, segundo Joaquim Nabuco, deixaria marcas indeléveis na constituição da mentalidade brasileira, expressas nas relações de raça e de classe. É deste pensador do século XIX a previsão de que “a escravidão permanecerá por muito tempo como a característica nacional do Brasil” (NABUCO, 2012, p.190).

Não são poucas as obras que, tanto na literatura brasileira como na africana de língua portuguesa, abordam a temática da escravidão, com diferentes enfoques ideológicos e distintos retratos de escravizados e de senhores, que são determinados pelas coordenadas estéticas de cada situação histórica do contexto de criação. O romance *Nação crioula: a correspondência secreta de Fradique Mendes* (2011), do escritor angolano José Eduardo Agualusa, assume como foco de seu enredo a discussão de alguns aspectos desse fato histórico vendo em paralelo – e de modo complementar – a sua ocorrência na África (com a intrincada rede de interesses de elites locais e colonizadores portugueses envolvidos na captura e no envio de seres humanos comercializados para a América) e no Brasil (com a importância da manutenção do escravismo para os poderosos daqui, resistentes a qualquer mudança desse quadro).

Num evidente alinhamento com as formas do romance histórico contemporâneo, com sua variação tipológica abordada por diferentes teorizadores, a narrativa situa sua ação ficcional no complexo espaço de convivência comercial, cultural e humana que se estabelece entre os membros da triangulação atlântica, um fenômeno histórico que deu a base para a caracterização do que seriam, depois do seu evento (com marcas fundas, notadas até a contemporaneidade), as “nações crioulas” de Portugal, Angola e Brasil, aproximadas pela ocorrência trágica da escravidão.

Intertextualidades: entre o Ficcional e o Historiográfico

Em *O demônio da teoria*, Antoine Compagnon afirma que “não se pode fazer referência senão àquilo que existe” (COMPAGNON, 2011, p. 12). Esta frase se refere à linguagem ficcional, que, segundo o autor, estaria sempre no limite entre uma representação carregada do senso de abstrato – a linguagem entendida

como sistema – e o que vemos como referente real, ou seja, a escrita ficcional é oriunda de uma realidade concreta exterior, transfigurada pelo artista da palavra. Dito isso, o mínimo que se pode concluir é que a relação existente entre o ficcional e a realidade histórica é tênue, permeável a todo tipo de mesclas e indefinições, sendo uma constante na trajetória da criação ficcional de qualquer época, a despeito de se utilizar o termo “romance histórico” em contextos mais circunscritos temporalmente, como o que se vê no século XIX, na voga do movimento romântico, ou nas ocorrências pós-modernas dessa vertente.

O século XIX não é o período inaugural do cruzamento de discursos históricos com ficcionais. Contudo, o apego idealizado ao passado das nações e a sua busca como “inspiração” do ideal revolucionário que, em muitos casos, embasa o nacionalismo exaltado que contamina o discurso dos artistas, é o que explica a expansão dessa forma ficcional no século XIX, cuja teorização mais aprofundada é a de György Lukács, em *O Romance Histórico* (2011).

Segundo Linda Hutcheon (1991), a pós-modernidade vem a engendrar a criação de uma nova consciência do histórico na ficção – ou elaborado discursivamente a partir dos termos desta, no sentido de se entender uma ficcionalidade intrínseca ao historiográfico, que é algo impensável na concepção de romance histórico à moda oitocentista.

De acordo com essa autora, na literatura atual há um projeto de recuperação, posicionamento e questionamento crítico a respeito de temas cristalizados pela historiografia oficial; nesse projeto, apropriar-se de personagens e acontecimentos históricos e (re)contextualizá-los poeticamente é um dos métodos de composição literária que certos autores manuseiam de forma particular. A metaficção historiográfica torna os romances “intensamente auto reflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos” (HUTCHEON, 1991, p.21). Diferentemente do romance histórico tradicional, o de metaficção historiográfica focaliza determinados personagens e acontecimentos históricos que serão transfigurados pela criatividade do escritor em uma perspectiva distinta daquela em que, de fato, se sucederam, passando a assumir destaque na obra literária. O efeito disso é o convite a que se entenda o fato histórico a partir de outro prisma, subvertendo o problemático (e sempre contestável) estatuto de verdade do relato historiográfico.

Assim, distorcer – conscientemente – a realidade é uma maneira astuta de, pelo viés possibilitado pela literatura, destacar e recontar feitos de personagens marginalizados pela história oficial e lembrar acontecimentos menores que, talvez pela grandeza atribuída a outros fatos, ficaram distantes de nosso conhecimento.

Nação crioula: a correspondência secreta de Fradique Mendes é um romance histórico em formato epistolar em que Agualusa, ao misturar ficção com registros historiográficos, narra as andanças do personagem Fradique Mendes por Angola e pelo Brasil, testemunhando aspectos complexos da vida desses países (e, de modo mais distanciado, também de Portugal) ligados ao tráfico de escravos numa época – metade do século XIX - em que essa prática comercial já estava em vias de ser (ao menos “oficialmente”) extinta devido às pressões da Inglaterra sobre as nações que ainda investiam nela.

Fradique Mendes é um personagem emprestado e transportado intertextualmente da obra de Eça de Queirós e, evidentemente, (re)contextualizado para protagonizar, no texto de Agualusa, os acontecimentos narrados durante a estruturação (e desestruturação) do processo colonial português na África, bem como as relações triangulares ocorridas entre Portugal, Angola e Brasil. O personagem de Eça originalmente figura na *Correspondência de Fradique Mendes*, cujas primeiras aparições em jornais e revistas de



Portugal datam de 1888, com publicação em livro em 1900. Não raro, se costuma entendê-lo como uma espécie de alter ego do próprio Eça em sua versão madura, de crítica irônica tanto aos descaminhos nacionais como aos excessos da estética realista assumidos pelo autor em fases anteriores. Além disso, ele é uma voz ficcional que, em sua correspondência, se volta frequentemente contra os desacertos da ideia de “modernidade” em terras portuguesas, com tradições tão arraigadas.

Desse modo, além da intertextualidade em relação à historiografia, *Nação crioula* dialoga também com a literatura, seja na referência a personagens ficcionais, seja na referência a autores e seu contexto de criação. A “correspondência secreta” aludida no título é composta por 25 cartas de Fradique, endereçadas a diferentes destinatários, tais como Madame Jouarre, sua madrinha (também personagem de Eça), Ana Olímpia, sua amada, e o próprio Eça de Queirós, com quem Fradique mantém estreitos e fortes laços de amizade. Mas, além das do protagonista, há no livro, ao final, uma importante carta atribuída a Ana Olímpia e dirigida a Eça de Queirós com alguns esclarecimentos sobre incidentes do enredo e sobre a própria correspondência de Fradique.

O título do livro refere-se ao último navio negroiro que parte de Angola e atravessa o oceano com destino ao Brasil, carregando a bordo os últimos africanos comercializados como escravos na rota do Atlântico Sul. Mas o adjetivo “crioula” se reveste de um sentido metafórico e alegórico amplo, a princípio sugerido pelo referente histórico real (o navio com esse nome) para depois ganhar outras conotações, podendo se aplicar ao Brasil – nação do desembarque dos escravizados e crioualizados por eles –, mas também a Angola (ponto de partida desse processo cultural, já crioualizado pela colonização portuguesa) e mesmo a Portugal (nação que, com erros e acertos, encetou a aproximação dos lados opostos do Atlântico criando, pela difusão da lusofonia, uma nação “transnacional” essencialmente crioula: a dos falantes do português no mundo). Em outra sequência desse estudo, pretendemos destacar a temática da crioualização servindo-nos do que, a esse respeito, nos propõe a teorização de Édouard Glissant (2005). Cumpre salientar, por ora, que a percepção da polissemia do conceito de “crioulo”, como o romance de Agualusa o utiliza, ocorre *pari passu* à revisão crítica da história oficial. Isso é obtido, como veremos, pelo processo de crioualização do próprio discurso ficcional, aberto a variadas mesclas.

Ao estabelecer um diálogo entre história e literatura e ao reviver e exaltar personagens marginalizados pelo que a história nos conta (ou, mais propriamente, omite), *Nação crioula: a correspondência secreta de Fradique Mendes* se firma como um romance de deliberada problematização dos relatos historiográficos. Um modo oportuno de se ler o texto é indagar como se dá a ficcionalização da história oficial no modo como o discurso ficcionalizado pode alterar e ressignificar a historiografia do Brasil do fim do século XIX pelo destaque dado, ao mesmo tempo, ao ponto de vista de personagens factuais (no sentido de existentes) e ao dos personagens criados pelo autor, sobretudo o protagonista, Fradique, o qual é, na verdade, uma recriação do literário, em si mesma ressignificada. Quais são os pontos de intersecção e choque (ressignificador) dos discursos da ficção e da história? A nosso ver prevalece a intenção de mesclá-los criticamente. Como isso ocorreria?

Fradique “Crioualizado”, Brasil “Crioualizado”

Segundo Darcy Ribeiro, a partir da fusão e mescla das três raças que passaram a habitar o Brasil logo após o descobrimento (o branco europeu, o índio nativo e o negro africano) originou-se uma nova linhagem, à qual chamamos de povo brasileiro. Uma confluência de línguas e culturas atadas a uma matriz portuguesa resultante em uma sociedade ímpar, multiétnica e sincrética (RIBEIRO, 2013, p. 18).

Pelo viés da ficção revisionista, *Nação crioula: a correspondência secreta de Fradique Mendes* se reporta a acontecimentos verídicos desse contexto não com o mero intuito de recontá-los, mas de trazê-los à tona

sob uma perspectiva crítica. O título do livro, por aludir à condição “crioula” que surge do encontro racial que marca a constituição da identidade brasileira, remete à ideia de mescla, e é instigante supor que tal ocorrência se traduz textualmente pela opção de “mesclar”, no plano do enredo, os discursos da historiografia e da literatura, ambos relidos e ressignificados.

A referência à diáspora negra no romance costuma se dar, o mais das vezes, em conformidade com o conhecimento sedimentado pelo que a narrativa da história do Brasil nos ensina. Na última carta que compõe o romance, Ana Olímpia afirma: “Para a maior parte dos escravos, portanto, aquela jornada era uma passagem através da morte. A vida que deixavam em África era a Vida: a que encontravam na América ou no Brasil, um renascimento” (AGUALUSA, 2012, p.199). Porém o desenvolvimento da ação e o protagonismo conferido aos escravizados marcam o distanciamento dos dados gerais da história oficial.

A segunda parte do título (que talvez funcione como um subtítulo), “a correspondência secreta de Fradique Mendes”, anuncia os traços propriamente ficcionais que irão compor a estrutura narrativa do romance, enquadrando-o numa linha de intenso diálogo intertextual com o discurso literário pela retomada – de efeitos ressignificadores – de um personagem de Eça de Queirós.

Considerando que a mescla do histórico com o ficcional não constitui novidade e a intencionalidade crítica do romance de metaficção historiográfica em face do relato consagrado da história é uma de suas marcas mais salientes, o traço original da criação de Agualusa reside justamente na opção pelo diálogo com a obra de um escritor, Eça de Queirós, cujos pronunciamentos a respeito da escravidão ou mesmo do projeto colonial português em África não constituem a parte mais conhecida ou celebrada do que escreveu, em que pese a onipresença da consciência mordaz face aos descaminhos do país (o que talvez incluísse esses assuntos), dispersa em tudo o que produziu. Por que Eça de Queirós? Por que Fradique Mendes? Agualusa responde:

Eu precisava, para escrever *Nação Crioula* de alguém como Fradique! Que fosse, e ele é, um europeu — com toda a carga de preconceitos que tem — e, simultaneamente, um homem aberto ao outro. Ao diferente. A verdade é que, apesar de todos os seus defeitos, Fradique Mendes é isso! O Fradique é muito mais aberto do que o Eça de Queirós! É um tipo que se interessa por viajar, por outros horizontes — é um homem muito adiantado para o seu tempo... (Cf. LEME, 2009)

Com efeito, o desbravar de novos horizontes por esse português, conhecedor e frequentador do *grand monde* elitizado das principais capitais europeias e, ao mesmo tempo, motivado pela busca de aventura e contato com o novo – a ponto de se integrar com curiosidade e respeito ao desconhecido – é o que se vê de modo geral, em suas cartas. Suas anotações dirigidas a vários destinatários funcionam como o testemunho de um desbravador que justapõe o intuito de alcançar glórias num mundo distante do seu (algo compatível com o comportamento de tantos exploradores desse tempo, de diferentes nacionalidades) ao interesse de se transformar, “limpando-se” o quanto possa dos vícios de sua condição de europeu dominador. A aparente distância que vai da origem social e cultural de Fradique para o mundo que ele intenta conhecer ao chegar em Luanda, no início do livro, reflete e potencializa o efeito de “crioulização” discursiva presente na ficção de Agualusa. O “dândi” cosmopolita se deixa seduzir e confundir pela “selvageria” dos costumes africanos (dentre eles a própria escravidão, naturalizada no modo como distintos segmentos da população local a aceitavam e dela se beneficiavam, tornando-a o seu modo de vida). Essa fusão de realidades discursivas distintas – Fradique Mendes (o almofadinha queirosiano) num enredo que debate criticamente o tráfico de africanos escravizados para o Brasil – nos propõe uma experiência “crioula” de diálogo entre a literatura e a história.



Convém detalhar melhor o conceito de crioulição do modo como o entendemos aqui. No livro *Introdução a uma poética da diversidade* (2005), Édouard Glissant, atendo-se mais de perto ao caso caribenho, procura uma compreensão da realidade histórica e cultural do continente americano salientando que fatores como o tráfico de escravos africanos, o sistema de exploração da terra (*a plantation*) e a economia baseada na escravidão são fatores decisivos para a formação cultural e linguística dos povos americanos colonizados pelos europeus. Para o autor, no que concerne aos estágios do desenvolvimento de suas identidades, haveria três Américas: a Mesoamérica (a dos povos nativos, dos “indígenas”), a Euro-América (alicerçada na herança cultural imposta pelo colonizador europeu e absorvida como “norma” pelos colonizados) e a Neoamérica (criada a partir do fenômeno da diáspora e da escravidão dos negros africanos, marcada pelo que o autor define como a crioulição).

Qualquer inserção de comunidades num ambiente cultural distinto do da sua origem abre a possibilidade de hibridizações e mesclas. Contudo, a condição do escravo africano inserido à força em terras americanas gera um complexo processo de mesclagem que se distingue do que é vivido pelo dominador. Enquanto os europeus ocuparam o continente munidos de seus elementos culturais familiares e os impunham aos outros grupos culturais (não deixando de receber dados da cultura do dominado num intercâmbio que também os modificaria ao longo do tempo), os escravos africanos se viam desprovidos de tudo o que lhes era familiar, vivenciando o papel do que Glissant denomina migrante nu: “aquele que foi transportado à força para o continente e que constitui a base do povoamento dessa espécie de circularidade fundamental” (GLISSANT, 2005, p. 21).

Mas a adaptação à hostilidade da condição escrava e a fragmentária preservação de uma memória do mundo deixado na África – herdada e reprocessada pelos descendentes de escravos aqui nascidos – criou algo imprevisível. Isso engendrou a criação, ao longo de todo o continente americano, de uma memória coletiva comungada inconscientemente por diferentes comunidades negras. A expressão cultural crioula se baseia na incorporação – eventualmente crítica e ressignificadora – dos elementos de cultura e dominação do escravizador, como sua língua, sua religiosidade e sua tecnologia. As formas de arte crioulizadas surgidas na América exemplificam essa acomodação de resultados surpreendentes, como o que se vê na criação do jazz, originada da utilização de instrumentos de “brancos” num registro sonoro que reproduz, pela espontaneidade, a improvisação e a ênfase à percussão, rastros/resíduos de ritmos africanos fundamentais (GLISSANT, 2005, p. 20).

Indo além do debate sobre aspectos linguísticos (uma vez que o conceito de “língua crioula” é já bastante consolidado conceitualmente), para Glissant, a crioulição cultural e identitária surge por meio da combinação imprevista e improvisada de elementos culturais completamente disparatados que resultam em uma nova cultura. Tal fenômeno não implicaria obrigatoriamente o da mestiçagem (haja vista o que ocorreu na América do Norte onde, pelo sistema segregacionista adotado desde o início da escravidão, a mistura racial se mostra mais contida do que em outras partes da América). Mas é evidente que o cruzamento de etnias potencializa esse fenômeno.

A lógica do raciocínio de Glissant (2005) parece se aplicar também ao processo colonial na África, tematizado no romance que aqui analisamos. Ocorre que pensar na crioulição naquele continente resultaria em destacar como complexidade maior a imposição do êxodo de parte considerável da população local refletindo-se na construção de identidades novas, crioulizadas já nos cativeiros e nos navios negreiros, onde grupos étnicos diferentes, de variados idiomas, eram forçados a conviver por obra da violência desse processo. Por outro lado, é lícito se pensar na crioulição como a transformação vivenciada pelo colonizador no contato com o mundo explorado e dominado por ele. No livro *Francisco Félix de Souza, mercador de escravos*, Alberto da Costa e Silva faz a biografia de um dos mais célebres traficantes de escravos da costa atlântica da África no século XIX, o brasileiro cujo nome aparece no título. Ao descrever a inserção de comerciantes portugueses e brasileiros (brancos), no ambiente africano, o autor assim os descreve:

Alguns se africanizaram ou reafrikanizaram inteiramente. Outros transformaram-se em verdadeiros centauros culturais: africanos entre africanos, europeus ou europeizados quando em contato com europeus. E havia ainda os que, mestres em lidar com a gente da terra, não cederam a seus costumes e se guardaram brasileiros (SILVA, 2004, p. 39)

De fato, ao descrever ficcionalmente a situação dos mercadores de escravos situados em Angola, Agualusa compõe um cenário de franca mesclagem cultural ao qual eles se dão, o que não conflita com os interesses comerciais em jogo (e nisso reside uma das ironias não de *Nação crioula*, mas da própria história da escravidão). Trata-se de uma criouliização a que o narrador missivista Fradique Mendes também se submete, sobretudo porque o que o impulsiona é o sentimento amoroso por uma cativa – Ana Olímpia – com a qual vem a conhecer, na travessia do Atlântico, o lado desumano do “negócio” negreiro e, em sua chegada, testemunha a força da criouliização (nos termos da tese de Glissant mencionados acima) operada em terras brasileiras pelos cativos trazidos de Angola.

O desenvolvimento de enredos através de cartas tem, geralmente, como finalidade conferir um maior realismo aos fatos de passado imediato. Em *Nação crioula* essa intenção não é diferente. As cartas se aproximam e se assemelham a relatos de viagem, a um diário ou até mesmo a uma biografia de quem as remete, partindo da premissa de que os conteúdos expostos nas correspondências são registros e reflexos das focalizações, impressões e percepções pessoais do protagonista-narrador-remetente, Fradique Mendes, em face de determinadas experiências. Mas o livro revela também, no que tange às cartas, uma autoconsciência ficcional que burla, propositalmente, a intenção realista que se pudesse ter com elas. Na carta de autoria de Ana Olímpia dirigida a Eça de Queirós, depois de dar detalhes (a partir de seu ponto de vista) sobre sua relação com Fradique – a essa altura já morto –, ela assim o define:

Fradique não nos pertence, a nós que o amamos, da mesma forma que o céu não pertence às aves. As suas cartas podem ser lidas como os capítulos de um inesgotável romance, ou de vários romances, e, nessa perspectiva, são pertença da humanidade. (AGUALUSA, 2012, p.170)

A trama ficcional criada, naquilo que retoma de Eça de Queirós, sugere, a partir do subtítulo de que tratamos antes, que as cartas de Fradique expostas na obra de Agualusa estariam guardadas e só agora vieram à tona. Ana Olímpia se refere, entretanto, a um universo de cartas que é maior e inclui o que teria sido escrito pelo próprio Eça. Aprofundando essa sobreposição de discursos (o ficcional e o metaficcional), um dos personagens, o rico negociante Victorino, de quem o protagonista se aproxima (e que é o primeiro marido de Ana Olímpia), assim define Fradique Mendes: “não é um homem [...] é uma invenção literária” (AGUALUSA, 2011, p.173).

O diálogo com o literário e essa consciência da representação – descarnada na revelação de se tratar de uma criação com os dois pés fincados no ficcional – atua como um reforço para a problematização do estatuto de verdade do historiográfico com o qual o romance também dialoga. Isso é obtido por meio de uma apurada mescla textual que criouliiza a obra – no seu plano textual – a fim de melhor refletir, na dimensão dos enredos, a temática da criouliização do mundo novo e do Brasil propiciada pela diáspora negra, conforme nos autoriza a ponderar a reflexão de Édouard Glissant.

Mas a criouliização do próprio Fradique é um dos incidentes mais significativos do enredo. Em sua primeira carta, Fradique Mendes escreve à sua madrinha, Madame Jouarre, contando de sua chegada em Luanda, aonde foi em visita amistosa a membros da elite colonial portuguesa na África, como o Coronel Arcênio de Carpo, um notório mercador de escravos. Suas primeiras impressões sobre o país são as piores,



seja pelo que vê de desorganizado ou primitivo ao seu redor, seja pelo que lhe revelam os comportamentos das lideranças políticas e econômicas, envolvidas no negócio da escravidão. Suas posições ideológicas se modificam conforme a narrativa se desenvolve e o contexto em que se insere e com o qual interage. Na carta direcionada a sua madrinha em junho de 1868, Fradique despede-se com a seguinte frase: “Um país que me surpreende todos os dias. Seu afilhado quase africano, Fradique” (AGUALUSA, 2011, p.28).

Essa africanização – e o posterior abasileiramento – decorre da aventura vivida em função do amor por Ana Olímpia, que conheceu quando ela ainda era casada e figura destacada da alta sociedade de Luanda. Ana Olímpia era filha de um príncipe congolês que tinha três esposas. Numa situação bastante comum nas relações entre monarcas tribais em constante conflito – patrocinado, obviamente, pelo dominador europeu – esse príncipe e suas esposas são capturados pelos portugueses e as mulheres são postas no regime de escravidão. A mãe de Ana Olímpia estava grávida dela no momento em que foi comprada por Victorino Vaz de Caminha. Aos 14 anos, Ana obtém sua liberdade ao casar-se com seu proprietário, que não mede esforços para a educação intelectual de Ana, tornando-a uma mulher culta, além de rica, embora oficialmente não a tenha alforriado. Com a morte de seu marido, ela volta a ser escrava, já que seu cunhado, Jesuíno Vaz de Caminha, adquirindo os bens de Victorino, trata-a como “propriedade” sua, vendendo-a a Gabriela, uma rica senhora que ostentava uma grande inveja dela. A solução é fugir de Angola.

Fradique e Ana de Olímpia embarcam junto com a tripulação do Nação Crioula. Os dois veem a viagem para o Brasil como uma possibilidade de escapatória de Angola e das constantes perseguições que Ana sofria já que, além de voltar à condição de escrava, ela era alvo de interessados na herança que recebera de seu marido rico. Ironicamente, a busca pela liberdade acontece numa viagem que traz ao Brasil um grupo de cativos que serão escravizados. Fradique assim comenta essa situação

Os escravos que nestes últimos anos cruzaram o Atlântico, aos milhares, fechados durante vinte ou trinta dias em sórdidos porões, hão-de ter pisado a mesma praia que eu, cegos, confusos, crentes certamente de que viveram uma única e inesgotável noite sobre o mar (AGUALUSA, 2011, p.91)

O casal fixa residência em terras brasileiras onde, além de reforçar a sua união, vem a ter um filho. Simbolicamente, a imagem do filho de Fradique e Ana reflete uma hibridização cultural vivida por ambos que foi – e é – tão comum no Brasil. A despeito da observação da violência de que são vítimas os escravos negros chegados ao país, o romance de Agualusa expõe, no discurso do narrador, as consequências amplamente positivas da presença do negro na cultura brasileira:

Manuel Quirino, que julgo ser o primeiro historiador brasileiro a interessar-se pelo destino dos escravos neste país. Quirino estuda há vários anos os rituais, as festas, as artes e a culinária dos negros. Ele acha que a originalidade do Brasil, ou seja, a sua nacionalidade, é resultado essencialmente da influência africana e da mestiçagem (AGUALUSA, 2011, p.156)

Com efeito, ao abordar as consequências da adaptação dos africanos à terra para onde foram transplantados à força, subjugados pela imposição de interesses comerciais que os desumanizavam, o romance se volta à cogitação da possível “invenção” do país pela intensidade da presença africana em distintas dimensões da vida brasileira. O processo de criouliização ligado à sua inserção no país é um dos responsáveis pela definição da identidade brasileira, conforme bem testemunha o missivista “crioulizado” Fradique Mendes.

É oportuno salientar que, no que concerne à transformação vivida por Fradique, o ponto culminante é, em sua experiência brasileira, o envolvimento com a causa abolicionista, impulsionado pelo que vivenciou no contato com a exploração dos escravos, o que lhe vale a perseguição dos poderosos

locais e motiva a sua saída do país ao final da ação. O livro ficcionaliza figuras reais importantes do movimento abolicionista como José do Patrocínio, Luís Gama e Joaquim Nabuco, com os quais Fradique e Ana convivem. O pensamento do protagonista, forjado na experiência de contato com a realidade da escravidão é assim sintetizado:

É evidente para mim que o sistema escravagista há-de ser derrubado pelos filhos dos escravocratas, da mesma forma que foram os filhos dos colonos, e não os índios, a proclamar a independência, aqui, no Brasil, e em todas as restantes nações americanas. José do Patrocínio, porém, entende que devem ser os negros e os mulatos a dirigir esta revolução e Ana Olímpia pensa como ele. Ontem disse-me: “Se forem os brancos a oferecer a liberdade aos pretos nunca mais seremos realmente livres. Temos de ser nós a conquistar a liberdade para que possamos depois olhar para vocês de igual para igual” (AGUALUSA, 2012, p.158)

Em sua luta por transformar essa realidade, Fradique acaba por se transformar, constituindo uma grande complexidade como figura de ficção.

A construção textual da “crioulidade”

A obra *Nação crioula: a correspondência secreta de Fradique Mendes* é um vasto campo para os interessados nos estudos intertextuais, uma vez que aproxima e tensiona os discursos histórico e ficcional. Entendemos que assim o romance cria a imagem textual da crioulização do Brasil a partir do fato histórico da escravidão negra. São retratados contextos envolvendo a colonização portuguesa em Angola, o tráfico negreiro e a escravidão de negros no Brasil para, a partir da tomada de elementos factuais, desenvolver a ficção. E nisso o livro se define como exemplo do que Linda Hutcheon (1991) denomina metaficção historiográfica.

Porém, além dessa intertextualidade, *Nação Crioula* estabelece também uma relação com o discurso literário ao transportar e recontextualizar o protagonista Fradique Mendes da obra de Eça de Queirós, sucedendo-se assim um diálogo com a própria literatura.

A mescla de discursos históricos com discursos ficcionais causa um efeito de intensificação dos conflitos da trama. Desse modo, as suas opções de enunciação estão a serviço da melhor expressão do enunciado.

REFERÊNCIAS

- AGUALUSA, José E. *Nação crioula: a correspondência secreta de Fradique Mendes*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2011.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: UFJF, 2005.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LEME, Carlos Câmara. *O quintal da minha casa ocupou o mundo. Coleção Mil Folhas*. 2009. Disponível em: < <http://static.publico.pt/docs/cm3/escritores/78-JoseEduardoAqualusa/quintal.htm> >. Acesso em: 27 mar. 2016.
- LUKÁCS, György. *O romance histórico*. São Paulo: Boitempo, 2011.



NABUCO, Joaquim. *Minha formação*. Rio de Janeiro, Editora 34, 2012.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2013.

SILVA, Alberto da Costa e Silva. *Francisco Félix de Souza, mercador de escravos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/EdUERJ, 2004.

Texto recebido em 29 de março de 2016 e aprovado em 23 de maio de 2016.



RUI KNOPFLI: UMA POÉTICA DA HETEROTOPIA

RUI KNOPFLI: A POETICS OF HETEROTOPIA

Dr. Mário César Lugarinho¹

RESUMO: O conceito de heterotopia, de Michel Foucault, permite que se aborde a obra de Rui Knopfli através da tensão entre matéria literária e experiência vivida. Entre elas, o afeto se instala para produzir sentido, que ativa tanto a memória, quanto a corporalidade.

PALAVRAS-CHAVE: heterotopia, exílio, biografia, poética, afeto

ABSTRACT: *The concept of heterotopy, of Michel Foucault, allows one to think the work of Rui Knopfli through the tension between literary matters and lived experience. Among them the affection installs itself to produce sense, which activates both the memory, as the embodiment.*

KEYWORDS: *heterotopia, exile, poetry, biography, affection*

Da ideia já nada,
Ou quase, sobra.
Senão o poema.

Rui Knopfli

Heterotopias

O conceito de “heterotopia”, proposto por Michel Foucault em conferência ao *Cercle d'Études architecturales de Túnis*, em 1967, desde a sua divulgação na coleção *Dits et écrits* (1994), tornou-se bastante recorrente nos estudos das ciências humanas que se encaminham para a problematização da categoria analítica do “espaço” face à formação de identidades e de subjetividades.

Desse conceito derivam outros conceitos e noções que ofereceram possibilidades de sentidos às formas como as análises lidam com a categoria do espaço, das quais podem ser destacados os conceitos de espaço, local, ambiente, lugar e território, ou as noções de origem, diáspora, hibridismo, territorialização, desterritorialização, enraizamento, desenraizamento, pertencimento ou exílio.

1 Professor Associado da Universidade de São Paulo, Livre-docente (USP, 2012). lugarinho@usp.br

Em “Des Espace Autres” (em inglês “Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias”), a referida conferência de Foucault, o conceito de heterotopia é aquele que permite a compreensão de espaços cujas significações se sobrepõem às suas funções e à sua forma física. Foucault sublinha que são espaços absolutamente outros nos quais se adentra, ou se é levado a adentrar, a fim de que uma transformação significativa seja operada num indivíduo em trânsito e que, ao fim da travessia, encontrar-se-á e reconhecer-se-á eminentemente outro. Nas sociedades primitivas, seriam os espaços iniciáticos e rituais reservados à transformação biológica do indivíduo, como as experimentadas na fase da puberdade, nos quais o menino e a menina eram inseridos para dele emergirem como homem ou mulher adultos e, assim, assumir uma nova função social.

Atento às continuidades e descontinuidades da História, Foucault apontava que esses espaços sobreviveram como heterotopias contemporâneas na forma de instituições sociais, como os colégios internos, onde a criança torna-se e é tornada outra, um adulto. Foucault, ainda, elenca outros espaços contemporâneos nossos em que se pode reconhecer a sua condição heterotópica, como os cemitérios, as prisões e os jardins botânicos.

Foucault buscava compreender como os sentidos reunidos nesses espaços vinham a determinar outras formas de comportamento e compreensão tanto daquele espaço quanto do seu entorno. A experiência da travessia impõe uma sensação intervalar aos indivíduos, como o reconhecimento da instabilidade do tempo e do espaço que, tanto quanto a visita a um cemitério pode provocar, bem como a visita a um jardim botânico, preenchido por plantas exóticas e estranhas à paisagem natural do seu entorno.

Dessa maneira, como espaços intervalares, que tanto impõem, quanto desestabilizam sentidos aos seus transeuntes, a heterotopia se difere e se contrapõe a qualquer forma de utopia, na medida em que o espaço heterotópico se encontra inscrito no real, possuindo, portanto, uma localização geográfica definida. Apesar de apontar que as colônias puritanas na América do Norte e as missões jesuíticas na América do Sul poderiam ser percebidas como espaços efetivamente reconstituídos à imagem das utopias do século XVII, levando a crer que o acesso à utopia se dá pela heterotopia, Foucault concluía que os navios transatlânticos seriam as heterotopias por excelência daquele século, e para os seguintes, porque através deles não apenas as viagens entre terras distantes eram proporcionadas, mas com eles as riquezas que fundamentaram o capitalismo moderno fluíram e condicionaram os sonhos da modernidade.

Como se sabe, a experiência colonial europeia não se constituiu por aquela perspectiva utópica. Ao contrário, o colonialismo, sobre o qual se assentou o desenvolvimento econômico europeu, experimentou no comércio marítimo a sua forma mais evidente de acumulação. Matérias-primas e escravos eram transportados de um lado a outro dos oceanos, banalizando e naturalizando as experiências heterotópicas. Pode-se arriscar inferir, a partir de Foucault, que o colonialismo e o trânsito humano dele decorrente são os fenômenos mais evidentes e mais próximos de nós que demonstram a heterotopia moderna. Especialmente se recorrermos às formas mais recentes do colonialismo no século XIX e XX, quando os interesses econômicos e beligerantes se sobrepuseram a todo e qualquer outro sentido utópico. Exemplo evidente desse processo é o epílogo do romance de Eça de Queirós, *A ilustre casa de Ramires*, no qual o protagonista, ao viajar para a África a bordo do paquete “Portugal”, apresenta, ao retornar, uma evidente transformação física regeneradora. Na perspectiva eciana, não apenas o navio, mas também o espaço colonial eram heterotopias, o que significa dizer que as colônias africanas eram não um destino, ou seja, o lugar da utopia: a viagem seria o procedimento pelo qual se deveria passar para se tornar outro e do qual se retornaria para a nova utopia, a metrópole, a ser reconstruída pelos novos homens regenerados através da experiência colonial.

É interessante observar que, no caso do colonialismo português do século XX, uma tensão entre utopia e heterotopia foi instalada a partir do momento que se intentou formalizar um novo Portugal no largo espaço colonial, disseminando a política da “portugalidade”. Mais tarde, ante a sua insistência em manter o estatuto colonial das terras de além-mar, o Estado português forjou uma continuidade espacial entre a metrópole e suas colônias, verificada também na maneira de como se apoderou da teoria do lusotropicalismo, quando formulou o “Portugal ultramarino”. Teoricamente, as colônias deixavam de ser o espaço do absolutamente outro, para serem incorporadas e potencializadas no espaço “original” português, alargado para as regiões tropicais. Discursivamente, era a constituição de um Estado e de uma nação “una e indivisível, do Minho ao Timor”.

Pode-se dizer ainda que, enquanto os espaços coloniais eram reconhecidos em sua alteridade e a condição heterotópica era garantida, o exercício do poder colonial não interferia nas práticas usuais daquelas populações, dos quais se destaca a narrativa de Alfredo Troni, *Nga Muturi* (1882), como testemunho daquele tempo, já que, certamente, foi essa sociedade com que o protagonista d’*A ilustre casa de Ramires*, Gonçalo Mendes Ramires, conviveu durante sua estada na África.

No século XX, quando a população das colônias foi obrigada a abrir mão da sua alteridade, por conseguinte, da condição heterotópica do espaço colonial, deixando, portanto, de ser o “outro” para se tornar o “mesmo”, e foi identificada em uma rígida organização social de castas, reconhecida pelo aparato jurídico estatal, é que se passou a reivindicar uma alteridade mais absoluta que culminou com as ações bélicas (1961-1974) que desaguarão nas independências das nações africanas (1975). O espaço colonial como utopia era reconstituído, reconstruído e redefinido como território nacional, local que conferia concretude à nação, inscrevendo-a na História e constituindo-a numa nova condição topográfica – território geograficamente definido por fronteiras “nacionais”.

Exílio

Durante o tempo da guerra nas antigas colônias portuguesas (1961-1974), a heterotopia esteve nos campos de batalha ao mesmo tempo em que, deslocada para fora do teatro de operações, constituiu-se como experiência de exílio. Os indivíduos, identificados como combatentes (de ambos os lados) e como exilados políticos, atravessaram experiências semelhantes, na medida em que a afirmação de suas identidades foi levada ao paroxismo. Contudo, no caso do combatente, o paroxismo é derivado da extrema interiorização espacial, onde se localizaram as ações bélicas e que se auto justificavam pela urgência histórica, política e corporal do combate. No caso do exilado, a identidade se potencializou pela experimentação da distância e do reconhecimento de sua alteridade e no “não-lugar” que ocupou tanto no seio do espaço do qual se originara, quanto nos espaços que o abrigaram durante os exílios.

Interessa, aqui, a segunda espécie de indivíduos, os que se apartaram ou que foram apartados das ações diretas de beligerância e para os quais a experiência da alteridade se deu pelo reconhecimento do espaço da heterotopia. O “mesmo” que se tornou “outro” – o trânsito de sua identidade em espaços que lhe marcavam insistentemente a diferença.

Seguindo Foucault, existem também espaços que se constituem como as heterotopias do tempo, em seu exemplo, os museus e as bibliotecas. Nesses espaços intervalares, coexistem objetos que dão testemunhos sobre outros tempos e espaços, objetos deslocados que, reunidos, concretizam vários tempos e espaços e que, por isso, naturalizados em sua condição intervalar, induzem o indivíduo a alguma consciência ucrônica.



Apesar de não considerados na conferência de Michel Foucault, os espaços de exílio, resultado de uma articulação espaço-temporal, são efetivamente heterotopias porque, além de serem um intervalo, estabelecem também tempos suspensos, as heterocronias (o tempo que se experimenta enquanto se atravessa o intervalo e que se torna um “outro” tempo). O exílio, no entanto, cria sensação singular, porque os objetos que nele se dispõem insistem em se constituir em heterocronia e heterotopia e, conseqüentemente, em plena anacronia, ao se revestirem de significações ofertadas pela memória do indivíduo e que a ela são remetidas continuamente.

O deslocamento do indivíduo exilado pela heterotopia é, assim, chamado de errância, já que o espaço de exílio não é definitivo porque o instala numa instabilidade permanente. Impossibilitado de deitar raízes nesse outro espaço, ele se encontra na heterotopia porque a memória da origem é potencializada e o restabelecimento do contato com sua anterioridade é alimentado continuamente. O exílio é, assim, intervalo, heterotopia e heterocronia – ao mesmo tempo em que o indivíduo anseia pela ucronia. Aqui, verifica-se uma aporia potencial na qual o indivíduo exilado é lançado, levando-o a revestir o seu “destino” com um caráter agônico e trágico. Aporia porque heterotópico e potencialmente permanente.

A heterotopia torna-se conceito funcional na medida em que permite a compreensão de estratégias comuns à produção literária de autores que experimentaram o exílio e dele extraíram matéria para as suas produções literárias. O exílio como heterotopia estabelece questões bastante inusitadas para uma crítica literária que se acostumou a separar radicalmente a produção literária da experiência individual do autor. A introdução e o desenvolvimento da temática do exílio, no entanto, é flagrantemente resultado de experiências individuais convertidas em experiências literárias – vida e representação da vida confundem-se de maneira em que são reconhecidas que as fronteiras seguras entre o evento biográfico e a matéria literária são embaçadas e diluídas. Para isso, a dita descontinuidade entre obra literária e biografia autoral deve e pode ser revista.

Pouco se sabe da biografia de Camões, mas sabemos dos vários poemas que escreveu acerca do tema do exílio, notadamente nos poemas nos quais contrapõe os espaços da Babilônia e de Sião. A narrativa bíblica do exílio do povo hebreu serve-lhe de mote para falar de sua própria experiência – exílio dos hebreus na Babilônia, exílio do poeta no Oriente – nada de novo aí se instala, a não ser o fato da criação de uma Babilônia e de um Sião metafóricos que, reivindicando os sentidos bíblicos, potencializam as sensações experimentadas pelo poeta, ao mesmo tempo em que revestem sua história pessoal de experiências sacrificiais extremas. A criação de sentido se dá, então, como se sabe, como um jogo. O leitor sabe que Camões não era hebreu e que seu exílio, tampouco, foi em Babilônia, mas o jogo presente no poema faz com que os significantes deslizem e potencializem a significação da experiência particular do exílio. É o exílio do povo hebreu, mas é o exílio do poeta e é o exílio do indivíduo Luís de Camões. Se convocássemos a poética pessoana, poderíamos dizer que se está na antessala da “autopsicografia”, já que a dor necessariamente não era fingida, mas que, ao se fazer fingida, pela pontencialização dos significados evocados, acaba por “fazer bem”.

Aporias do exílio

Rui Knopfli, nascido em Inhambane (Moçambique) em 1932 e falecido em Lisboa em 1997, veria publicado o seu primeiro livro – *O País dos Outros* – em 1959. Seguiram-se *O Reino Submarino* (1962) e *Máquina de Areia* (1964), mas é em *MangasVerdes com Sal* (1969) que se lhe reconhece a maturidade poética. *A Ilha de Próspero* (1972) e *O Escriba Acorçado* (1978) antecedem *Memória Consentida – Vinte anos de poesia* (1983) – antologia organizada pelo autor. Sucederam-lhes, ainda, *O Corpo de Atena* (1984) e, finalmente, *O Monhé das Cobras* (1997).

Além de branco, era descendente de emigrantes suíços que para Moçambique haviam se deslocado anos antes de seu nascimento, com isso experimentaria, como se percebe ao longo de sua extensa obra, a sensação de não pertencimento a terra alguma, de permanente exílio experimentado onde quer que estivesse. Em 1975, abandonou Moçambique, tendo se localizado em Londres onde fora trabalhar para a embaixada portuguesa. Não fosse apenas a sua origem familiar suíça, que lhe conferia uma condição estranha à comunidade branca de origem portuguesa com que convivera em Moçambique durante os tempos coloniais, e o exílio voluntário que experimentou a partir de 1975, quando da independência da ex-colônia, sua obra, certamente, desde os primórdios, estaria em permanente disputa, tanto por moçambicanos, quanto portugueses.

Com poucos estudos críticos, especialmente no Brasil, onde rareia bibliografia a seu respeito, Knopfli foi autor de uma obra inquieta e inquietante, para a qual os instrumentos usuais da crítica literária, ao se debruçar por sobre obras originadas das nações africanas de língua oficial portuguesa, não são funcionais, dentre eles a sistematização da identidade nacional em formação, como apontam tanto Francisco Noa (1998), quanto Luís de Sousa Rebelo (2003). Mas, para efeitos desse breve estudo, interessa, aqui, o sentido trágico existente em sua obra, observação já apontada por Francisco Noa, ao afirmar que a obra de Knopfli se fundamenta “no estigma do desenraizamento (temporal e espacial), traduzindo a tensão entre a pertença a um universo e o sentimento constante de desajustamento face a ele” (NOA, 1998, p. 79).

Em *O escriba acororado* (1978), do primeiro ao último poema, “Proposição” e “Posposição”, respectivamente, há aporias que se resumem a partir da proposição do título, ao reunir a tradição da escrita, na imagem do escriba, que, ao invés de sentado, como na famosa estatueta egípcia, encontra-se acororado, na tradicional posição do homem da África subsaariana. Em sua proposição, tanto quanto a poesia, a História é síntese entre os sentidos que se reúnem na imagem construída do escriba acororado. “Proposição”, o primeiro poema, afirma que “o fabrico da História que há de ler-se (...) é por mim escrita”, já que “escrevendo, escrevo-me”. Assim, por esta síntese, a subjetividade do poeta emerge a fim de que se perceba a transitoriedade das ações e dos eventos, visto que, incluindo-se na escrita, que é história e poesia, por elas é movido e por elas é mudado. Enfim, a História, para Knopfli, é uma heterotopia. Assim percebido, a transitoriedade dos eventos, a instabilidade dos sentidos, o não-lugar ocupado pelo poeta por estar em exílio permanente, ganha dimensão de espaço de enraizamento porque se perpetua na escritura do poema e garante a sua sobrevivência para além da História dos heróis e dos mitos. O poema “Pátria”, segundo poema de *O escriba acororado*, dá-nos a certeza desse sentido na medida em que o poeta afirma, glosando Pessoa:

(...)
 Uma
 só e várias línguas eram faladas e a isso,
 por estranho que pareça, também chamávamos pátria
 e acrescenta, ao final,
 (...) pelo mundo
 se alcança parte nenhuma; se restringe ficção
 e paisagem ao exíguo mas essencial: legado
 de palavras, pátria é só a língua em que me digo.
 (Knopfli, 2003, p.379-80).

Knopfli dimensiona de forma trágica a sua permanência como indivíduo exilado e sujeito de um discurso que se assenta por sobre a instabilidade dos sentidos que a História determina e que só se fixa pelo significativo, porque nem a memória, depósito dos sentidos, pode oferecer alguma estabilidade e utilidade ao sujeito. O sujeito poético está submetido, apesar da lembrança, à “lenta dinâmica/corruptora do tempo”. E eis que o tempo emerge como a grande força que induz à instabilidade, porque dele,



(...) a vida
 Em seu acidentado curso se salda por longo
 reiterar de aproximações rumo à verdade, confusa
 teia de retrocessos, falsas pistas, infrutíferas

buscas, constante e pertinaz correcção
 de rotas através da bruma ou da luz
 (...)
 (Knopfli, 2003, p.386).

Apenas a morte, aporia dos sentidos, induz à verdade da vida, porque nela os sentidos se reduzem aos cadáveres, aos restos de esqueletos depositados sob a terra. No poema “Babel e o labirinto”, curiosamente localizado na geografia da cidade de Paris, o poeta encontra a mesma imagem que o poeta português Manuel Alegre já apontara sobre a condição da errância que o exílio impõe:

(...)
 Cegos caminhamos
 a ocultas de nós próprios, enquanto
 nós próprios nos espreitamos outros
 desde um mapa longínquo e luminoso

 que sabe a fruto perdido da inocência
 (...)
 (Knopfli, 2003, p.396).

Mas em Knopfli não há um solo épico a demarcar o desejo de reversão dos tempos ou de construir um sentido que aponte para o futuro. O sujeito encontra, através de sua imagem mais cara, emparedado, como o sol entre nuvens, porque

(...) O coração, outro emparedado

 da mais soturna obscuridade. Por entre ossos,
 carne, epiderme, bate transida a alta coluna
 de sangue. Levanto a gola do sobretudo até a alma.
 O plátano indiferente, trémula a folha, perpendicular
 e rápida a noite. Sempre a noite gelando

 em seu exíguo âmbito, a mais exígua esperança.
 (...)
 (Knopfli, 2003, p.400-401).

A obra de Knopfli, como o próprio autor, ficou por muito tempo localizada num limbo literário, muitas vezes encerrada no âmbito da literatura portuguesa, outras vezes no limbo da poesia escrita em língua portuguesa. Decididamente, foi o trabalho de Francisco Noa que reinstalou Rui Knopfli no âmbito moçambicano, na medida em que reconhecia a continuidade que vários poetas moçambicanos, a ele posteriores, davam a sua obra. A confiança na palavra, na síntese entre a escrita e a oralidade, era a utopia que lhe restava. A ela se alia o corpo e a sensação da corporalidade, residência das sensações e da realidade dos afetos.

Afetos

Do exílio trágico e aporístico de Rui Knopfli, fica-nos apenas a certeza da sobrevivência de uma literariedade que se instala a partir dos limites intervalares do discurso que se contrói por sobre a instabilidade dos sentidos, criando uma (des)ajustada relação entre espaço e poesia, entre a experiência biográfica e a produção literária. A poesia aqui é testemunho, ao mesmo tempo em que é produção de sentido e, portanto, plurissignificação. O país a haver resta no corpo, porque é dele que proliferam os discursos – o lugar privilegiado da subjetividade contemporânea. Não se pode deixar de assinalar ainda que Knopfli dá ênfase à afetividade, como forma de aproximação entre sujeitos diversos, na medida em que esta afetividade está intimamente relacionada ao processo de subjetivação. É pela afetividade que se acessa e se recusa o passado e se entende o presente. O afeto reside na experiência corporal através das mais diferentes formas, inclusive, e principalmente, nas suas formas mais sexualizadas. Em Knopfli o afeto é alento para a singularidade e reconhecimento da instabilidade do tempo, porque apenas no corpo, na sensorialidade corporal, os sentidos podem encontrar alguma estabilidade para o poeta em errância.

REFERÊNCIAS

FOUCAULT, Michel. “Des espaces autres”. In: FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits*, v.5. Paris: Gallimard, 1994. p.752-62.

KNOPFLI, Rui. *Obra poética*. Lisboa: INCM, 2003.

NOA, Francisco. *A escrita infinita*. Ensaios sobre literatura moçambicana. Maputo: Livraria Universitária; Universidade Eduardo Mondlane, 1998.

QUEIRÓS, Eça de. *Obra completa*. Porto: Lello, 1986. v.1.

REBELO, Luís de Sousa. “Prefácio”. In: KNOPFLI, Rui. *Obra poética*. Lisboa: INCM, 2003. p. 7-25.

Texto recebido dia 20 de abril de 2016 e aprovado em 25 de abril de 2016.





ALTER-IDADE EM CASA. O EXÍLIO INTERNO NO ROMANCE MOÇAMBICANO¹

OTHERNESS AT HOME. INTERNAL EXILE IN THE MOZAMBICAN NOVEL

Dr. Nazir Ahmed Can²

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

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 Illánez, 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 invadira 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 socalco 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 resolve 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>. 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.





**O RIO DA DIÁSPORA E A CASA DO
PERTENCIMENTO: REFLEXÕES EM TORNO
DE *UM RIO CHAMADO TEMPO, UMA CASA
CHAMADA TERRA***

**DIASPORA'S RIVER AND HOUSE BELONGING:
REFLECTIONS AROUND *UM RIO CHAMADO TEMPO, UMA
CASA CHAMADA TERRA***

Dra. Sueli Saraiva¹, Dr. José Carlos Siqueira²

RESUMO: Refletindo sobre o campo dos estudos diaspóricos como viés teórico-interpretativo para o que se convencionou chamar de “literatura da diáspora”, propomos neste trabalho analisar a diáspora como tema na narrativa africana de língua portuguesa, exemplificada no romance moçambicano *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, de Mia Couto. Será verificado o modo como o par dilemático “tradição e modernidade”, que perpassa a narrativa, aliado ao tema da viagem de retorno à terra natal, caracteriza a personagem central como sujeito diaspórico e as marcas das rupturas identitárias que o constituem.

PALAVRAS-CHAVE: diáspora, literaturas africanas, romance moçambicano, Mia Couto

ABSTRACT: *Reflecting on the field of diasporic studies as theoretical and interpretive bias to what is conventionally called “literature of the diaspora”, this paper aims to analyze the idea of diaspora as a theme in African narrative in Portuguese writing, as exemplified by the Mozambican novel *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, by Mia Couto. It will be analysed how “tradition and modernity”, a dilemmatic pair which runs through this narrative plot, coupled with the return journey theme to the birthplace features the central character as diasporic subject, as well as the marks of identity that constitute it.*

KEYWORDS: *diaspora, African literatures, Mozambican novel, Mia Couto.*

A noção da diáspora, como dispersão, embora tão antiga quanto os deslocamentos ancestrais de grupos humanos, não é de fácil determinação quando associado aos estudos dos movimentos “pós-” — pós-modernismo, pós-colonialismo etc. No entanto, permanece insubstituível a proclamação de Stuart Hall: “em toda parte, hibridismo, *différance*” (2009, p. 32). Para o crítico jamaicano,

1 Professora Adjunta de Literaturas de Língua Portuguesa na UNILAB, Redenção (CE). suelisaraiva@unilab.edu.br

2 Professor Adjunto de Literatura Portuguesa na UFC, Fortaleza (CE). jsiqueira@ufc.br

o conceito fechado de diáspora se apoia sobre uma concepção binária de diferença. Está fundado sobre a construção de uma fronteira de exclusão e depende da construção de um “Outro” e de uma oposição rígida entre o dentro e o fora. (ibid.)

Em trabalho recente e esclarecedor, os professores Cláudio Roberto Vieira Braga e Gláucia Renate Gonçalves (2014) discorrem sobre a problemática conceitual no campo dos estudos literários, o que implica dialogar com alguns dos principais teóricos sobre a diáspora que têm aberto veredas seguras para reflexões. Assim, além dos incontornáveis Stuart Hall, Homi Bhabha e Paul Gilroy, sentam-se à mesma mesa pensadores como Robin Cohen, Martin Baumann, Steven Vertovec, William Safran, James Clifford.

Os autores recordam que, enquanto para Martin Baumann (1995), a experiência diaspórica pode ser entendida como (a) processo de dispersão e suas consequências, (b) como a comunidade vivendo fora da terra de origem e (c) o lugar como o espaço geográfico ocupado por este grupo; para Steven Vertovec (1997), estão implicados no termo três significados, considerados numa chave mais contemporânea:

Diáspora pode se referir a uma “forma social”, a um “tipo de conscientização” e a um “modo de produção cultural”. [...] O terceiro sentido proposto por Vertovec está relacionado com a globalização e com seus fluxos culturais globais, apontando a condição diaspórica como um terreno fértil para as artes, inclusive a literatura (BRAGA & GONÇALVES, 2014, p. 39).

Em aproximação com tal compreensão conceitual de Vertovec, aliada ao “hibridismo e *différance*” de Hall, propomos discorrer sobre a *diáspora como tema* nas literaturas africanas de língua portuguesa, numa noção complementar ao que se convencionou chamar de “literatura da diáspora”, em que homens e mulheres em situação de afastamento temporário ou definitivo de seu lugar de origem escrevem sobre e a partir da experiência da dispersão, produzindo o que Kobena Mercer compreende como “estética diaspórica”:

Numa gama inteira de formas culturais, há uma poderosa dinâmica sincrética que se apropria criticamente de elementos dos códigos mestres das culturas dominantes e os “criouliza”, desarticulando certos signos e rearticulando de outra forma seu significado simbólico (MERCER, 1994 *apud* HALL, 2009, p. 33).

Reconhecemos facilmente esse quadro conceitual no próprio cerne das literaturas africanas, pelo menos as escritas em línguas europeias, fruto da colonização. Por outro lado, a obra de Mia Couto, por exemplo, não se realiza em situação de imigração, expatriação ou exílio do escritor. Isso não impede que o exílio, o êxodo e a imigração sejam temas recorrentes em suas criações ficcionais e, quiçá, de quaisquer literaturas surgidas do confronto com um sistema político-social excludente e desumanizador em que ora a exploração escravagista ora a inexistência de condições de sobrevivência digna deram o arranque para o adeus forçado da terra natal.

Para além da maioria dispersada por força dos conflitos armados, guerras, fome e perseguições políticas, são personagens-metonímias de africanos que se deslocam em busca de oportunidades nas grandes cidades. Aos que conseguem ou desejam retornar, a estranheza sobre a terra natal, provocada pelo distanciamento físico e temporal, torna-se tanto mais perturbadora à medida que outros fatores, como a ascensão social e vivências culturais diaspóricas, confluem para o que Hall denomina “tradução diaspórica”. A “reconversão” do sujeito diaspórico ao seu local sociocultural, podemos pressupor, torna-se momento de confrontação identitária e/ou geracional quanto mais, neste lugar de retorno, a força centrípeta da tradição se impuser à força centrífuga da tradução diaspórica. Neste caso, a síntese dialética torna-se solução viável.



O sujeito diaspórico e a insularidade

A história que perpassa o romance moçambicano *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, de Mía Couto, apresenta, como se sabe, o retorno do jovem narrador Marianinho à terra natal, a casa insular fluvial da família, por ocasião do enterro do avô.

Em aproximadamente onze dias, tempo de permanência do narrador na ilha (tempo da história narrada), o jovem vivenciará experiências inusitadas, como a correspondência “psicografada” com o próprio avô supostamente falecido. O fato de o morto Mariano não poder ser enterrado (o defunto não é declarado oficialmente morto, apesar de seu estado funéreo) compõe a atmosfera de mistérios que, por fim, será oportunidade de redescobertas identitárias para o filho/neto que ainda na infância fora deslocado de seu lugar de pertencimento, passando a reconstruir a sua identidade em situação diaspórica.

Em outras palavras, a vinda do mais-jovem Mariano ao seu espaço de nascença, ao seio de sua família e seus antigos fantasmas, será oportunidade para uma confrontação e “acerto de contas” com aquele sentimento de perda irremediável predita no momento de sua partida da ilha onde nascera para a cidade:

— Eu volto Avô. Esta é a nossa casa [disse Marianinho].
 — Quando voltares, a casa já não te reconhecerá — respondeu o Avô.
 O velho Mariano sabia: quem parte de um lugar tão pequeno, mesmo que volte, nunca retorna. Aquele não seria o lugar de minhas cinzas. Assim fora com os outros, assim seria comigo (COUTO, 2003, p. 45).

No retorno à ilha, ao primeiro encontro com a avó, a velha matriarca o inquiriu sobre o quanto ele mantém os costumes da terra, após tantos anos vivendo na diáspora:

Após longa pausa, a Avó prossegue:
 — Falo tudo isso, não é por causa de nada. É para saber se você pode ou não ir ao funeral.
 — Entendo, Avó.
 — Não diga que entende porque você não entende nada. *Você ficou muito tempo fora.*
 — Está certo, Avó (COUTO, 2003, p. 32, itálicos nossos).

Em outros episódios é o próprio narrador quem assume o seu deslocamento e a necessidade de restabelecer laços:

Ter um avô assim era para mim mais que um parentesco. Era um laço de orgulho nas raízes mais antigas [...], *deslocado que estou dos meus*, necessitava dessa ligação como quem carece de um Deus (COUTO, 2003, p. 44, itálicos nossos).

Ao explicar o *modus operandi* da reintrodução de Marianinho ao seu local de nascimento, o avô-defunto diz, reiterando a necessidade das trocas culturais entre tradição e modernidade, escrita e oralidade:

Estas cartas são o modo de lhe ensinar o que você deve saber. Neste caso, não posso usar os métodos da tradição: *you já está longe dos Malinanes e seus xicumbos*. A escrita é a ponte entre os nossos e os seus espíritos. Uma primeira ponte entre os Malinanes e os Marianos (COUTO, 2003, p. 126, itálicos nossos).

Para ouvir os ecos dos distantes “xicumbos”, o narrador precisará entregar-se, estar muito atento, conforme adverte o avô na segunda carta: “Estas cartas, Mariano, não são escritos. São falas. Sente-se, se deixe em bastante sossego e escute” (COUTO, 2003, p. 64). Saber escutar é, no limite, esquecer-se de si mesmo, para que mais profundamente seja gravado o que é ouvido (BENJAMIN, 1985, p. 205). Assim, o

avô-defunto revela nessa misteriosa correspondência: “Você não veio a esta ilha para comparecer perante um funeral. Muito ao contrário, Mariano. Você cruzou essas águas por motivo de um nascimento. Para colocar o nosso mundo no devido lugar” (COUTO, 2003, p. 64).

Tradição cultural e tradução diaspórica

A preocupação do avô é o restabelecimento dos laços familiares, o respeito pelo patrimônio, pela memória cultural e, mesmo, pela preservação física da comunidade desmantelada pela ganância dos novos mandantes, inclusive no seio da própria família. Tal é a magnitude da tarefa que o mais-velho atribui ao retornado: conhecer a si mesmo, conhecer os segredos da ilha e de sua gente, e trazer para a ilha um necessário entendimento do complexo processo de mudanças sociais instaurado na colonização, nas posteriores lutas de independência e seus rescaldos, que culminaram em novas bases de poder.

Mas como emergir do rio da diáspora, de um tempo vivido sob fraturas identitárias e colocar o mundo no devido lugar; um mundo que, afinal, já não é exatamente o seu?

No famoso ensaio “Da diáspora: identidades e mediações culturais”, Stuart Hall recorda que “na situação da diáspora, as identidades se tornam múltiplas. Junto com os elos que as ligam a uma ilha de origem específica, há outras forças centrípetas” (HALL, 2009, p. 26-27). E, citando Ian Chambers, reitera:

Não podemos jamais ir para casa, voltar à cena primária enquanto momento esquecido de nossos começos e “autenticidade”, pois há sempre algo no meio [*between*]. Não podemos retornar a uma unidade passada, pois só podemos conhecer o passado, a memória, o inconsciente através de seus efeitos, isto é, quando este é trazido para dentro da linguagem e de lá embarcamos numa (interminável) viagem... (CHAMBERS *apud* HALL, 2009, p. 27).

Esse pensamento vai ao encontro do que transcorre na narrativa coutiana, visto que, em sua jornada extraordinária, Marianinho — o que veio de fora, mas era de dentro (COUTO, 2003, p. 173) — aprenderá com o avô que “cada homem é todos os outros. Esses outros não são apenas os viventes. São também os já transferidos, os nossos mortos. Os vivos são vozes, os outros são ecos” (COUTO, 2003, p. 56). No seu aprendizado espiritual, ele ouvirá todas as vozes, dispensando igual atenção aos vivos e aos mortos, trazendo os efeitos do passado, da memória e do inconsciente para dentro da linguagem e de lá embarcando numa “interminável viagem” de reaprendizado cultural.

Ao chegar ao seu lugar natal, a ilha Luar-do-Chão, o que chama a atenção do narrador são as marcas da destruição, ruínas: “Dói-me a ilha como está, a decadência das casas, a miséria derramada pelas ruas. [...] À primeira vista, tudo definha”. Mas o narrador acrescenta imediatamente: “No entanto, mais além, à mão de um olhar, a vida reverbera, cheirosa como um fruto em verão: enxames de crianças atravessam os caminhos, mulheres dançam e cantam, homens falam alto, donos do tempo” (COUTO, 2003, p. 28).

Nesta espécie de “diário de um retorno ao país natal”, o recém-chegado exprime a angústia do retornado e seu olhar desnudado sobre um lugar que, talvez, estivesse configurado como um espaço mítico de pertencimento, e procura em algum recôndito a poesia perdida, como nos versos de Césaire:

Cada um põe-se a comer o pão que o diabo mais próximo amassou até que o medo se desfaça invisivelmente nos finos areais do sonho, e vive-se verdadeiramente como num sonho, e bebe-se e grita-se e canta-se como num sonho, cochilando também como num sonho com pálpebras de pétalas de rosa, e o dia chega aveludado como um sapoti, e o aroma de chorume dos cacauieiros, e os perus que desfilam suas pústulas rubras ao sol, e a obsessão dos sinos, e a chuva / os sinos... a chuva / que repicam, repicam, repicam... / No fim da madrugada, essa cidade achatada — exposta... (CÉSAIRE, 2012, p. 81).



Este espaço insular que engloba a grande casa da família será para Marianinho local de “renascimento e pacificação das origens”, lembrando expressão de Ana Mafalda Leite (1998, p. 78). Por isso, a casa da família se afigurará como um espaço de refúgio em meio à decadência da ilha. A “decadência das casas, a miséria derramada pelas ruas...” contrasta com a figura imponente da casa, aconchegante seio materno. Digna de admiração e respeito, ela é personificada e parece sempre ter ali estado à espera do filho pródigo: “A grande casa está defronte a mim, desafiando-me como uma mulher. Uma vez mais, matrona e soberana, a Nyumba-Kaya se ergue de encontro ao tempo. [...] Eu teria residências, sim, mas casa seria aquela, única, indisputável” (COUTO, 2003, p. 29).

A casa, recorda Laura Padilha, citando Gaston Bachelard, é o espaço-do-viver que “retém o tempo comprimido”, sendo, portanto,

[...] um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem [...]. O passado, o presente e o futuro dão à casa dinamismos diferentes, dinamismos que frequentemente intervêm, às vezes se opondo, às vezes estimulando-se um ao outro. [...] Ela é corpo e alma (PADILHA, 2002, p. 79).

Nyumba-Kaya, cujo nome homenageia os familiares do norte e do sul, simboliza o corpo e a alma da família Mariano, é o espaço de integração: “Nyumba” é como se denomina “casa” nas línguas do norte, e “Kaya” é como se faz no sul; ou seja, é um símbolo de união entre os polos desse lugar ficcional que metaforiza a nação Moçambique. A reunião da família para o funeral revela as muitas faces dos Marianos: “Os convidados não paravam de desembarcar. [...] Haviam chegado os mulatos — é o ramo da família que foi para o Norte” (COUTO, 2003, p. 59). A velha casa que “se ergue de encontro ao tempo” parece enraizada na ilha, ou ainda, uma casa construída sobre a rocha, conforme a tradição judaico-cristã (ver *Evangelho segundo São Mateus 27.24-27*).

Eis a solidez e resistência que Marianinho deverá (re)incorporar para recuperar através da linguagem os elementos que faltam ao mosaico incompleto que já é para si, sujeito diaspórico, a ilha, suas gentes, suas tradições culturais. Não menos angustiante é o sentimento da perda deste lugar de pertencimento, simbolizado como pesadelo: “Sobre mim se abate uma visão que muito se irá repetir: a casa levantando voo [...]. E eu olhando a velha morada, a nossa Nyumba-Kaya, extinguindo-se nas alturas até não ser mais que nuvem entre nuvens” (COUTO, 2003, p. 29).

A essa consciência de uma necessidade umbilical, pressentida durante o retorno, contrapõe-se no sujeito diaspórico o desejo de preservação da memória, a qual

acaba quando se rompem os laços afetivos e sociais de identidade, já que seu suporte é o grupo social. É este que permite a reconstrução de memórias, pois quem desaparece é o indivíduo e não o grupo. Essa dimensão social da memória e da identidade explica também por que não podemos considerar identidade como um dado pronto, um produto social acabado; ao contrário, a identidade tem que ser percebida, captada e construída e em permanente transformação, isto é, enquanto processo. Logo, a identidade pressupõe um elo com a história passada e com a memória do grupo (FÉLIX, 1998, p. 42).

Assim também o receio do velho Mariano pela partida do neto se baseava na possibilidade de que o tempo corroesse os laços entre a família Mariano e Nyumba-Kaya. Marianinho retorna então em busca da

casa histórico-cultural [moçambicana], implantada no terreno de uma realidade temporal onde não é mais possível sonhar com qualquer espécie de volta às origens, mas onde o presente se deixa emprenhar por reminiscências, pelas quais se podem ressignificar o coração da terra e as centelhas de sua esperança (PADILHA 2002, p. 82).

O jovem educado no espaço da diáspora, cuja identidade foi modernamente “construída e [está] em permanente transformação”, representa o presente-futuro. Ao retornar a casa, ele deverá, como sentenciou o avô-defunto, ressignificar o coração de sua terra, para “salvar os que estão morrendo por desmérito do viver” e “para colocar o mundo no devido lugar” (COUTO, 2003, p. 64). O mundo encontrado no retorno do sujeito diaspórico jamais será o mesmo de sua partida e, no enredo de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, o avô denunciava um mundo fora dos eixos, corrompido pelos excessos da modernidade (hipocrisia, ambição desmedida, criminalidade), tudo isso agravado pelo apagamento das tradições ancestrais. Sentencia o avô em uma das misteriosas correspondências:

Esta terra começou a morrer no momento em que começámos a querer ser outros, de outra existência, de outro lugar. Luar-do-Chão morreu quando os que a governam deixaram de a amar. Mas a terra não morre, nem o rio se suspende (COUTO, 2003, p. 195).

Para cumprir a missão redentora, o retornado deverá restabelecer a intimidade com o espaço-casa, revisitá-lo, procurar portas para as chaves que recebera logo na sua chegada:

Vou pelo corredor, alma enroscada como se a casa fosse um ventre e eu retornasse à primeira interioridade. O molho de chaves que a Avó me dera retilinta em minha mão. Já me haviam dito: aquelas chaves não valiam nada. Eram fechaduras antigas, há muito mudadas (COUTO, 2003, p. 111).

A casa e seu velho patriarca formam o elo que mantém a família unida, e a morte deste provoca o questionamento sobre o futuro: “Desaparece o velho Mariano e o que é que mais nos vai unir?” (COUTO, 2003, p. 147). A casa e o patriarca são como um só corpo: o patrimônio cultural que se está perdendo, um tempo que se está esgotando e que precisa voltar a ter contato com o presente para sobreviver no futuro.

Deste modo, Nyumba-Kaya e Luar-do-Chão afiguram-se como espaços dispostos naquele “mosaico incompleto”, um termo caro a Rita Chaves, “no qual as peças se perderam e/ou foram inadequadamente colocadas. O desenho, portanto, revela-se confuso...” (CHAVES, 2005, p. 215). Por extensão de sentido, essa incompletude se revela também no espaço interior, na subjetividade de cada uma das personagens que optou pelo total ou parcial apagamento de seu patrimônio histórico-cultural, para quem o desenho, na atualidade, se mostra confuso. É preciso retornar ao ventre de Nyumba-Kaya, reencontrar antigas fechaduras nos interstícios dessa atmosfera sombria.

Ao mesmo tempo, o espaço insular, de limitação e contenção (mas também de varandas que se abrem para as águas), é propício à representação ficcional de um país em processo de trans/formação, como é o caso de Moçambique. Segundo nos explica Ana Mafalda Leite:

A escolha (involuntária?) deste processo temático da insularização permite problematizar outros temas, como a ideia de nação, de cultura, a destruição e desagregação dos laços clânicos e do equilíbrio do interior, resultantes, em especial, dos efeitos da guerra civil, que alastrou, e ainda alastra, com seus resquícios de banditismo e corrupção, por estes países (1998, p. 69).

Considerações finais

Marianinho, portanto, tem o desafio de colocar em harmonia um mundo em conflito. Terá a missão de religar os elos familiares, tornando cada homem “todos os outros”, sem esquecer os antepassados que ecoam nas vozes dos vivos. Para isso, deverá “incorporar” a casa de seus ancestrais à realidade do tempo presente, do seu próprio tempo diaspórico. Enfim, provocar a “emergência de um novo tempo, de um espaço cultural pluralizado, resultado da simbiose...” (LEITE, 1998, p. 76).



No entanto, o indivíduo é incapaz de efetuar a síntese temporal a partir de si mesmo. O homem e a sociedade são instâncias que inexistem isoladamente, ou seja, “não há ‘indivíduo’, mas apenas, e precisamente, ‘indivíduo’ na sociedade; não há ‘sociedade’, mas, apenas, e precisamente, ‘sociedade’ no ‘indivíduo’”, conforme nos ensina o sociólogo Leopoldo Waizbort (1999, p. 92).

Essa relação indivíduo-sociedade não se dá apenas entre contemporâneos, no tempo presente. No contexto social em análise, o esquecimento do passado histórico implicaria tanto o apagamento voluntário ou involuntário de um mundo ancestral (tradições culturais), bem como do passado mais recente (colonização), e levaria ao desarranjo social do presente e do futuro. As três instâncias (passado, presente e futuro) são assim indissociáveis. Os dados pertencentes ao mundo das tradições, por exemplo, não existem somente no repositório da memória, como algo passado, antes, eles são atualizados e participam do presente, como síntese: “‘Passado’, ‘presente’ e ‘futuro’ dependem das gerações vivas do momento. E, como estas se ligam constantemente, era após era, o sentido ligado a ‘passado’, ‘presente’ e ‘futuro’ não para de evoluir”, na magnífica formulação de Norbert Elias (1998, p. 63). O conflito surge quando uma das dimensões (passado, presente, futuro) é desconsiderada no jogo da síntese temporal, fomentando-se sobretudo uma cisão entre passado originário e presente da diáspora.

Em *Um rio chamado tempo...*, os personagens que simbolizam essa dualidade temporal são os Marianos. De um lado, Dito Mariano, o mais velho “morto-vivo”, símbolo de um tempo imorredouro, um passado que resiste ao desaparecimento forçado, buscando no mais novo Marianinho o elo para a “longuíssima cadeia de gerações através da qual o saber é transmitido, pois uma vida individual é curta demais frente ao processo de aprendizagem...” (ELIAS, 1998, p. 34). Em meio a tantas ilusões e frustrações, o redentor é, assim, o retornado neto Marianinho, que surge como “centro de perspectiva” para a elaboração daquela síntese humana, num momento em que Luar-do-Chão, a terra-mãe, tenta acordar de seu sonambulismo, ou melhor, sair de um estado “cataléptico”, simbolizado pela morte mal morrida do avô Mariano.

Ao longo da viagem de formação, esse representante da geração moçambicana do pós-75 foi acumulando a experiência da tradição e associando-a ao conhecimento da modernidade que trazia consigo da diáspora. Marianinho não precisa abdicar das habilidades modernas conquistadas, nem em alguma instância negá-las. Antes, elas foram importantes para os propósitos que sua jornada acabou por lhe atribuir.

Dessa forma, as personagens de Mia Couto acrescentam muitos círculos à espiral de suas vidas, e aprendem a reconhecer os “círculos” socioculturais que vieram antes, os da tradição, e os agregam aos valores que traziam consigo, conforme explica Sueli Saraiva em *Boaventura Cardoso, Mia Couto e a experiência do tempo no romance africano* (2012, p. 142). Assim, tornam-se eles mesmos propulsores dessa espiral: a partir deles se dá a síntese entre passado, presente e futuro, em direção ao próximo círculo da espiral, e assim sucessivamente.

Refletir sobre as sociedades pós-coloniais de hoje e em seus dramas temporais como representações literárias da diáspora revela a pertinência das questões levantadas acima, isto é, de como equacionar as ancestrais tradições africanas, as marcas culturais identitárias, com um tempo de modernidades nem sempre proveitosas. As respostas a tais indagações, tão paradoxais quanto as próprias experiências do tempo, da memória e da linguagem, repousariam, assim, no jogo dialógico e espiralar entre o seu passado e o seu futuro.

REFERÊNCIAS

- BAUMANN, Martin. Conceptualizing diaspora: The preservation of religious identity in foreign parts, exemplified by Hindu communities outside India. *Temenos* 31, 1995, p. 19-35.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BRAGA, Cláudio Roberto Vieira; GONÇALVES, Gláucia Renate. Diáspora, espaço e literatura: alguns caminhos teóricos. *Revista Trama*. Volume 10, Número 19, 1º Semestre de 2014, p. 37-47.
- CÉSAIRE, Aimé. *Cahier d'un retour au pays natal. Diário de um retorno ao país natal*. Tradução Lilian Pestre de Almeida. São Paulo: EdUSP, 2012.
- CHAVES, Rita. *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. Cotia: Ateliê Editorial: 2005.
- COUTO, Mia. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- ELIAS, Norbert. *Sobre o tempo*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- FÉLIX, Loiva Otero. *História e memória: a problemática da pesquisa*. Passo Fundo: Ediupf, 1998.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Trad. Adelaine La Guardia Resende [et al.]. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.
- LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades e escritas nas literaturas africanas*. Lisboa: Edições Colibri, 1998.
- PADILHA, Laura Cavalcante. *Novos pactos, outras ficções: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.
- SARAIVA, Sueli. *Mia Couto, Boaventura Cardoso e a experiência do tempo no romance africano*. São Paulo: Terceira Margem, 2012.
- VERTOVEC, Steven. Three meanings of "Diaspora", exemplified among South Asian religions. *Diaspora: a Journal of Transnational Studies*. Toronto: University of Toronto Press, v. 6, n. 3, p. 277-78, 1997.
- WAIZBORT, Leopoldo. "Elias e Simmel". In: NEIBURG et alii (org.) *Dossiê Norbert Elias*. São Paulo: Edusp, 1999, p. 89-111.

Texto recebido em 31 de março de 2016 e aprovado em 24 de abril de 2016.





A EXPERIÊNCIA FLUTUANTE DE PAULINA CHIZIANE: EXÍLIOS INTERNOS E ESCRITAS DE SI EM *NIKETCHE*

THE FLOATING EXPERIENCE OF PAULINA CHIZIANE: INTERNAL EXILES AND SELF-WRITTEN IN *NIKETCHE*

Victor Azevedo¹

RESUMO: O foco do presente artigo incide sobre as representações de exílios internos das personagens de *Niketche, uma história de poligamia*, de Paulina Chiziane. A escritora moçambicana recorre às tradições para elaborar um romance que se apresenta como um relato, nas palavras de Russell G. Hamilton, da “narradora de *Niketche*, sendo ela quem ecoa a voz da autora implícita”. Ao criar a personagem da escritora/contadora de histórias, que se desdobra em vários papéis, Paulina Chiziane encontrou uma estratégia narrativa para se colocar em cena de maneira especular, já que se vê como uma outra que escreve, como um duplo de si. Nesse sentido, sobressai o reconhecimento de que o sujeito se constrói dentro de sistemas de significado e de representações culturais. E é no interior da experiência flutuante entre dois mundos (ficção/realidade, tradição/modernidade) que se abrem as possibilidades de construção de fronteiras de exílios internos.

PALAVRAS-CHAVE: Paulina Chiziane, *Niketche*, exílios internos, escritas de si

ABSTRACT: *The focus of this article covers on the representations of internal exile of characters in Niketche, uma história de poligamia, by Paulina Chiziane. The Mozambican writer appeals to tradition to produce a novel that presents itself, in the words of Russell G. Hamilton, as a story of the “narrator of Niketche, she being who echoes the voice of the implied author”. Creating the character of writer/storyteller, which unfolds in various roles, Paulina Chiziane finds a narrative strategy to put in way to speculate scene, because it is seen as another writing, like a double of herself. In this sense, stands the recognition that the subject is built within the meaning and cultural representations systems. And this inside of the floating experience between two worlds (fiction / reality, tradition / modernity) that opens the possibilities of construction of internal exile borders.*

KEYWORDS: Paulina Chiziane, *Niketche*, internal exile, self-written

1 Doutorando de Literaturas Africanas – UFRJ. azevedo.victor@gmail.com

Eu vou começar a minha estória. Agora, na superposição de meus rostos, em convergência de datas. Aqui, no cruzamento de meu corpo com o espaço de minhas imagens. Tenho o que dizer, pois vou dizer-me a mim mesma, como qualquer pessoa que se põe diante da memória ou dos espelhos. Não, não vou escrever minhas memórias, nem meu retrato, nem minha biografia. Sou uma personagem de ficção. Só existo na minha imaginação e na imaginação de quem me lê. (CUNHA, 2013, p. 31)

Ao sentir-se provocado por uma epígrafe de Gilles Deleuze que diz que “a única subjetividade é o tempo” (DELEUZE. apud MBEMBE, 2010, p. 1), o pesquisador camaronense Achille Mbembe, no ensaio intitulado “Formas africanas da escrita de si”, centrou sua análise no corpo para fins de cálculo do sujeito político a que, durante o transcorrer do século XIX, estiveram atrelados os africanos. Nesse texto, Mbembe entende os africanos como uma unidade, como uma categoria – apesar de sua reconhecida subjetividade múltipla –, a fim de tentar explicar a importância dada a teorias como a da degeneração física, moral e política dos negros. E uma das justificativas apontadas por ele seria a utilização de ideias canônicas na tentativa de desconstrução do discurso vigente.

Cindidos em si, os africanos foram transformados em objetos, em decorrência do movimento da colonialidade do princípio da posse, resultando na perda da familiaridade do eu consigo mesmo, a ponto de o sujeito, alienado de si, ser relegado a uma forma de identidade sem vida, ou seja, a uma condição primária do estado -objeto. Desse modo, não só o eu já não é reconhecido pelo outro, como também já não reconhece a si mesmo.

De acordo com as narrativas dominantes, o resultado da ação das ideias canônicas levaria o sujeito africano à desapropriação, processo em que os procedimentos jurídicos e econômicos conduzem à expropriação material. A isso, seguiu-se uma experiência singular de subjugação caracterizada pela falsificação da história pelo outro. A violência da falsificação e a expropriação material são consideradas os principais elementos da singularidade da história africana e da tragédia que lhe subjaz.

O que emerge desse texto é que Achille Mbembe, numa visão ampliada do que seriam as formas africanas de escrita de si, aponta para o caminho da história (no sentido de tempo) enquanto lugar das subjetividades.

Nesse sentido, os relatos das experiências inseridas num período compreendido como o pós-colonial, em que sujeitos, e não sociedades, resgatam e referem-se aos efeitos duradouros das experiências históricas, são narrativas, como lembra o sociólogo português Boaventura de Sousa Santos, de experiências do sofrimento humano que possuem uma dimensão individual irredutível (apud PAREDES, 2006, p.11). São sensações, vivências que tornam a existência dessas subjetividades atos singulares de exílio. Não o exílio como termo correlato de desterro, expulsão, degredo da pátria, mas como “uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar”, nas palavras de Edward Said (2003, p. 46), em seu já clássico ensaio “Reflexões sobre o exílio”. Afinal, como continua o crítico palestino, “o exilado leva uma vida anômala e infeliz, com o estigma de ser um forasteiro” (SAID, 2003, p. 54).

De certa maneira, a palavra exílio ganha novos contornos quando lhe é atribuída uma forma, um mal-estar no mundo, uma desadaptação daqueles que compartilham experiências em um mundo fraturado e constituído de ruínas identitárias. À condição pós-colonial é atribuída um sentido metafórico aos “(in)xilados”, aqueles que estão exilados em si mesmos, que possuem o sentimento de deslocamento, como uma experiência em que a sensação desse deslocamento é quase universal, partilhada por todos que “não estão em casa”, como entende Stuart Hall (2011, p. 27).



Ao ressaltar, parenteticamente, o prefixo “in”, procura-se enfatizar, entre suas acepções, o movimento para dentro, projetando-se uma subjetividade para dentro de si mesma, como se lançasse a experiência exilar para dentro de uma forma literária. A ideia de “(in)xílio” origina-se da categoria “exílio interior”, expressão utilizada pelo escritor espanhol Claudio Guillén (2005, p. 10), que a entende como um exílio metafórico, permeado de um sentimento de não pertencimento à condição humana, muitas vezes explorada por artistas, em suas obras, de maneira ambígua ao apresentar o exilado em mais de um, ou em nenhum, lugar. Portanto, “os exilados, às vezes, compensam sua marginalização mergulhando num mundo restrito, próprio” (GUILLÉN, 2005, p. 128).

Por entender que, nos sentidos originários da necessidade das escritas de si, concebidas como uma possível hermenêutica do sujeito contemporâneo, buscam-se as possíveis formas de manifestação dessas experiências “(in)xilares”, cabe conduzir essa pequena investigação por caminhos por onde e para onde se dirige o próprio objeto de estudo, ao suscitar questionamentos e ao procurar desvelar os pontos de tensão que mais fortemente mobilizam uma produção escrita desse tipo de experiência.

Já com Michel Foucault (2006), em sua “arqueologia do saber”, ao recorrer à vida ascética, segundo a qual escrever era uma forma de disciplina através da qual seria plausível abster-se de pensamentos impuros – ponto fulcral das ações vergonhosas –, percebe-se que escrever era uma forma de tornar públicos os pensamentos.

Contemporaneamente, a pesquisadora Diana Klinger circunscreve a necessidade das escritas de si em um campo mais amplo, que “compreende não somente os discursos assinalados por Foucault, mas também outras formas modernas que compõem uma certa “constelação autobiográfica”: memórias, diários, autobiografias, e ficções sobre o eu” (KLINGER, 2013, p. 34). Dessa forma, tem-se uma visão do volume de textos denominados escritas de si e também do quanto escrever sobre si tornou-se uma prática comum entre os homens.

No auge do movimento estruturalista, havia a percepção de que não interessava à crítica a vida do autor, que existiria fora do texto. A questão da escrita de si autobiográfica, com a chamada “morte do autor”, seria, então, uma aporia. Dois artigos significativos dessa postura estiveram ligados com a produção crítica que se alinhou com a psicanálise lacaniana e com a filosofia de Jacques Derrida, que desconstruía a metafísica ocidental: “A morte do autor” (2004), de Roland Barthes, de 1968, e “O que é um autor?” (2009), de Michel Foucault, de 1969. Data do mesmo período o livro *O pacto autobiográfico* (2008), de Philippe Lejeune, que já havia publicado outros livros sobre a autobiografia desde o início dos anos 1970. Esse pacto seria o envolvimento pessoal do autobiógrafo, por meio de uma construção textual ou paratextual, que oferece ao leitor a possibilidade de admitir o texto como expressão da personalidade daquele que escreve. Essa percepção sobre a questão do sujeito continua central nos debates atuais sobre as escritas de si biográficas e autobiográficas. Apesar da preocupação de distinguir o sujeito empírico daquele que fala de si nos relatos autobiográficos, na perspectiva da narratologia, no senso comum ainda perdura uma certa confusão entre narrador e autor, sobretudo nas narrativas em primeira pessoa.

Paralelamente a essas discussões acerca do sujeito, a categoria de “autor implícito” refere-se ao que define o ensaísta francês Michel Butor, em artigo sobre o uso dos pronomes pessoais no romance. Ele afirma que:

O narrador [...] não é uma primeira pessoa pura. Nunca é o autor em termos literais [...]. Ele próprio é uma ficção, mas entre essa multidão de personagens fictícios, todos naturalmente na terceira pessoa, ele é o representante do autor, sua *persona* (BUTOR, 1974, p. 49 – grifo do Autor).

E é sob esse aspecto que o romance de Paulina Chiziane (2004), *Niketche*: uma história de poligamia, publicado em Portugal em 2002 e no Brasil em 2004, se mostra, nas palavras de Russell Hamilton, um relato da “narradora de *Niketche*, sendo ela quem ecoa a voz da autora implícita” (2007, p. 319).

Ao que sugere ter sido em sua própria defesa, a escritora moçambicana concedeu uma entrevista a uma revista literária *on line*, de Maputo, em 2002, em que afirma categoricamente que as mulheres retratadas no livro:

[...] são tão diferentes de mim e tão distantes, apesar de eu escrever na primeira pessoa. E eu gosto de escrever na primeira pessoa porque me permite participar mais na história. E nós como mulheres temos as coisas que falamos só entre nós mulheres e em voz baixa; meio sagrado... O que é que as mulheres dizem do seu marido quando estão entre elas? Então são estes pequenos nada que eu junto para fazer a teia desta história. (CHIZIANE, 2002).

Entretanto, o sujeito tem necessidade de dizer eu para sair da indistinção contemporânea. Ele precisa prover o eu de marcas distintas que possam confirmar sua existência, assinalar seu pensamento e reforçar sua singularidade.

As tradições, na escrita de Paulina Chiziane, surgem como instrumento para revolver profundamente os costumes modernos e revelar o sofrimento imposto às mulheres, para quem a sensação de exílio, de não estar em casa e de voltar-se para dentro de si, é uma maneira de criticar a posição desigual de gênero, cristalizada na cultura. Inscrita na fala da protagonista Rami e das mulheres no romance, a experiência “(in)xilar” se manifesta como um: “nada neste mundo é meu e nem eu mesma me pertence” (CHIZIANE, 2004, p. 225).

A escritora, em uma outra entrevista, agora concedida ao pesquisador Patrick Chabal, estabeleceu um contexto para as atitudes da autora implícita e da narradora do romance, no que tange à poligamia e a outras práticas tradicionais em relação à posição da mulher na sociedade. Disse, na ocasião, a escritora:

Por que hoje, de facto, é o que se diz: a poligamia mudou de vestido. Porque esses homens todos têm quatro, cinco, dez mulheres em qualquer canto por aí. Têm filhos com duas, três, quatro mulheres todas juntas. São filhos que, porque crescem numa sociedade de monogamia, não se podem reconhecer. São crianças fruto de uma situação como a que vivemos hoje, uma situação de adultério. Mas numa sociedade de poligamia já não acontece isso, as coisas são mais abertas. A situação de adultério que vivemos hoje é muito pior que a poligamia. (apud HAMILTON, 2007, p. 320).

Paulina Chiziane sempre coloca, em suas declarações, o sujeito narrado em *Niketche* (2004) como um sujeito fictício, justamente porque é narrado. Ou seja, é uma construção de linguagem. Dessa forma, não poderia haver adequação entre autor, narrador e personagem, entre o sujeito do enunciado e o sujeito da enunciação, entre o sujeito em princípio pleno (o escritor) e o sujeito, dividido, disperso, disseminado, da escrita. Desde sua estreia como escritora, em 1990, Chiziane vem afirmando também em entrevistas, como no trecho destacado a seguir, que não se considera uma romancista, e sim uma contadora de histórias.

O meu ponto de partida é a oralidade, e todos os meus trabalhos até hoje são baseados na tradição oral, daí que eu não gosto de dizer que fiz um romance, uma novela, ou seja, o que for. Eu conto uma história e, ao contá-la, acrescento um ponto. E ela pode ser grande ou pequena. (CHIZIANE, 2002).

Ora, a narrativa contemporânea esforça-se em embaralhar as marcas e os sinais, em refinar os efeitos de polifonia através de vários procedimentos de escrita, que vão do duplo à ventriloquia, passando pelo tratamento de diferentes vozes, “ao uso dos testemunhos e dos ‘relatos de vida’ na investigação social, e à narração autorreferente nas discussões teóricas e epistemológicas”, como entende o espaço biográfico a crítica literária Leonor Arfuch (2010, p. 51). O que permite ultrapassar o chamado “umbral da ‘autenticidade’”, com maior frequência na atualidade, como ainda afirma Arfuch:



é a consciência do caráter paradoxal da autobiografia, a admissão da divergência constitutiva entre vida e escrita, entre o eu e o “o outro”, a renúncia ao desdobramento canônico de acontecimentos, temporalidades e vivências, bem como a dessacralização da própria figura do autor. (ARFUCH, 2010, p. 137)

Tanto as vozes femininas quanto as masculinas do romance estão inseridas num contexto discursivo em que todas representam a autora implícita, como ressaltou Russell Hamilton. Graças à possibilidade de criar um duplo de si, Paulina Chiziane pôde expor-se, desvelando assuntos tabus como a poligamia; a excisão genital feminina (ainda que o romance se debruce sobre o alongamento genital); a prática da *kutchinga* (ou levirato, quando a viúva é obrigada a casar com o irmão mais velho de seu falecido marido); o pagamento de *lobolo* (ou dote); entre outras manifestações da tradição.

O espelho da casa da protagonista Rami representa o Outro. Paulina Chiziane relata como Rami se vê pela primeira vez, quando diz: “Meu Deus, o meu espelho foi invadido por uma intrusa, que se ri da minha desgraça. Será que essa intrusa está dentro de mim?” (2004, p. 15).

Como moçambicana do sul, Rami é uma mulher urbana, casada com Tony, com quem tem muitos filhos. Ela é profundamente afetada ao descobrir a relação polígama que o marido mantém com diversas mulheres de outras localidades. Diante das traições descobertas, Rami decide enfrentar a situação e procura conhecer cada uma das rivais. É a partir dessa experiência limítrofe que a personagem reconhece sua condição subjetiva de vivência de um exílio interno.

Considerando que o exílio, para Said, pode ser uma “tristeza essencial” que “jamais pode ser superada” (2003, p. 46), Rami reconhece esse sentimento em cada uma das mulheres, com as quais se une, e busca a tradição ancestral dos povos autóctones de Moçambique para ressignificar a infidelidade. Dessa forma, a protagonista expõe a falsa monogamia da moderna sociedade ocidentalizada e o sofrimento a que são impostas as mulheres pela tradição. É a sensação de “(in)xílio” que reforça o lamento da personagem:

Ó gente cega, gente surda, gente parva! Será que não tenho direito de ser ouvida pelo menos uma vez na vida? Estou cansada de ser mulher. De suportar cada capricho. Ser estrangeira na minha própria casa. Estou cansada de ser sombra. (CHIZIANE, 2004, p. 203)

Se como preconiza Hannah Arendt (2013), o sofrimento vivido na própria existência só se pode transformar em experiência se lhe for dada publicidade, a escrita de si e o testemunho assumem uma dimensão pública absolutamente necessária para reconstrução das relações sociais no mundo contemporâneo, sob forte ameaça de esquecimento do passado, de esgarçamento da tradição e de empobrecimento da experiência. A escrita de si, dessa forma, serve mais de bálsamo do que mero compartilhamento da experiência, como lembra a crítica literária Beatriz Sarlo.

O discurso da memória, transformado em testemunho, tem a ambição da autodefesa; quer persuadir o interlocutor presente e assegurar-se uma posição no futuro; justamente por isso também é atribuído a ele um efeito reparador da subjetividade. (2007, p. 51).

Ao mesmo tempo, impõe-se destacar que a escrita de *Niketche* (2004) acerca da sexualidade, em particular sobre a identidade e o corpo femininos, se propõe como releitura do papel atribuído socialmente à mulher, que é o de ser objeto do desejo e estar sempre ao lado do homem. O reconhecimento de que o sujeito se constrói dentro de sistemas de significado e de representações culturais, marcados por relações de poder, permite concluir que a escrita pós-colonial de Paulina Chiziane é balizada, por um lado, pela desconstrução das categorias tradicionais do indivíduo, com sua inserção em fronteiras identitárias flutuantes,

em especial as femininas; e, por outro, por proporcionar uma maior sensibilidade a fim de compreender os mecanismos diversificados que constituem os diferentes sujeitos no campo social moçambicano.

Nesse sentido, a pesquisadora Simone Pereira Schmidt ressalta que “tal como suas personagens, Paulina Chiziane também se encontra num lugar intermédio, numa espécie de posição identitária intervalar” (2010, p. 204). A escritora moçambicana situa-se numa experiência flutuante na fronteira entre duas culturas, como afirmou em uma entrevista a Michel Laban (1998, p. 975). E é no interior dessa experiência flutuante entre dois mundos (ficção/realidade, tradição/modernidade, (in)xílios/escritas de si) que se abrem as possibilidades de construção de fronteiras de exílios internos.

Ao criar a personagem da escritora/contadora de histórias, que se desdobra em vários papéis, Paulina Chiziane encontrou uma estratégia narrativa para se colocar em cena de maneira especular, já que se vê como uma outra que escreve, como um duplo de si. Se, como propõe Claudio Guillén, o exílio “passa a ser, mais do que uma classe de adversidade, uma forma de ver o mundo e a sua relação com a pessoa” (2005, p. 82), a experiência “(in)xilar” de Chiziane é uma recorrência em sua obra. Assim, a particularidade da imaginação autobiográfica reside em sua capacidade de desdobramento narcísico, o que permite ao sujeito inventar um duplo para si e tornar possível uma forma de autoficcionalização.

REFERÊNCIAS:

ARENDDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. Trad. Mauro W. Barbosa. 7. ed. 1. reimp. São Paulo: Perspectiva, 2013. (Debates, 64)

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EduERJ, 2010.

BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: _____. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57-64.

BUTOR, Michel. *Repertório*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CHIZIANE, Paulina. *Niketche: uma história de poligamia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. “Ser escritora é uma ousadia”. Entrevista concedida a Rogério Manjate por telefone. Revista *Maderazincó*. Maputo, 10 de abril de 2002. Disponível em: <http://passagensliterarias.blogspot.com.br/2008/01/entrevista-paulina-chiziane.html> Acesso em: 25 jun. 2013.

CUNHA, Helena Parente. *Mulher no espelho*. 10. ed. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2013.

FOUCAULT, Michel. “O que é um autor?”. In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Org. e sel. de textos Manoel Barros da Motta. Trad. Inês Autran Dourado. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 264-298. (Ditos e Escritos, III)

_____. “A escrita de si”. In: _____. *Ética, sexualidade, política*. Org. Manuel Barros da Motta. Trad. Elisa Monteiro [et al.]. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 144-162. (Ditos e Escritos, V)

GUILLÉN, Claudio. *O sol dos desterrados: literatura e exílio*. Trad. Maria Fernanda Abreu. Lisboa: Teorema, 2005.

HALL, Stuart. “Pensando a diáspora; reflexões sobre a terra no exterior”. In: _____. *Da diáspora: identidades*



e mediações culturais. Trad. Adelaine La Guardia Resende [et al.]. 1. reimp. 1. ed. atual. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

HAMILTON, Russell. “*Niketche* – A dança de amor, erotismo e vida: uma recriação novelística de tradições e linguagem por Paulina Chiziane”. In: MATA, Inocência; PADILHA, Laura (Org.). *A mulher em África: vozes de uma margem sempre presente*. Lisboa: Ed. Colibri, 2007. p. 317-330.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. 2. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

LABAN, Michel. *Moçambique: encontro com escritores*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1998. v. 3.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Org. de Jovita Maria Gerheim Noronha. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha; Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008. (Humanitas)

MBEMBE, Achille. “Formas africanas de escrita em si”. Trad. Marina Santos. *artafrika.info: Revista eletrônica do Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa*. Lisboa, 7 mar. 2010. Disponível em: <http://www.artafrika.info/html/artigo trimestre/artigo.php?id=21> Acesso em: 22 ago. 2013.

PAREDES, Margarida. *O Tibete de África*. Porto: Âmbar, 2006.

SAID, Edward W. “Reflexões sobre o exílio”. In: _____. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 46-60.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

SCHMIDT, Simone Pereira. “Exílio e experiência feminina”. In: SECCO, Carmen Tindó; SALGADO, Maria Teresa; JORGE, Silvio Renato (Orgs). *África, escritas literárias: Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, São Tomé e Príncipe*. Rio de Janeiro; Luanda: EdUFRJ; UEA, 2010.

Texto recebido no dia 26 de junho de 2016 e aprovado dia 28 de junho de 2016.



DIÁSPORA

Carmo Neto

Teórico era como a malta do bairro chamava o Fernando Kassule naquele tempo.

De boina afundada na farta cabeleira, voava num primeiro andar de socas, calças boca de sino, camisa cintada de pano cru desenhavam-lhe a elegância. Vibrava ao som dos merengues e sembas na moda, nas farras de largos construídos de bambus.

De regresso ao futuro presente, lá estava depois de cumprir o serviço militar obrigatório, inflamado de juventude, o neto cristal da avó Catarina Mande, velha crestada pelo tempo e sulcada de velhice. Trêmula de bengala em setas, corria com os miúdos pelos carreiros do seu pomar, farto de bananeiras e grandes abacateiros, para além de mangas superiormente adocicadas dos mangueirais do Quéssua.

O ranger do portão anunciou novamente a presença do Manuel Kassule, figura seca castigada pela guerra, na velha casa de adobe da cor do céu e rodapé lilás. Vieram assobios de contentamento e o mesmo grupo de outrora se refizera com a banca de jogo de damas e xadrez, no aconchego da larga varanda sombreada, onde borboleteava a fumaça dos últimos “acés”. Resplandecia. As recordações viajaram desde os tempos das reuniões políticas sobre filósofos da moda, aos momentos das marchas ritmadas em delírio compassado por canções patriotas, soltas por vezes em digestão livresca que muito se absorvia na época.

Ali reencontrou a Nina Leona, menina com sinais de mãe angolana e pai português no cabelo – a surpresa e a alegria daquele dia – diante das mãos postadas ali com filhos ao colo e os jovens de pupilas dilatadas fixavam o olhar ao recém-chegado.

Mesmo com a senhora escuridão a mandar no espaço, mostrou a todos o recorte de um grande jornal estrangeiro em que o jornalista curioso quis saber do Manuel Kassule, naquele momento habitante de uma trincheira de guerra, o que faria em tempo de paz. Imperturbável e pensativo respondeu: – Dedicar-me-ia à floricultura. Quero também criar um jardim botânico.

Surpreendido e enjaulado no seu preconceito, deu por terminada a entrevista. Todo o quintal soltou gargalhadas. Outras lembranças emergiram. Veio à tona o musculado instrutor militar João Ferramenta. Soltava náuseas no discurso, porque Manuel Kassule vivia matrimonialmente ligado à moda e quase era escravo no trato do cabelo. Não gostava do cabelo curto. E contra ele o instrutor disparava pares de galhetas. Transformou os insultos em anedotas. Era um gozo a trovejar o espaço. O som da música do cantor Barceló de Carvalho agitou o clima e convocou para a dança.

Manuel Kassule, abraçado a Nina Leona, nas passadas bem desenhadas, vibrava o corpo todo e assim os dois matavam saudades. Novamente à volta da mesa, continuaram a conversa. Eram jovens. Alguns deles, nomes que preencheram a lista do quadro de honra do antigo liceu da capital distrital. Topo cerebral era Manuel Kassule, filho de antigo funcionário público bem-sucedido, cujo sonho era vê-lo formado em medicina, no Ocidente. Ninguém dele imaginaria tanta turbulência criativa sobre o projeto de um jardim botânico. Moídos pelo cansaço, decidiram descansar.

A caminho da casa da Nina, sob o manto da noite em passos curtos e ligeiros, ela confidenciou-lhe que já havia conseguido a marcação da audiência com o administrador da cidade para o resgate legal do terreno, herança familiar. Antes daria entrevista à imprensa. Adormeceu leve. Dia seguinte à conferência de imprensa, vestido com cuidado, sempre na moda, dirigiu-se ao encontro.

Durante minutos, olhou pensativo à volta da sala de audiência, indicada pela secretária. Sentou-se e, para ocupar o tempo, lia tranquilamente uma revista até o senhor administrador da cidade fazer-se presente, patrulado por um funcionário de óculos escuros. De pé, diante dele, esboçou reverência com voz pausada, cumprimentou e sentou-se acedendo ao convite. Ato contínuo, expôs os fatos: – Ilustre dirigente, conforme exposição da senhora Nina Leona, a minha pretensão é a legalização de um projeto para um jardim botânico no terreno do meu falecido avô, aqui bem próximo da administração.

– Não! – protestou o alto funcionário, de pé, elevando, num gesto de oratória, a mão no ar – Hoje, todos são donos dos espaços. Você andou comigo na tropa!

– Sou herdeiro – contrariou, olhando para a figura que deixava transparecer alguém conhecido –. E acrescentou: – É o instrutor Galhetas?

– Sou o doutor Fernando Ferramenta. Galhetas é lá na recruta. O senhor não veio cá dar lições! Exponha o seu assunto!

– Pretendo edificar um jardim botânico com plantas de todas as espécies de Angola, frondosas árvores floridas. E um largo acolheria peixes. Incluiria pássaros multicolores. Seria um espaço atraente e elegante.

– É viável. Aguarde! – respondeu secamente e encerrou o diálogo. Todos de pé. Fernando Kassule deu um passo em frente. Baixou a cabeça e apertou a mão do Administrador. Abandonaram a sala de audiências. Parecia mais animado.

Surpreendeu-se fora do edifício com as manchetes a convidarem à compra dos jornais. Letras garrafais titulavam a sua entrevista: “A cidade teria um jardim botânico”. As rádios e os canais de televisão também abriram com a notícia. Mas à noite, numa mesa de bar, relatou o clima da audiência ao lado da Nina Leona, vestida de uma blusa que deixavam os seios demasiadamente suspensos e os lábios carnudos pedindo beijo.

O amigo Barnabé aconselhou prudência e consulta a um bom quimbanda para o sucesso. Mau olhar podia interromper o projeto. Era demais, João Ferramenta, aliás, Galhetas na tropa, e agora doutor administrador para decidir!

– As melhores combinações de abundância de plantas do tamanho do país – deixava a frase sair leve entre os lábios para replicar o amigo. Na verdade, a sua alma explodira de sonhos durante meses, costurara

ideias sobre o futuro jardim botânico, com flores das bernas dos caminhos anônimos de todo o país, até que, numa tarde, Barnabé, ao entrar para o quintal do Manuel Kassule a gaguejar, disse:

– Estão a vedar o terreno para o jardim.— E o indicador direcionava o local onde se viam chineses, angolanos e portugueses.

– Calma, conta bem essa história, vamos lá ver o que se passa – aconselhou a Nina Leona.

Consolidados estavam já os alicerces prestes a arranhar os céus. – O quê? O que se está mesmo a erguer? – indagou Manuel Kassule.

Foi respondido com um seco: “ordens superiores”.

E se fossem à administração? Foi para lá que se dirigiu com um reluzente cartão de visita de um prestigiado deputado, mas a secretária resumiu a fundamentação no interesse público.

Evadiu-se Manuel Kassule da cidade para uma recôndita ilha despovoada abraçada pelo rio Kwanza, antes que a fábrica de arranha-céus lá decidisse instalar a partilha da abundância e da carência com a Nina Leona. Para consolar a desilusão, escuta com frequência a música “Eu vou voltar”, do cantor Teta Lando.

(Conto do escritor angolano Carmo Neto, aqui publicado com sua autorização.)

