



Diálogos entre Literatura e História

MULEMBA - Revista do Setor de Literaturas
Africanas de Língua Portuguesa da UFRJ
Vol.1, nº 8, Jun 2013
ISSN: 2176-381X



EDITORES RESPONSÁVEIS

Carmen Lucia Tindó Secco - UFRJ
Maria Geralda de Miranda - UNISUAM
Maria Teresa Salgado - UFRJ

Na capa a imagem do rosto faz parte da obra
"Portrait of an African Manby", realizada por
Kyramos e encontrada no link:
<http://kyramos.deviantart.com/art/Portrait-of-an-African-Man-97716901>

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
E-mail: mulemba.literaturaaficana@gmail.com
Projeto Gráfico: Marcelo M. Perim
A Revista Mulemba é uma revista semestral,
disponibilizada exclusivamente em meio eletrônico,
podendo ser acessada pela URL:
<http://setorlitafrica.letas.ufrj.br/mulemba/>

Dados para Catalogação:

MULEMBA - Revista do Setor de Literaturas
Africanas de Língua Portuguesa da UFRJ.
Rio de Janeiro: UFRJ, Vol. 1, nº 8, Jun de 2013.
Semestral.

Disponível em:
<http://setorlitafrica.letas.ufrj.br/mulemba/>

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

SUMÁRIO

1. Apresentação

Opiniões dos Escritores:

5. Dina Salústio

6. João Paulo Borges Coelho

8. Pepetela

10. Vera Duarte

12. Zetho Gonçalves

Artigos:

16. Ventos do Apocalipse: Mensagem de Esperança em Tempos de Cólera

Adriana Souza de Oliveira

29. História e Identidade: Um Rio Chamado Tempo, uma Casa Chamada Terra, de Mia Couto

Andreza dos Santos Flexa

41. A História nos Subsolos da Literatura: as Narrativas Coloniais e Pós-Coloniais de Língua Inglesa

Divanize Carbonieri

65. A Sul. O Sombreiro: Multifacetadas Histórias e Estórias

Edna Maria dos Santos

74. Pepetela e a Crítica Literária

Flavio Quintale Neto

83. O Cânone Poético em Construção na Literatura Moçambicana

Giulia Spinuzza

98. A História na Alcova: Figurações da Prostituta no Campo Literário Moçambicano e nos Romances de João Paulo Borges Coelho

Nazir Ahmed Can

114. Estação das Chuvas: História e Literatura na Encruzilhada do Romance

Renata Flavia da Silva

125. As Duas Sombras do Rio: a Cisão como Herança
Roberta Guimarães Franco

141. Ungulani, Paulina e as Várias Faces de Ngungunhane
Vanessa Ribeiro Teixeira

OBSERVAÇÃO: As ideias, conteúdos, imagens, informações, ideologias de cada artigo aqui publicado são todos da inteira responsabilidade de seus respectivos autores.

Errata:

Nas referências, nos rodapés das páginas de cada artigo, onde se lê N. 8, v. 1, jun. 2013, leia-se: Vol. 8, nº 1, jun. 2013

APRESENTAÇÃO

À memória do grande professor e filósofo, Doutor Carlos Nelson Coutinho, exemplo de coerência e lucidez ideológica e humana.

“Diálogos entre Literatura e História” é o tema da *Mulemba* 8. Embora seja um assunto já muito discutido pela Historiografia e pela Teoria Literária em geral, este número da revista consegue reunir reflexões de escritores africanos e artigos sobre as literaturas africanas, que, em diversos aspectos, contribuem, significativamente, para a ampliação de tão desafiador e polêmico debate, do qual participam filósofos, historiadores, críticos literários, tanto estrangeiros como brasileiros.

O crítico Luiz Costa Lima, Professor da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e da PUC-RJ, em seu livro *História. Ficção. Literatura* (SP: Ed. Companhia das Letras, 2006), é um dos críticos brasileiros que chama atenção para as tênues fronteiras entre literatura e história, entre *factum* e *fictum*, demonstrando ser necessário distinguir as metas da escrita da história e as da ficção, pois a “veracidade” da história é bem diferente da “verdade” da ficção.

Sandra Pesavento, por sua vez, com seu olhar de historiadora, assevera, em seu artigo intitulado “Em busca de uma outra História: imaginando o imaginário”. *In: Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 15, n. 29, p. 9-27, 1995, que a ficção não seria “[...] o avesso do real, mas uma outra forma de captá-lo, onde os limites da criação e fantasia são mais amplos do que aqueles permitidos ao historiador [...]. Para o historiador a literatura continua a ser um documento ou fonte, mas o que há para ler nela é a representação que ela comporta [...]” (PESAVENTO, 1995, p. 117)

Observamos que tanto Costa Lima, como Sandra Pesavento alertam para o fato de que a História e a Literatura “são formas de explicar o presente, inventar o passado, imaginar o futuro”; “[...] de representar inquietudes e questões que mobilizam os homens em cada época de sua história” (PESAVENTO. *História e história cultural*. BH: 2004, pp.80-81).

Os textos de *Mulemba 8* também apontam, de um modo ou de outro, para tais questões. Este número da revista se organiza em duas partes: a primeira, na qual se encontram inseridas as **Opiniões dos Escritores** que, gentilmente, responderam á nossa chamada: Dina Salústio; João Paulo Borges Coelho; Pepetela; Vera Duarte; Zetho Gonçalves; na segunda, estão incluídos os **Artigos**, cuja ordenação segue o critério alfabético dos nomes dos autores-colaboradores.

A escritora cabo-verdiana Dina Salústio, em seu depoimento, ressalta que “o diálogo entre a história e a literatura concorre para o seu enriquecimento mútuo, ao mesmo tempo que alarga os horizontes do leitor e o prazer da leitura”. O escritor moçambicano João Paulo Borges Coelho lembra que Vladimir Nabokov, numa de suas aulas de literatura na Universidade de Cornell, afirmava: *A literatura é invenção. A ficção é ficção. Chamar a uma história uma história verdadeira é um insulto tanto para a arte como para a verdade*. Para Pepetela, conhecido escritor angolano, “um escritor não faz num romance trabalho de historiador, não é essa tarefa sua”. Continuando sua argumentação, adverte: “Mas, no caso das nossas sociedades, me parece haver necessidade de alguma cautela na reconstituição de uma época. Isso exige trabalho apurado de investigação, seja a partir de obras escritas existentes, seja de testemunhos orais ou de relatos da tradição, colhidos na maior parte dos casos nas obras dos antropólogos ou no terreno”. Vera Duarte, reconhecida poetisa de Cabo Verde, enfatiza: “Embora a história seja do domínio do científico e a literatura emane do mundo ficcional, entendo que, nas nossas sociedades africanas, a história fornece temáticas para a literatura que ainda se expressa muito através da oratura e das *estórias* transfiguradas na e pela palavra escrita, enquanto a literatura concede subsídios para a elaboração da história, em geral, extremamente, lacunosa”. Finalizando a primeira parte, destacamos a opinião do escritor angolano Zetho Gonçalves: “Sempre entendi a história como uma “outra” forma narrativa de ficção, mesmo quando o seu suporte de estudo e de trabalho se baseia nos mais fidedignos documentos de época. Digo-o sem nenhum menosprezo pelos historiadores e pelo seu trabalho, o que vale dizer que não deixará de ser um modo entusiasmante de aferir a(s) verdade(s) dos fatos, esse que é o de poder ler vários autores (quando e onde eles existem, cada qual com sua visão, descrição e

interpretação pessoalíssimas dos documentos e dos fatos) sobre temáticas afins e/ou contraditórias”.

A seção dos **Artigos** é constituída por dez ensaios e se abre com “*Ventos do Apocalipse: Mensagem de Esperança em Tempos de Cólera*”, assinado por Adriana Souza de Oliveira, que aborda, com base na leitura crítica do romance da escritora Paulina Chiziane, os efeitos da guerra civil moçambicana, no âmbito político, social e humano. A seguir, Andreza dos Santos Flexa, no artigo “História e Identidade: *Um Rio Chamado Tempo, uma Casa Chamada Terra*, de Mia Couto”, discute a questão da memória e da identidade cultural no contexto de Moçambique pós-colonial. O terceiro ensaio “A História nos Subsolos da Literatura: as Narrativas Coloniais e Pós-Coloniais de Língua Inglesa”, da autoria de Divanize Carbonieri, efetua uma reflexão a respeito das relações nem sempre transparentes entre literatura e história, apontando para determinados temores e desejos, decorrentes da colonização inglesa em terras africanas, os quais se encontram representados, literariamente, em romances da literatura colonial britânica dos séculos XIX e XX. Após este artigo, o de Edna Maria dos Santos, intitulado “*A Sul. O Sombreiro: Multifacetadas Histórias e Estórias*”, analisa a história de Benguela através desse romance de Pepetela, interpretando as metáforas do sombrero e as estratégias de dominação que desvelam múltiplas faces do colonialismo em Angola. Flávio Quintale, em “Pepetela e a Crítica Literária”, traça um esboço panorâmico da recepção de alguns romances de Pepetela pela crítica literária brasileira. Giulia Spinuzza é autora de “O Cânone Poético em Construção na Literatura Moçambicana”, ensaio de temática livre, no qual, a partir da problemática inserção no *corpus* literário moçambicano da poesia de Glória de Sant’Anna, é discutida a questão dos “poetas de fronteira”, na maioria moçambicanos de origem europeia ou europeus que viviam em Moçambique. No ensaio seguinte, cujo título é “A História na Alcova: Figurações da Prostituta no Campo Literário Moçambicano e nos Romances de João Paulo Borges Coelho”, Nazir Ahmed Can estuda, sob uma abordagem estética, as significações históricas da figura da prostituta na obra de João Paulo Borges Coelho, particularmente nos romances *As Visitas do Dr. Valdez* e *Crónica da Rua 513.2*. O artigo “*Estação das Chuvas: História e Literatura na Encruzilhada do Romance*”, de Renata Flavia da Silva, concentrando-se na análise do

romance *Estação das Chuvas*, de José Eduardo Agualusa, aprofunda a discussão da relação entre a História e a Ficção na literatura angolana contemporânea. O ensaio de Roberta Guimarães Franco, “*As Duas Sombras do Rio: a Cisão como Herança*”, evidencia, a partir da leitura do romance *As duas sombras do rio*, do escritor João Paulo Borges Coelho, uma série de heranças deixadas pelo colonialismo português, bem como as dificuldades enfrentadas pela FRELIMO ao assumir o governo de Moçambique independente. Encerrando a revista, o artigo “Ungulani, Paulina e as Várias Faces de Ngungunhane”, de Vanessa Ribeiro Teixeira, analisa a atuação histórica de Ngungunhane – último imperador de Gaza que lutou contra os portugueses –, cuja figura é recriada, crítica e ficcionalmente, pelo romance *Ualalapi*, de Ungulani Ba Ka Khosa, e pelo conto “Quem manda aqui?”, que faz parte do livro *As andorinhas*, de Paulina Chiziane.

Feita essa breve apresentação dos textos que o leitor encontrará em *Mulemba* 8, deixamos aqui não só o convite à leitura, mas também à reflexão. Assim, concluímos com palavras do crítico literário brasileiro José Castello que incitam a pensar nas relações existentes entre realidade e ficção: “A literatura descerra a grande cortina de ficções que recobre nosso mundo dito real, não para apagá-la, mas para ampliá-la. A literatura desdobra, torna mais vastas e costura essas ficções de que somos feitos”¹.

A Comissão Editorial

Nota:

1. CASTELLO, José. “Ficção e Realidade”. In: *Rascunho*.
<http://rascunho.gazetadopovo.com.br/ficcao-e-realidade/>
Acesso em 15 de abril de 2013.

DIÁLOGO ENTRE A HISTÓRIA E A LITERATURA

Dina Salústio

Escritora de Cabo Verde

Cada homem ou cada mulher trazem, à nascença, uma origem, um território, uma época e um conflito, que, no conjunto, compõem a sua história zero ou a sua história inicial e vão permitir que se referenciem no seu ambiente e tenham bases para desenvolver novas abordagens de interação com o mundo.

Como características primordiais e, possivelmente, das mais atrativas, é de se destacar no ser humano: o fascínio pela descoberta, pelo conhecimento e pela verdade que, em casos específicos, se torna história; e o deslumbramento perante a magia das coisas que, igualmente, em casos específicos, se torna literatura. Assim sendo, cada indivíduo é história e literatura e, por isso, o diálogo entre estes produtos é natural, porque é a própria essência individual a desafiar e inspirar o historiador ou o escritor e a provocar o diálogo e a definir o rumo que cada um deles dará à abordagem das suas ideias, à sua curiosidade e inquietações.

Como leitora e construtora de personagens e situações, penso que o diálogo entre a história e a literatura concorre para o seu enriquecimento mútuo, ao mesmo tempo em que alarga os horizontes do leitor e o prazer da leitura.

AS FRONTEIRAS ENTRE A HISTÓRIA E A FICÇÃO

João Paulo Borges Coelho

Escritor moçambicano

As fronteiras entre a história e a ficção podem, de fato, parecer tênues, mas, para mim, são muito claras. Li, algures, já não posso precisar onde, nem em que circunstância, acerca da indignação de Umberto Eco com o *Código da Vinci*, de Dan Brown, pelo fato de este último autor fazer passar especulações por indícios de verdade. De fato, para mim, é este o limite último da ficção, a única coisa que não lhe é permitida, a linha que jamais pode ser transposta: confundir-se deliberadamente com a verdade.

Numa das suas aulas de literatura na Universidade de Cornell, o escritor Vladimir Nabokov afirmava que *A literatura é invenção. A ficção é ficção. Chamar a uma história uma história verdadeira é um insulto tanto para a arte como para a verdade*. Em suma, há uma definição muito conhecida de ficção que a apresenta como uma espécie de contrato em que o escritor finge dizer a verdade e o leitor finge acreditar. Trata-se de um contrato que não pode, em circunstância alguma, repito, ser quebrado. Sob pena de anular irremediavelmente a magia (a *verdade*) da literatura. Dito isto, não quer dizer que a ficção não aspire a uma certa verdade dentro dela, a “sua” verdade. Ou seja, ela deve desempenhar a sua parte do contrato com competência, buscando a verosimilhança, aquilo a que Antônio Cândido chamou *o sentimento de verdade*. Mas não é uma verdade literal, objetiva. É, antes, a verdade que cada leitor retira privadamente da leitura.

Tenho um romance histórico que flerta com esta questão, correndo até uns certos riscos, ao movimentar-se, ao longo dessa fronteira que não pode nunca ser cruzada, fazendo conviver personagens inventados com figuras que,

de fato, existiram, acontecimentos hipotéticos com acontecimentos que a história narra como verdadeiros. A questão-chave que me coloquei foi: *E se o desfecho de um determinado acontecimento historicamente verdadeiro, do conhecimento de todos, não tivesse sido como foi? E se ele tivesse sido de outra maneira?* Mas, no fundo, trata-se de um exercício que não aspira à verdade literal, nunca poderia fazê-lo. Recorro, até, à introdução de personagens historicamente muito conhecidas para criar uma certa inverosimilhança, e, assim, ir lembrando ao leitor de que nada do que conto é verdadeiro. Até porque, no nosso caso, em que a cultura da leitura é mais recente e frágil, o risco se apresenta redobrado. Enfim, verdadeiro é o sal que resta no fim de toda a invenção, verdadeiro é o que o leitor retira da leitura.

A HISTÓRIA NA FICÇÃO

Pepetela

Escritor angolano

Historiadores, com certa frequência, põem em causa a utilização do passado feita por alguns ficcionistas pelo fato de, de acordo com os primeiros, os segundos não prestarem o cuidado devido aos conhecimentos já adquiridos pela ciência histórica. Há críticas, por os romancistas, ao tentarem reconstituir cenas e ambientes de tempos anteriores, usarem mais imaginação que ciência, cometendo equívocos, por desconhecimento ou mesmo voluntariamente, adulterando aquilo que os vestígios e evidências propõem. Alguns escritores se defendem, dizendo estarem a fazer ficção; se esta pode recorrer ao imaginário, não são, portanto, obrigados a descrever, minuciosamente e com rigor, as épocas, mais próximas ou longínquas, em que situaram a ação de suas narrativas. Outros afirmam fazer pesquisas históricas aturadas e que respeitaram o ambiente da época, se bem que utilizando a arte da invenção para criar personagens ou cenas de ação mais sugestivas. É uma discussão que vem provavelmente já da Grécia antiga e, muito particularmente, da *Ilíada* e da *Eneida*, nas quais História se fundia com Mitologia e a Literatura com as duas. Podemos ou não confiar inteiramente em Homero (se é que existiu e escreveu a *Ilíada*) para compreender a Guerra de Tróia? O problema existe, talvez, desde o aparecimento da própria Literatura.

Um escritor não faz num romance trabalho de historiador, não é essa tarefa sua. Mas, no caso das nossas sociedades, me parece haver necessidade de alguma cautela na reconstituição de uma época. Isso exige trabalho apurado de investigação, seja a partir de obras escritas existentes, seja de testemunhos orais ou de relatos da tradição, colhidos na maior parte dos casos nas obras dos antropólogos ou no

terreno. Poderá haver (e tem de haver) invenção de fatos e personagens, mas a história narrada deve inserir-se num contexto que seja o mais próximo possível daquilo que os investigadores conseguiram desvendar.

No caso angolano, em que a maior parte das fontes escritas provêm do tempo colonial e muitas foram produzidas por pessoas de ideologia colonialista, relatando os fatos conforme os seus interesses e os do sistema que defendiam, há ainda que saber interpretar e traduzir esses documentos, o que permite ao ficcionista maior liberdade de subversão, tentando interpretar os fatos narrados segundo uma ótica diferente da do cronista da época. Neste caso, os erros serão talvez mais “perdoáveis”, embora deva insistir na necessidade de se procurar sempre um certo rigor. Pelo fato de estar apenas em gestação uma história de Angola abrangente, a ficção é, muitas vezes, compreendida como constituída por fatos reais, acontecidos. Daí as cautelas. Daí o grande desafio.

DIÁLOGO ENTRE A HISTÓRIA E A LITERATURA

Vera Duarte

Escritora de Cabo Verde

Com a devida vênia, por estar a *meter a foice em seara alheia*, pois sou apenas uma diletante, quer da história, quer da literatura, defendo que existe uma relação intrínseca entre história e literatura, ou seja, ambas se subsidiam, sobretudo, se tivermos em atenção os países africanos, nos quais ainda persiste uma cultura de oralidade.

Embora a história seja do domínio do científico e a literatura emane do mundo ficcional, entendo que, nas nossas sociedades africanas, a história fornece temáticas para a literatura que ainda se expressa muito através da oratura e das *estórias* transfiguradas na e pela palavra escrita, enquanto a literatura concede subsídios para a elaboração da história, em geral, extremamente lacunosa.

É paradigmático o caso de nossos países, uma vez que estes só ascenderam à independência na década de setenta do século vinte e é, principalmente a partir dessa data, que se vêm verificando tentativas de escrever a história específica de cada país. Obviamente, que a redação dessa história terá de ir buscar muitos elementos às *estórias* que se contam, muitas delas já fixadas no papel.

Tomando o caso de Cabo Verde, diria que a história destas ilhas foi, por exemplo, muito marcada pela emigração dos cabo-verdianos para os Estados Unidos da América desde o século dezoito, o que se fez também à custa de muito sofrimento, nomeadamente com os naufrágios que ocorreram. Ora, estes ainda estão só no domínio das *estórias*, mas, um dia, estudados e devidamente sistematizados, farão, com certeza, parte da história trágico-marítima cabo-verdiana redigida por historiadores.

Assim, é a história destas ilhas, embora não escrita, que fornece matéria-prima para os contos que se vêm escrevendo sobre essas e outras temáticas. Por outro lado, defendo que, para a elaboração da história dos nossos países, uma das fontes a ser tida em conta é, sem dúvida, as *estórias* que informam o seu universo vivencial.

Termino, afirmando que, globalmente, a história tem fornecido muitos temas para os escritores, sendo que o romance histórico ocupa um lugar privilegiado nesse tipo de ficção escrita; acredito que muitos historiadores têm também recorrido às recriações literárias feitas pelos escritores para a elaboração da história.

A ESCRITA DA HISTÓRIA PELA LITERATURA

Zetho Cunha Gonçalves

Escritor angolano

Sempre entendi a história como uma “outra” forma narrativa de ficção, mesmo quando o seu suporte de estudo e de trabalho se baseia nos mais fidedignos documentos de época. Digo-o sem nenhum menosprezo pelos historiadores e pelo seu trabalho, o que vale dizer que não deixará de ser um modo entusiasmante de aferir a(s) verdade(s) dos factos, esse que é o de poder ler vários autores (quando e onde eles existem, cada qual com sua visão, descrição e interpretação pessoalíssimas dos documentos e dos factos) sobre temáticas afins e/ou contraditórias. É, aliás, o mais salutar dos exercícios para quem queira documentar, minimamente, algum tema em concreto, o que fatalmente levará o leitor a muitas outras paragens, se para isso estiver disponível, tal como acontece na descoberta de poetas e poemas, de contos e contistas, de crônicas e cronistas, de romances e romancistas, ou de ensaios e ensaístas, naturalmente.

Acontece serem orais a maior parte das fontes com que os historiadores angolanos se veem obrigados a trabalhar, tal como acontece em muitos dos países e sociedades onde a tradição oral sempre foi a seiva e o húmus das próprias culturas e memórias coletivas. A esse fenômeno, desde sempre, prestaram os poetas e ficcionistas uma permanente atenção, transformando, não raro, as suas obras literárias, escritas, numa espécie de pré-história da própria história de Angola, ou, mais recentemente, numa espécie de antecipação da história que só ainda o quotidiano vai estabelecendo.

Se, como afirma Octavio Paz¹, “A poesia como palavra fundadora de um povo é um traço que aparece em todas as civilizações” (PAZ, 1993, p. 96), uma vez que “o poeta conhecia o futuro porque conhecia o passado” (PAZ, 1993, p. 96) e o “Seu saber era um saber das origens” (PAZ, 1993, p. 96), então, é aqui, também, que reside o nascimento da história, tal como a conhecemos e concebemos nos nossos dias. Porque, como acrescenta ainda Octavio Paz,

“Sem esses poemas é impossível conhecer e compreender essas sociedades; sua influência estética, ética e filosófica foi imensa.” (PAZ, 1993, p. 96)

Mas a essa poesia se deve, por direito próprio, juntar a música, essa música que vem fazendo, a par dos textos que a enformam, o rosto do povo angolano, como são os exemplos maiores de “Muxima”, “Humbiumbi”, “Birin Birin”, “Invulusi”, “Monetu ua Kassule”, “Kaputu”, “Dituminu”, “Etu Tuan’Angola”, “Nga Kuambela Kiá”, “Hoola Hoop”, “Paxi Ni Ngongo” ou “Mana Fatita”, entre tantos outros temas e canções, hoje patrimônio imaterial do povo angolano, quer pelo seu desempenho histórico na luta de libertação nacional, quer pelo papel que ainda mantêm como rosto identitário e de unidade nacional.

Na mais contemporânea poesia e ficção produzidas por autores angolanos, não deixa de ter uma forte presença a história que se está quotidianamente a produzir e a viver no país. Ou seja, poesia, ficção e história entrelaçam-se com a maior naturalidade e na melhor convivialidade possíveis, num fascinante processo de criação literária a múltiplas vozes, que é o que hoje melhor caracteriza a nossa literatura.

Recuemos, porém, aos primórdios da construção da literatura angolana. E aí encontramos Alfredo Troni, com a noveleta *Nga Mutúr*; António de Assis Júnior, com o romance *O Segredo da Morta*: romance de costumes angolenses, a que, em breve, se irão juntar os romances *Homens sem Caminho* e *Uanga*, de Castro Soromenho e Óscar Ribas, respectivamente. Nessas obras, tão diversas entre si, mas que as tem a unir o empenho na criação de uma literatura verdadeiramente angolana, o que se dá a ler é um vasto panorama histórico do tempo e das condições e contradições humanas, sociológicas e antropológicas, que os seus autores testemunharam, bem assim como a narração das lutas travadas pela libertação e dignificação do ser humano, na edificação da angolanidade.

E, do mesmo modo, como ler o movimento “Vamos Descobrir Angola” e a obra dos poetas que vieram a enformar a Geração da “Mensagem” e da “Cultura”, se não como a escrita da história do país que ainda o não era, história essa feita a quente, ou seja, à temperatura do pulsar do sangue dos

seus criadores? Sem essa poesia, como se poderia aferir hoje o que foi esse tempo tenebroso de repressão, e de heróica resistência, de combate para a libertação do país e do seu povo, pela sua afirmação nacionalista?

Toda a obra de Pepetela é um questionamento histórico e um relato da própria história, quer a mais longínqua no tempo (*Yaka, Lueji: o nascimento de um império, A Gloriosa Família: o tempo dos flamengos e A Sul. O Sombreiro*), quer a história mais recente (*Mayombe, A Geração da Utopia*). Aliás, o mesmo se passando com *Nzinga Mbandi*, de Manuel Pedro Pacavira; *A Casa Velha das Margens*, de Arnaldo Santos; *A Conjura* e *A Estação das Chuvas*, de José Eduardo Agualusa.

Depois do chamado “cantalutismo” e da celebração revolucionária da independência nacional (em que se destaca a série de sete volumes intitulada *Onze Poemas em Novembro*, de Manuel Rui), a poesia angolana contemporânea, numa forte intertextualidade com a poesia sua predecessora, trabalhando a sua construção de voz pessoal e de identidade coletiva e nacional, muito embora caminhe mais sobre o lirismo, não raro é à história que recorre como tema do seu dizer-se. O poema “Em Soweto, Alexandra”, de David Mestre, é um bom exemplo, premonitório até do desenrolar dos próprios acontecimentos históricos. Arnaldo Santos é outro exemplo de poeta que se socorre da mais imediata história de Angola para a elaboração de poemas como: “No Massacre de Kamabatela”, “Kamukanda ao Guerrilheiro”, “No Cerco de Njiva”, “Na Linha da Frente”, entre outros. Mas são alguns poemas de Ruy Duarte de Carvalho, como “Chagas de Salitre”, “Novembrina Solene”, “Tempo em Ausência”, “Um Homem vem Ardendo”, “Noção Geográfica”, “Memória da Guerra em Julho”, “Sinal”, “Ciclo do Fogo”, “Parábola do Planetário”, “Fala de Diogo Cão às Portas do Zaire”, “Fala do Capitão António José da Costa na Pédiva”, “Fala de um Brasileiro ao Capitão-mor Lopo Soares de Lasso”, “Fala da Rainha de Regresso ao Quimbo”, “Fala da Rainha para Bento Banha Cardoso”, “Fala da Rainha Exilada na Matamba”, “Fala de Musurukutu” e “Fala do Povo, Sendo o Rei o Primeiro Aricultor”, aliados às epopeias que são os seus livros *Ondula, Savana Branca e Observação Directa*, que melhor dão a

medida de como outra coisa não são senão narrativas históricas. Ou, se se preferir, diálogos que leem a história pela sua escrita, em poema.

NOTA:

¹PAZ, Octavio. *A outra voz*. Tradução: Wladir Dupont. São Paulo: Editora Siciliano, 1993.

**VENTOS DO APOCALIPSE:
MENSAGEM DE ESPERANÇA EM TEMPOS DE CÓLERA**

**VENTOS DO APOCALIPSE:
MESSAGE OF HOPE IN THE TIME OF CHOLERA**

Adriana Souza de Oliveira*
UFRJ

RESUMO:

Este artigo tem por objetivos discutir, literariamente, o contexto da guerra pós-colonial ocorrida em Moçambique e analisar seus reflexos no âmbito político, social e humano. Para tal propósito, o presente estudo abordará o romance *Ventos do apocalipse*, da escritora Paulina Chiziane, publicado em 1999, como *corpus* de análise, por entender que este apresenta um estreito diálogo entre história e literatura.

PALAVRAS-CHAVE: literatura, história, guerra, Moçambique.

ABSTRACT:

*This article aims at discussing, in a literary sphere, the context of the post-colonial war occurred in Mozambique, and to analyze its political, social and human impacts. For this purpose, it will use Paulina Chiziane's *Ventos do Apocalipse* (1999) as its corpus, understanding that it clarifies a narrow dialogue between history and literature.*

KEYWORDS: literature, history, war, Mozambique

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. Essa é a minha primeira receita.

(Paulina Chiziane)

Início este artigo com considerações feitas por Paulina Chiziane sobre o seu próprio fazer literário, em uma entrevista concedida à revista *Maderazinho*, em abril de 2002.

Paulina nasceu em Manjacaze, Moçambique, em 1955. Embora, a referida autora não se veja como romancista, mas sim como “contadora de estórias”, sua obra literária ocupa um lugar de destaque no cenário artístico

moçambicano, pois seu primeiro romance, *Balada de amor ao vento* (1990), publicado depois da independência, é, também, o primeiro romance escrito por uma mulher moçambicana.

Após passar pela guerra de libertação – que perdurou de 1964 a 1975 e foi liderada pela FRELIMO – e livrar Moçambique do jugo português, a nação recém-formada mergulha, mais uma vez, em uma disputa que começa em 1976 e termina em 1992, colocando em confronto, desta vez, os próprios moçambicanos, representantes da RENAMO e da FRELIMO.

Em *Ventos do apocalipse*, segundo romance publicado por Chiziane, a autora recria, ficcionalmente, o cenário dessa guerra fratricida e desvela a face recrudescida dos povos de Mananga e Macuáqua, ambos fartos de violência, fome e morte, mas que carregam, dentro de si, um fio de esperança por dias de paz.

A obra *Ventos do apocalipse* revela o grande amor que o povo moçambicano tem pela vida e pela liberdade; esse sentimento lhes servirá de mola-mestra para a construção do sonho. Este pode ser entendido como um elemento chave em boa parte das narrativas moçambicanas; contudo, deve ser interpretado como instrumento gerador de força, de resistência, e não como uma ilusão utópica que sugere fuga da realidade.

Movimento semelhante ao da narrativa em foco é encontrado na obra *Parábola do cágado velho*, do autor Pepetela, publicada em 1996, que narra as guerras angolanas, a partir do olhar do camponês, indivíduo pertencente às comunidades fixadas no interior de Angola e que representam uma das classes mais afastadas das decisões políticas do país. Essa narrativa de Pepetela mostra o ponto de vista dos mais afetados negativamente com a guerra travada, no período pós-independência, pelos partidos políticos que lutavam pelo poder em Angola (MPLA e UNITA).

Além de sofrer com os reflexos da guerra, o homem do interior ainda tinha que lidar com as mudanças que sopravam da cidade e que acabavam por promover modificações em suas tradições, como podemos observar na seguinte passagem: “Em tempos novos, temos de esquecer muitas coisas e

fechar os olhos para saltar sobre os obstáculos sem pensar que vamos partir a perna.” (PEPETELA, 1996, p. 64). Com isso, notamos na diegese o confronto que se estabelece entre tradição e modernidade, ficando clara a necessidade de apaziguamento para a nação, seja ela angolana ou moçambicana, poder seguir rumo ao futuro.

Tais obras colocam em evidência o contexto de guerras ocorridas no período pós-independência em Moçambique e Angola. Desvelam momentos em que a euforia da libertação é superada pela desilusão e pela disputa política que marcaram diversas nações africanas recém-formadas no século XX.

Em *Ventos do apocalipse*, a narrativa traz ficcionalmente a realidade de Moçambique, dilacerada por sucessivas guerras. O contexto histórico, recriado no romance, é recontado por um narrador onisciente que se mostra conhecedor dos sentimentos mais profundos de cada personagem envolvido na trama. Tal nível de consciência atribuída ao narrador lhe permite traçar críticas acerca do cenário dantesco instaurado pelas guerrilhas e agravado pela seca que assolava o país neste mesmo período.

Dessa forma, é possível entender os questionamentos que permeiam a narrativa como reflexos da desilusão vivida pelo povo moçambicano, em razão do rumo tomado pela nova pátria.

Em *Ventos do apocalipse*, Paulina Chiziane conta as histórias das guerras pós-independência, sob o ponto de vista daqueles que se viram obrigados a migrar em busca de terras mais seguras, promovendo o êxodo, que, na narrativa em foco, será protagonizado pelos sobreviventes da aldeia Mananga. Com isso, a autora, ao apresentar extratos da sociedade moçambicana situados à margem, colocando-os no foco de sua narrativa, promove uma escrita questionadora.

A guerra: uma visão apocalíptica

Dividido em duas partes (mais um prólogo), *Ventos do apocalipse* narra a história de Mananga, uma aldeia de camponeses, que sofre com a seca, a

fome e com a guerra. A descrição do cenário é feita pelo narrador. Este apresenta um discurso marcado pela oratura, que se configura pela dramatização da oralidade na escrita, um processo largamente utilizado não só pelos autores moçambicanos, mas pelos africanos, em geral.

Nesta perspectiva, convém lembrar o filósofo alemão Walter Benjamin, no ensaio intitulado “O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”:
“entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (BENJAMIN, 1993, p. 198).

No tocante à diegese, os traços orais, reinventados pela escrita, irão favorecer a construção de imagens, pois o narrador incorpora uma postura performática, encenando a “estória” narrada. Ou seja, “conta a estória” como se fosse um *griot*, conforme é possível observar no seguinte trecho:

A desgraça penetrou em Mananga. Já se ouvem rumores da guerra em Macuácu, mas ultimamente os roquetes de bazucas e rajadas de metralhadoras aproximam-se de Alto Changane. Já se ouvem notícias de camponeses mortos e capturados. O momento é de dificuldades. Quem escapa da fome não escapa da guerra; quem escapa da guerra é ameaçado pela fome. Os jovens arrumam a trouxa e partem. Os velhos, as mulheres e as crianças ficam. (CHIZIANE, 1999, p. 58)

Em meio à fome, à seca e à proximidade da guerra, o povo de Mananga se vê imerso em um estado de desespero e começa a aspirar por soluções que o libertem de sua atual conjuntura. É essa busca por soluções que marca a primeira parte do romance. Nesse contexto, o sofrimento se torna um catalizador, que, em mãos inescrupulosas, como as do antigo régulo Sianga, é capaz de causar danos ainda maiores. O antigo régulo fora destituído do seu trono durante o processo de independência de Moçambique e relegado ao desprezo pela aldeia; desde então, se tornara cruel, como o descreve o narrador:

Sianga é, sem sombra de dúvida, o guardião do Sol. É ambicioso, ocioso e solitário. O ódio e a vingança acasalaram-se dentro dele e escolheram o ninho do lado esquerdo do coração que se desequilibra para o ponto negativo. A terra é uma roda que gira, ele sabe disso, mas a vida só tem interesse quando a bola da vida gira no centro do nosso mundo. (CHIZIANE, 1999, p. 63)

Outro aspecto recorrente na obra se refere ao papel atribuído à ação dos ventos que, no romance, irão produzir pistas metafóricas, reveladoras da mudança de percursos tanto da história, quanto das personagens. Toma-se como exemplo o desejo expresso pelo antigo régulo em retomar seu posto; Sianga conspira contra sua própria aldeia e planeja contra ela um ataque impiedoso. Num discurso direcionado aos seus seguidores, ele diz: “Sopram ventos de novas mudanças e tudo voltará a ser como antes.” (CHIZIANE, 1999, p. 49)

Movido pelo ódio, Sianga dá continuidade ao seu plano e, com a ajuda de seus colaboradores, começa a influenciar o povo de Mananga para a realização do *mbelele*, cerimônia destinada aos espíritos que recobra antigas tradições e requer um chefe para ministrá-lo. Amplamente combatido no período colonial, por ser condenado pela fé cristã que o classificou como prática obscurantista, o ritual do *mbelele* foi esquecido pelo povo de Mananga, conforme lemos no seguinte trecho:

Os costumes e as tradições sofreram alterações nos últimos séculos. As gentes ouviram as palavras dos homens vindos do mar e transformaram-se; abandonaram os seus deuses e acreditaram em deuses estrangeiros. Os filhos da terra abandonaram a tribo, emigraram para terras estrangeiras e quando voltaram já não acreditavam nos antepassados, afirmaram-se deuses eles próprios. (CHIZIANE, 1999, p. 60)

É possível identificar, nesta passagem, o jogo de caracterização e descaracterização de que fala Albert Memmi, por meio do qual o opressor retira a humanidade e a personalidade do colonizado; os que pertencem a esse grupo passam a ser tratados de modo homogêneo, o que deflagra um franco processo de desumanização do sujeito. Essa construção mítica do colonizado exerce sobre ele um efeito devastador, pois, de acordo com Memmi, ele acaba por aceitar e viver o estereótipo imposto pelo colonizador (MEMMI, 1977, p. 81). Dessa maneira, o dominado passa a compactuar com a ideologia do dominador, uma vez que, de certo modo, incorpora o papel que lhe fora atribuído. Como bem lembra Alfredo Bosi: “O papel mais saliente da ideologia é

o de cristalizar as divisões da sociedade, fazendo-as passar por naturais” (BOSI, 1997, p. 145).

Memmi ressalta, ainda, que a colonização nega ao colonizado todo e qualquer direito e, diante deste cenário árido, o oprimido encontra refúgio no seio familiar, na tradição e na religião, cabendo a ele apenas duas alternativas: “O colonizado tenta ou torna-se outro, ou reconquista todas as suas dimensões, das quais foi amputado pela colonização.” (MEMMI, 1977, p. 106).

Observamos, em *Ventos do apocalipse*, uma tentativa, por parte do povo, de restabelecer as cerimônias tradicionais do passado. Como bem sentencia o narrador: “O céu de Mananga é um manto adornado de mitos, revivem-se tradições centenárias de modo imperfeito” (CHIZIANE, 1999, p. 61).

A obra de Paulina traz marcas oriundas das culturas que transformaram Moçambique em um mosaico cultural, influenciado por africanos, árabes, indianos e portugueses; essas marcas se mostram mais nítidas toda vez que se dá o embate entre tradição e modernidade, confronto viabilizado pelo recurso mnemônico, ativado pelo narrador e pelas personagens de *Ventos do apocalipse*. Na trama, a tradição é revisitada, por meio da memória, pelos mais velhos da aldeia.

Com o argumento de resgate das tradições, cria-se, na aldeia de Mananga, um conselho supremo, no intuito de julgar os impuros e proceder à cerimônia de purificação. Desse modo, o antigo régulo começa a exercer certo poder sobre a aldeia, ao utilizar a crença nos antepassados como meio para manipular o povo, o qual passa a acreditar que a causa da seca se devia ao abandono das antigas tradições.

O narrador, com seu olhar clínico, desvela a face cruel da guerra e da seca, pouco a pouco, como se montasse um grande quebra-cabeça. Por ser onisciente, ele revela o efeito que essa catástrofe gera no íntimo de cada camponês, expondo sentimentos e pensamentos que afligem os aldeões, em meio à barbárie. Esse movimento mostra que, exposto a situações extremas, o ser humano se vê capaz de ações incomuns; como produto dessas ações, podemos citar a desconstrução dos afetos. Um exemplo, referente ao

fenômeno observado, diz respeito às mudanças geradas na convivência familiar e no tratamento dado, pelo povo de Mananga, aos refugiados da aldeia vizinha, Macuácuá. Essa situação é expressa no romance de Paulina:

Bem-vindos a Mananga diríamos nós, se boas novas nos trouxessem. O novo bebê é indesejável na família, é rival, compete com os mais velhos por um pedaço de alimento. O irmão que visita não é bem recebido. Os casais mais amorosos desfazem-se, os mais idosos são abandonados à sorte e as doces mãezinhas sentem lá no fundo o desejo inconfessável de eliminar os frutos do próprio ventre porque já não há comida que chegue. A chegada dessas pessoas de Macuácuá é uma agressão, uma invasão e causa revolta em todos os habitantes de Mananga. (CHIZIANE, 1999, p. 109)

Diante das circunstâncias impostas pela guerra e pela seca, as duas comunidades passam a compartilhar do mesmo espaço que, a cada dia, é fertilizado pelo ódio e pela indiferença ao sofrimento alheio. Neste contexto, observamos o franco processo de desconstrução dos laços afetivos, resultado das adversidades ocasionadas pelas instâncias citadas anteriormente:

Os foragidos são tipos cheios de sorte. Recebem maior atenção das autoridades e não entendemos porquê. Desde que aqui estão, só assistimos à chegada de carros trazendo comidas, roupas, alimentos, mantas, tendas, ou para evacuar um doente para o hospital da cidade, e nós, donos da terra, que lhe damos abrigo e conforto, sofrendo tanto como eles, não recebemos sequer um pedaço de consolação. Se não fosse por temer as autoridades, já os teríamos expulso à pedrada. (CHIZIANE, 1999, p. 111)

A ação dos ventos que antecede o ataque à aldeia é o prenúncio da tragédia: “Do sul sopra um vento forte, caminhando para o norte” (CHIZIANE, 1999, p. 116). Mais uma vez, esse elemento, dotado de uma força vital, direciona o rumo da narrativa, o que denota que a natureza é abordada, na obra, de acordo com a visão animista, na qual tudo tem vida. Neste contexto, é possível identificar o vento como uma força ativa no romance.

Ao som dos primeiros tiros, instalam-se a confusão e o pânico em Mananga, como demonstra o fragmento a seguir:

O povo desespera-se. As casas são incendiadas. Os homens são os primeiros a correr na saraivada de fogo na busca desesperada de um abrigo. Só depois de alcançar a proteção da savana é que as mães se

lembram dos bebês nas palhotas em chamas, demasiado tarde para reparar o erro. (CHIZIANE, 1999, p. 117)

O êxodo

O ataque arrasa a aldeia e quem sobrevive carrega no peito, além da desilusão por ter sido arrasado pelos seus, um imenso desejo de fugir em busca de um abrigo seguro. Em meio à dor, os aldeões desorientados encontram consolo e orientação junto aos seus irmãos da aldeia Macuácuá. Estes se esquecem dos maus tratos dos quais foram vítimas e, ao lado dos sobreviventes de Mananga, traçam uma rota de fuga. Esta nova reconfiguração evidencia, na trama, um jogo de construção e desconstrução no âmbito dos laços afetivos.

Nesse contexto, surge um novo líder, eleito pelos demais sobreviventes: Sixpence. Este é nomeado para levar o grupo em direção à aldeia do Monte. Para tal, ele traça um verdadeiro plano de guerra. Enquanto isso, os feridos permanecem na antiga aldeia, à espera de um transporte para levá-los ao único hospital da vila.

Em Mananga, os cerca de sessenta sobreviventes terminam o plano de fuga, está tudo combinado para a partida. Elegeram um comandante para a louca marcha e a escolha recaiu em Sixpence, homem jovem a quem as turbulências da vida envelheceram. Possui o perfil do dirigente desejado. Conhece a aldeia do monte e já lá viveu. Já esteve na guerra dos portugueses e está familiarizado com as longas marchas e os mistérios dos caminhos. Como homem que se preza, trabalhou nas minas de Rand... (CHIZIANE, 1999, p. 154)

Desse modo, a segunda parte do romance é marcada pela viagem, protagonizada pelos sobreviventes que se deslocam da aldeia recém-destruída para a aldeia do Monte, no intuito de fugirem dos horrores promovidos por uma guerra, cujos motivos eram desconhecidos pelos camponeses, os mais vitimados nesse processo. É esse panorama que Paulina Chiziane põe em relevo no romance em foco. Através de uma narrativa perspicaz, que desvela a face desumana de uma guerra fratricida, critica as inúmeras e desleais disputas pelo poder.

Ao longo do caminho para a aldeia do Monte, os sobreviventes de Mananga vivenciam, mais uma vez, as consequências dolorosas que a guerra causa ao povo: morte, fome, destruição e órfãos compõem a paisagem por onde passam. Mesmo diante de um cenário desolador, é possível perceber um resquício de humanidade, que é compartilhado pelos sobreviventes; notamos, ainda, o olhar crítico do narrador:

Sixpence ordena cuidados para os novos moribundos. Ele mesmo limpa as imundícies da criança achada e entrega-a a uma das mulheres que imediatamente oferece a mama enquanto chora. Sixpence é um herói e um campeão, ensina a lição da humanidade sem uma única palavra. As mulheres olham-no e choram. Os homens veneram-no, a vida é assim, muitos destroem e só poucos têm coração para construir. (CHIZIANE, 1999, p. 170)

A viagem tem seu fim após vinte e uma noites de sofrimento e incerteza; ao chegar à aldeia do Monte, o pequeno grupo de sobreviventes é recebido como mandam as tradições africanas: lhes dão comida, roupas e abrigo. Porém, os bons dias vividos no novo lar cedem lugar ao desespero e à desolação, pois a aldeia é arrasada por uma forte chuva. Neste momento, entra em cena a bandeira da filantropia, uma forma de ajuda humanitária, que será questionada pelo narrador, ao enxergar sua prática como uma nova forma de colonização:

Já não há pobreza nem sofrimento na aldeia do Monte, o mundo está cheio de almas bondosas. Todos comem até saciar e esquecem o trabalho da machamba, para quê trabalhar se os homens bons nos dão tudo? Quando esta comida acabar, receberemos outra. O povo não exerce seus deveres, as suas tradições, e espera pela esmola, nova forma de colonização mental. Mas nem tudo o que vive no mar é peixe. A desgraça de uns é a sorte de outros. Alguns indivíduos neste grupo de boa gente com o pretexto de ajudar, ajudam-se. (CHIZIANE, 1999, p. 238)

O narrador continua as reflexões acerca das verdadeiras intenções que estão por trás da ajuda humanitária, neste contexto; ele estende suas críticas àqueles que lucram com o estado de dependência que se estabelece no país. Desse modo, ele esboça um raio-x do cenário sócio-político referente ao período histórico moçambicano focalizado pela obra de Paulina Chiziane:

Os produtos de primeira necessidade são escassos no tempo de guerra, têm muita procura e são bem pagos. Desviam-se. Vendem-se nos mercados clandestinos. Os desonestos enriquecem. Os pobres depauperam. Os esfomeados recebem apenas migalhas dos alimentos a eles destinados... Se um dia a guerra terminar e a vida voltar à normalidade, o que será feito dos filantropos de ocasião? (CHIZIANE, 1999, p. 238)

Em meio aos apontamentos e questionamentos levantados pelo narrador, no romance, em torno da situação sócio-econômica em Moçambique, depreendemos, também, um desejo por um futuro livre das mazelas que assolam o país. Esse anseio é expresso, por meio das aspirações das personagens, como, por exemplo, as de Danila, uma enfermeira representante da ajuda humanitária, que assiste aos camponeses da aldeia do Monte.

O futuro será melhor, sim, estes são os verdadeiros combatentes, geração da nova consciência. Nas pequenas almas incubam-se sementes de ódio pelas guerras e nos peitos germinarão flores. Esta geração tudo fará para eliminar a desarmonia do mundo asfaltando o caminho de espinhos para que os homens caminhem na estrada da paz e da tranquilidade. (CHIZIANE, 1999, p. 243)

Nesses anseios, é possível identificar uma mensagem de esperança, um sentimento motivado pelo amor à vida e à liberdade, em meio ao cenário desolador estabelecido pela guerra, pela seca e pela fome que afetam as diversas províncias de Moçambique. Assim, por intermédio da ficcionalização do referido recorte histórico, a autora promove uma reflexão crítica acerca do presente e dispersa a semente da esperança com relação ao futuro.

Nessa perspectiva, a escrita literária, para além da arte, expressa o ideal do povo moçambicano e transforma esse ideal em força de resistência e de luta contra as mazelas que, ainda, castigam o país. Diante das considerações apontadas, neste estudo, é válido ressaltar as colocações de Alfredo Bosi, pois, segundo ele:

Há um denominador comum que sustenta o imaginário profético e o apocalíptico: é o eixo presente-futuro com sua vigorosa e concreta antinomia, pela qual o presente é o cenário da maldição, objeto de escarmento, e o futuro é antecipado pelo sentimento como reino da justiça e da liberdade. (BOSI, 1997, p. 161)

O futuro antecipado, por meio do sentimento, é invocado pelas personagens da narrativa, em *Ventos do apocalipse*. Essa constatação faz com

que percebamos uma mensagem de esperança em tempos de cólera. Podemos afirmar, assim, que a *praxis*, expressa pela obra de Paulina Chiziane, corrobora com a ideia de hibridação cultural como consequência do entrecruzamento entre diferentes raças, processo intensificado durante o período em que o continente africano esteve sob domínio de potências europeias. O Tratado de Berlin ratifica esse momento histórico, lembrado, na trama, por meio da memória do narrador: “No passado, os grandes homens da Europa, em sessões magnas, festins e banhos de champanhe dividiram o continente negro em grandes e boas fatias, escravizaram, torturaram, massacraram e deportaram as almas desta terra.” (CHIZIANE, 1999, p. 234)

Com isso, é possível observar em Moçambique e na África, de um modo geral, a inexistência de uma cultura puramente africana, tendo em vista o processo intercultural vivenciado no período colonial pelos povos africanos, conforme sinaliza Kwame Anthony Appiah:

Se há uma lição no formato amplo dessa circulação de culturas, certamente ela é que todos já estamos contaminados uns pelos outros, que já não existe uma cultura africana pura, plenamente autóctone, à espera de resgate por nossos artistas... (APPIAH, 1997, p. 217)

Nesse sentido, notamos que os textos literários africanos produzidos após as independências representam uma África plural e multifacetada. Se durante a luta pela libertação houve a necessidade de resgatar as tradições para afirmar uma identidade africana, agora observamos uma certa abertura, no tocante aos parâmetros utilizados pelos escritores africanos, para o exercício de práticas culturais não autóctones, em paralelo com práticas culturais de seus antepassados.

NOTA:

*Mestranda em Literaturas Portuguesa e Africanas/ UFRJ.

REFERÊNCIAS:

APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet, 6. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

CHIZIANE, Paulina. *Ventos do apocalipse*. Lisboa: Ed. Caminho, 1999.

_____. [http:// www.maderazinco.tropical.co.mz/edic_III/entrevista/paulina.htm](http://www.maderazinco.tropical.co.mz/edic_III/entrevista/paulina.htm)
Acesso em: 01 de set. de 2004.

FANON, Frantz. *Pele negra, mascaradas brancas*. Salvador: EdUFBA, 2008.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução: Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1991.

MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Tradução de Roland Corbisier e Mariza Pinto Coelho. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

PEPETELA. *Parábola do cágado velho*. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1996.

Texto recebido em 30 de janeiro de 2013 e aprovado em 22 de fevereiro de 2013.

HISTÓRIA E IDENTIDADE: UM RIO CHAMADO TEMPO, UMA CASA CHAMADA TERRA, DE MIA COUTO

HISTORY AND IDENTITY: MIA COUTO'S UM RIO CHAMADO TEMPO, UMA CASA CHAMADA TERRA

Andreza dos Santos Flexa
IFPA- Campus Belém

RESUMO:

Esse trabalho consiste na análise dos embates identitários sofridos pelo narrador- personagem “Marianinho”, no romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), de Mia Couto. Para tanto, se discute como o narrador-personagem convive com um espaço e tempo, representativos da maneira como identidade e memória estão interligados no romance para a construção de sua personalidade, observando, sobretudo, que o seu retorno a Luar -do-chão é, na verdade, um renascimento para sua identidade cultural.

PALAVRAS-CHAVE: identidade; memória; deslocamento; romance.

ABSTRACT:

This essay analyzes the identity struggles of Marianinho, the character-narrator of Mia Couto's Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra (2003). It examines how the character-narrator lives within a space and a time that represent how identity and memory mix themselves in the novel to build his personality; thus, we notice above all that his return to Luar-do-chão is actually a rebirth that reveals his cultural identity.

KEYWORDS: identity, memory, displacement, novel

Introdução

Esse texto tem como foco os deslocamentos de Marianinho na Ilha de Luar-do-Chão, inferindo que a personagem, ao retornar para sua terra natal, fragmenta-se entre o tempo (responsável pelas memórias da família dos Malilanes) e a terra (representação das raízes tradicionais africanas), enquanto busca construir sua identidade.

Logo no início do romance, quando o estudante se prepara para retornar à Ilha, os fragmentos de memória do tempo em que vivera com sua família já começam a se mostrar:

Os outros familiares eram muito diferentes. Meu pai, por exemplo, tinha a alma à flor da pele. Já fora guerrilheiro, revolucionário, oposto a injustiça colonial. Mesmo internado na ilha, nos meandros do rio Madzimi, meu velho Fulano Malta transpirava o coração em cada gesto. Já meu tio Último, o mais novo dos três, muito se dava a exibir, alteado e sonoro, pelas ruas da capital. Não frequentara mais a sua ilha natal, ocupado entre os poderes e seus corredores. Nenhum dos irmãos se dava, cada um em individual conformidade. O tio Abstinência [...] sempre assim se apresentou: magro e engomado, ocupado em traçar lembranças. Um certo dia, se exilou dentro de casa. Acreditaram ser arremesso de humores, coisa passatemporária. Mas era definitivo. (COUTO, 2003, p.16, 17)

O ressurgir das lembranças, a partir do sentimento de retorno a seu lugar de origem, acontece por meio da descrição do narrador sobre a diferença entre os familiares. Tais lembranças referem-se aos episódios da história da família Malilane: os conflitos sociais e psicológicos que os personagens enfrentam em seu cotidiano.

As agitações familiares têm como pano de fundo a situação de decadência, mesmo após a independência, resultado da troca de um mundo em que o sistema de valor não funciona mais em nome da tecnologia, da modernidade dos costumes:

Me empoleiro no atrelado do tractor, vou circulando entre os caminhos estreitos de areia. Até há pouco a vila tinha apenas uma rua. Chamavam-lhe, por ironia, Rua do Meio. Agora, outros caminhos de areia solta se abriam, num emaranhado. Mas a vila é ainda demasiado rural, falta-lhe a geometria dos espaços arrumados. (COUTO, 2003, p.27)

Como se pode perceber, o narrador começa, não só a se deparar com a falta de progresso na Ilha, mas, também, a se posicionar como um sujeito esclarecido, que tem como referência de modernidade a cidade na qual se formou: “um espaço arrumado”. A Ilha para ele, embora tenha passado por transformações, preserva raízes rurais, que não atraem seu gosto de homem citadino.

Nota-se aqui que a personagem mudou, de acordo com as mudanças que a vida lhe impôs. Assim, o embate entre a tradição e a modernidade reforça um dos motivos da fragmentação da identidade de Marianinho, visto que o conjunto de valores mantidos em Luar-do-Chão é muito diferente daqueles apreendidos na cidade.

Dói-me a ilha como está, a decadência das casas, a miséria derramada

pelas ruas. Mesmo a natureza parece sofrer de mau-olhado. Os capinzais se estendem secos, parece que empalharam o horizonte. À primeira vista, tudo definha. 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).

As primeiras experiências de um tempo marcado pelas consequências do colonialismo violento que devastou a Ilha de Luar-do-Chão são angustiantes aos olhos do narrador, pois ele vê a si próprio perdido nas referências que tinha daquele lugar. Com isso, resolve pensar a tradição, parando para observar os costumes que ainda se conservam na Ilha: o brincar das crianças, a dança das mulheres e a profecia dos homens.

O posicionamento assumido pela personagem pode ser visto como uma tentativa de pôr em ordem os paradoxos que muitas vezes informam o tratamento da identidade na literatura. As obras literárias caracteristicamente representam indivíduos, de modo que as lutas a respeito da identidade são lutas no interior do indivíduo e entre o indivíduo e o grupo.

Demarca-se o início do deslocamento de um sujeito moderno para um pós-moderno: Marianinho, a partir de seu deslocamento, que não é somente geográfico – no caso, da cidade para Ilha - mas, também, um deslocamento social, econômico e cultural, precisar reinventar a si mesmo. Assim, com auxílio da memória, vai em busca da tradição.

É conveniente assinalar que é Marianinho quem registra as suas memórias pessoais, bem como as memórias de sua família, contadas de várias formas.

As cartas instalavam em mim o sentimento de estar transgredindo a minha humana condição. Os manuscritos de Mariano cumpriam o meu mais intenso sonho. Afinal, a maior aspiração do homem não é voar. É visitar o mundo dos mortos e regressar, vivo, ao território dos vivos.

(COUTO, 2003, p.257, 258).

O sentimento despertado pelas cartas pode ser lido como um indicativo de que o narrador estará construindo sua identidade em meio a memórias difusas que o deslocam o tempo inteiro. Por tal motivo, seus posicionamentos identitários se apresentam, por vezes, contraditórios.

A respeito disso, tem-se que "os deslocamentos ou os desvios da globalização mostram-se, afinal, mais variados e mais contraditórios do que sugerem seus protagonistas ou seus oponentes" (HALL, 2001, p.97).

Nota-se, com isto, que a associação entre o conjunto de valores constitutivos da tradição e as situações relacionadas às experiências da modernidade, vivenciadas por Marianinho na cidade, permitem conceituar o personagem como um sujeito contemporâneo que perdeu seus antigos perfis e, por tal razão, se acopla a outros.

Assim, Marianinho, sujeito moderno, vive a liberdade de seus atos e, embora a tradição diga que não se pode consumir o sexo quando há um morto na casa, o estudante o faz sem culpa: "Tudo acontece sem contorno, sem ruído, sem peso. Nunca o sexo me foi tão saboroso. Porque eu sonhava quem amava, sonhando amar naquela todas as mulheres." (COUTO, 2003, p.112).

Nesse trecho, observamos um contravalor a guiar as ações de Marianinho. Em virtude disso, o jovem se entregava ao sexo, proibido pela tradição em tempos de luto, com liberdade e sem preocupações com os comportamentos morais.

Diante de tal posicionamento, podemos entender o narrador-personagem como um sujeito pós-colonial, pois reflete a realidade dos sujeitos contemporâneos que transitam em meio a identidades fragmentadas múltiplas e deslocadas, geradas a partir das mudanças na estrutura social.

Assim, o jovem narrador desloca-se da tradição para a modernidade e desta para aquela, identificando-se com as identidades plurais e complexas que o transformam a cada contato.

Na praia esperam-nos. É a família, quase completa. Os homens á frente, pés banhados pelo rio, acenam-nos. As mulheres atrás, braços de uma cruzando braços de outras como que segurando um só corpo. Nenhuma delas me olha no rosto.

(COUTO, 2003, p.26).

Compreende-se que Luar-do-chão é o local do encontro com os parentes e, também, o local da identificação constituída por uma política de diferença. Na Ilha, Marianinho tem a preocupação em ser reconhecido. Por tal razão,

seus posicionamentos identitários dependem das memórias da tradição familiar experimentadas por ele.

De acordo com Chauí (1997), a memória revela-se fundamental para a compreensão da existência, à medida que está relacionada com o tempo, e este, com aquilo que se encontra escondido, ausente e distante: o passado.

Vale ressaltar que a identidade cultural encontra-se associada aos fragmentos da história individual e coletiva de uma sociedade. Nesse sentido, tanto os indivíduos quanto a sociedade são os responsáveis por preservar essas memórias.

Desse modo, Marianinho carrega na memória lembranças de épocas anteriores à colonização, longe das influências culturais portuguesas, mas, também, dos acontecimentos no período da invasão colonial, como os deslocamentos e a guerra.

Não são apenas casas destroçadas: é o próprio tempo desmoronando. Ainda vejo numa parede um letreiro já sujo pelo tempo: “A nossa terra será o túmulo do capitalismo”. Na guerra, eu tivera visões que não queria repetir. Como se essas lembranças viessem de uma parte de mim já morta.

(COUTO, 2003, p.27)

Nesse excerto, o narrador denuncia os efeitos da colonização, posicionando-se como um sujeito consciente de que sua pós-colonialidade: percebia que a paz não trouxera a tranquilidade almejada pelas comunidades; a Ilha se encontrava imersa num caos político e econômico.

Na afirmação de Reis (2010), a realidade africana, após a independência de suas colônias, fez com que os africanos buscassem uma forma de se desprenderem das metrópoles imperiais. Assim, uniram-se e construíram uma nova territorialidade, reinventando suas identidades por meio da preservação das memórias da África.

Segundo Hall, é preciso compreender que as identidades são construídas dentro dos discursos e “emergem no interior do jogo de modalidades específicas de poder e, assim, são mais produto da marcação da diferença da exclusão do que do signo de uma unidade idêntica” (HALL, 2001. p. 109).

Sendo assim, confirma-se que as identidades são construídas dentro de representações da cultura e se moldam de acordo com os códigos culturais absorvidos pelos sujeitos em seus grupos sociais. Isto quer dizer que as

lógicas comunitárias afetivas mobilizam os indivíduos ou uma coletividade em torno de um imaginário comum; no caso de Marianinho, a busca por identidade.

Diante da sua condição de estrangeiro, Marianinho almeja, por meio de fragmentos de toda a história da família, reconstruir sua identidade. Desse modo, o narrador-personagem, ao despertar para a consciência de si próprio, descobria a consciência dos seus.

Ainda bem que chegou, Mariano. Você vai enfrentar desafios maiores que as suas forças. Aprenderá como se diz aqui: 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. Você está entrando em sua casa, deixe que a casa vá entrando dentro de si. Sempre que for o caso, escreverei para si. Faça de conta que são cartas que nunca antes lhe escrevi. Leia mas não mostre nem conte a ninguém.

(COUTO, 2003, p.56)

Por intermédio das cartas misteriosas, Marianinho vai explorar a dimensão dos segredos que cercam a família Malilane, além de tentar descobrir por que o falecimento do avô permanece estranhamente incompleto. Nesse sentido, as cartas funcionam como “pistas” que o auxiliarão a decifrar os mistérios que circulam na enigmática Ilha de Luar-do-Chão.

Estas cartas são o modo de lhe ensinar o que você deve saber. Neste caso, não posso usar os métodos da tradição: você já está longe dos Malilanes e seus xicumbos. A escrita é a ponte entre os nossos espíritos e os seus espíritos. Uma primeira ponte entre os Malilanes e os Marianos.

(COUTO, 2003, p.126).

Fragmentada entre o tempo e a terra, a personagem colherá inúmeras memórias dos habitantes da Ilha, a fim de preencher as lacunas de sua história, ressignificar o passado e tecer o futuro nas linhas do presente.

Para Michael Pollak:

a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si.

(POLLACK, 1992, p.5)

De acordo com Pollack, torna-se a memória o fator mais importante ao entendimento dos sentimentos de continuidade e coerência, processada individual e/ou coletivamente na vida da personagem. Halbwachs também argumenta a propósito:

Para que nossa memória se auxilie com a dos outros, não basta que eles nos tragam seus depoimentos: é necessário ainda que ela não tenha cessado de concordar com suas memórias e que haja bastante pontos de contato entre uma e as outras para que a lembrança que nos recordam possa ser reconstruída sobre um fundamento comum.

(HALBWACHS, 2006, p. 38.).

De fato, como esclarecem os autores, o processo de interação entre as memórias não ocorre somente com o intuito de ordenar imagens do passado condicionadas pelo presente, mas, também, para complementar o indivíduo com elementos exteriores, os quais acentuam o senso de comunidade e tornam os indivíduos e os outros cúmplices em torno de um objetivo comum.

A construção da identidade do narrador-personagem Marianinho é um processo extremamente complexo, pois implica uma série de revelações de segredos da família dos Marianos (como eram conhecidos no aporuguesamento), fatos velados, seguramente, por cada um dos membros desse sistema.

Você não veio a 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. Não veio salvar o morto. Veio salvar a vida, a nossa vida. Todos aqui estão morrendo não por doença, mas por desmérito de viver.

(COUTO, 2003, p.64)

Para assegurar a construção de uma identidade cultural em que caminham a tradição e a modernidade, Marianinho passa a receber comandos que o instruem a registrar as experiências dos agentes de Luar-do-Chão e, com isso, preservar as memórias da família a ponto de repassá-las às gerações posteriores.

Nota-se, com o desenrolar da narrativa, que Marianinho não se resume a uma personagem a delinear as histórias de uma família em uma Ilha; antes, consiste em um elemento preponderante para a restauração da cultura de seu

povo, de modo a registrar as memórias da história e da cultura de uma Nação. Daí o fato de o narrador-personagem sofrer uma crise de identidade ao chocar-se com o passado, tempo em que imperam dúvidas e incertezas acerca de sua própria história, além de sua vida parecer interligada a de seu avô e patriarca da família, Dito Mariano: “Sim, você é a água que me prossegue, onda sucedida em onda, na corrente do viver” (COUTO, 2003, p. 238).

Sabe-se que a água é um símbolo que contém muitos significados, entre eles o de manutenção da vida. No romance em questão, a água é um elemento metafórico (dentre outros, ao longo do enredo), que se apresenta na forma de um rio, simbolizando a passagem de um tempo que leva adiante as memórias dos Malilanes, lembranças de uma etnia esquecida no pós-independência.

Ao nomear o neto da mesma forma como era nomeado por todos, em Luar-do-Chão, Dito Mariano o faz não somente com intuito de deixar um sucessor na Ilha, mas, principalmente, com o objetivo de manter viva a tradição através da figura do neto e, assim, fazer renascer, como água, a cultura africana. Para Hall,

[...] a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo “imaginário” ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre “em processo”, sempre “sendo formada”.

(HALL, 2001, p. 38).

Cativo do tempo e da terra, em um universo de fronteiras difusas, Marianinho, com o subsídio das memórias da família, principalmente as do avô Dito Mariano (reveladas pelas cartas) e da avó Dulcineusa, vai de encontro a um passado repleto de sentimentos e tradições, contrastando com a então modernidade de seus valores adquiridos na cidade.

Nessa perspectiva, um dos aspectos da questão da identidade assinalados por Hall “está relacionado ao caráter de mudança na modernidade tardia; em particular, ao processo de mudança conhecido como “globalização” e seu impacto sobre a identidade cultural” (HALL, 2001, p. 14). Assim, embora as identidades surjam com o indivíduo no local do seu nascimento, eles são

deslocados, constantemente, pela modernidade dos meios sociais, perdendo a “fixidez” que acreditavam possuir.

No encontro com a Nyumba-Kaya, “a casa grande, a maior de toda a Ilha” (COUTO, 2003, p.28), Marianinho percebe que aquela está destelhada, conforme manda a tradição africana quanto ao luto, para que o céu entre e limpe as sujeiras cósmicas, deixando o caminho livre à passagem do morto para outro mundo. No entanto, na manhã seguinte, o jovem percebe que o corpo do velho Mariano encontra-se fora do caixão “com dificuldade de transição, encravado na fronteira entre os dois mundos”. (COUTO, 2003, p.41).

A dificuldade de passagem do Avô se dava pelo fato de que Dito Mariano não podia atravessar o portal para o mundo dos mortos, sem antes recompor a família e a Ilha (em degradação por conta da colonização). Além disso, precisava revelar ao neto a verdadeira história sobre sua origem, enterrada com um tesouro por longos anos na Ilha. Desse modo, o velho Mariano escolhe ninguém menos que o próprio neto para continuar o seu trabalho de preservação do Clã dos Malilanes.

Esse é o serviço que vamos cumprir aqui, você e eu, de um lado e outro das palavras. Eu dou as vozes, você dá a escritura. Para salvarmos Luar -do-Chão, o lugar onde ainda vamos nascendo. E salvarmos nossa família, que é o lugar onde somos eternos.

(COUTO, 2003, p. 65.)

Percebamos com este trecho que a identidade de Marianinho está se construindo na relação entre a tradição (oralidade do avô) e a modernidade (escrita do neto).

Incumbido da proteção das memórias da família, o narrador-personagem recebe, pelas mãos da avó Dulcineusa, as chaves da Nyumba-Kaya, para que ele defendesse a casa e a avó. Esta precisava ser protegida dos parentes que a acusavam da morte do velho Mariano.

[...] No fundo, ela sabia que, com o desaparecimento do velho Mariano, todas as certezas ganhavam barro em seu alicerce. Se adivinham o desabar da família, o extinguir da casa, o desvanecer da terra - Desaparecendo o velho mariano e o que é que mais nos vai unir?

(COUTO, 2003, p.147.)

Na cultura da África, o idoso é bastante valorizado, pois carrega consigo a responsabilidade de transmissão dos acontecimentos e experiências dos antepassados. Desse modo, Adimirança sabia que, com a morte do Velho Mariano, quebravam-se os alicerces que mantinham a família Malilane na tradição africana.

Nesse sentido, Dito Mariano repassa suas memórias ao neto, o qual vai sendo, aos poucos, costurado à tradição. Por intermédio das cartas, Marianinho é conduzido de volta ao seio familiar e descobre um passado de conflitos, incertezas e descobertas. Embora encarregado do cerimonial fúnebre, não podia deixar que o enterro se completasse antes de desvendar todos os mistérios da Ilha e construir sua identidade realizando os últimos desejos do Avô:

Se terminar a cerimônia você não receberá as revelações. Sem essas revelações você não cumprirá a sua missão de apaziguar espíritos com anjos, Deus com os deuses.

(COUTO, 2003, p.125)

Percebe-se, neste trecho, a sensatez do velho patriarca, pois ele sabe que somente a construção da identidade do neto era o meio de reabilitar os valores culturais e, assim, reestruturar a ilha, bem como a família dos Marianos, seu desejo maior. Com a afirmação dessas raízes em Marianinho, este poderia sair do dualismo que o retorno à Ilha de Luar-do-Chão lhe causou.

O jovem estudante recebera muitas cartas, todas elas escritas por suas próprias mãos, mas, de acordo com a quarta correspondência, de autoria do “falecido” avô, “Sou eu, Dito Mariano, o sombrio escrevente” (COUTO, 2003, p.138)

A cada carta, o narrador-personagem vai construindo sua identidade num tempo e numa terra mais viva do que ele pensa. Contudo, é somente na oitava carta que lhe é revelada sua real identidade: é filho biológico do seu Avô, Dito Mariano, e de sua tia Adimirança. “[...] uma voz infinita se esfumava em meus ouvidos: não apenas eu continuava a vida do falecido. Eu era a vida dele.” (COUTO, 2003, p. 22.).

A emergência de uma identidade atrelada ao Tempo e à Terra faz com que o avô, “cl clinicamente morto”, interrompa o funeral a fim de reescrever, a partir do neto, os modos de ser do africano, que precisa transitar entre os pólos da tradição e da modernidade para garantir seu espaço. Dessa maneira, revelado o segredo acerca da paternidade e maternidade de Marianinho, além de resolvidas as pendências da família, o avô envia ao neto a última carta. Nela despede-se com a sensação de dever cumprido: “você, meu filho, você disse o certo: a morte é a cicatriz de uma ferida nunca havida, a lembrança de uma nossa já apagada existência. [...] Eu apenas estou usando a morte para viver.” (COUTO, 2003, p.256.)

O trecho encerra um ciclo da narrativa que trata do envio das vozes do avô, pelas quais o narrador-personagem descobre-se filho de uma tradição a velejar nos rios da modernidade. Dito Mariano ainda se mostra orgulhoso por Marianinho ter redescoberto suas raízes e recuperado sua identidade:

Já não necessito lhe escrever por caligrafada palavra. Falaremos aqui, nesta sombra onde ganho dimensão, corpo renascendo em outro corpo. Você meu neto, cumpriu o ciclo das visitas. E visitou casa, terra, homem, rio: o mesmo ser, só diferindo em nome. Há um rio que nasce dentro de nós, corre por dentro da casa e deságua não no mar, mas na terra. Esse rio uns chamam de vida. (COUTO, 2003, p.258)

Com esse trecho, retirado da última carta recebida por Marianinho, percebe-se que o jovem não só construiu sua identidade, como também, cumpriu sua missão de reconstruir a ilha e a família dos Marianos. Portanto, o narrador personagem, além de desempenhar o seu papel de registrar a memória e a voz da sociedade moçambicana, também contribuiu para a perpetuação da cultura de Luar-do-Chão.

Eis o que eu aprendi Nesses vales onde se afundam os poentes: afinal, tudo são luzes e a gente se acende nos outros. A vida é um fogo, Nós somos suas breves incandescências.

(COUTO, 2003, p.241).

Verifica-se aqui uma característica do sujeito pós-colonial: a tomada de consciência de que tudo na vida é condicionado. Por isso, Marianinho precisou abandonar a sua condição de único e centrado para se reinventar, assumindo

múltiplas identidades que se transformaram continuamente.

Conclui-se que, embora o processo de colonização tenha sido a grande causa dos deslocamentos dos sujeitos no romance, o pós-colonialismo foi o momento dos questionamentos, das dúvidas, da fragmentação e dos deslocamentos das identidades e de tudo o quanto era considerado fixo.

Assim, tem-se que as identidades dos sujeitos pós-coloniais são marcadas por diversos elementos que dizem respeito à história, à classe social e à sociedade a que pertencem. Assim, foi possível constatar que, em meio ao conflito tradição/modernidade, o protagonista reconfigurou sua história – através de suas memórias atreladas às de seus familiares e amigos – na busca de um bem comum: a reestruturação da Ilha de Luar-do-Chão e a preservação da identidade de seu povo.

Numa reflexão mais detalhada, infere-se que as personagens aludem, de certa forma, à história de Moçambique e a de sua sociedade, obrigada a se afastar de seus valores tradicionais para assimilar a cultura do colonizador.

Por esse motivo, nos deparamos com a Ilha de Luar-do-chão em pleno estado de abandono após a independência. Esse fato em muito se assemelha à realidade das ex-colônias africanas, como é o caso de Moçambique, por exemplo. Isso permite identificar que é o próprio país que se encontra ficcionalmente representado em “Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra”, pois a Ilha de Luar-do-Chão é configurada na obra com os mesmos problemas de abandono, além dos embates identitários e da luta de uma sociedade que, mesmo após a independência, quer se libertar dos laços coloniais.

Assim, também, o narrador-personagem é revelado no romance como um interventor, criado para evitar o desaparecimento gradual das tradições nativas, em consequência da invasão da economia transnacional e do fracasso político no pós-independência.

REFERÊNCIAS:

COUTO, Mia. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

HALBWACHS, Maurice. "Memória coletiva e memória individual". *In: A memória coletiva*. São Paulo: Editora Centauro, 2006.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 5. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

MAQUÊA, Vera Lúcia da Rocha. *Memórias inventadas: estudo comparado entre Relato de certo oriente, de Milton Hatoum e Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra, de Mia Couto*. 2007. 330 p. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2007.

POLLAK, Michael. *Memória e identidade social*. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

REIS, Eliana Lourenço de Lima. *Pós-colonialismo, identidade e mestiçagem cultural*. A literatura de Wole Soyinka. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

Texto recebido em 15 de dezembro de 2012 e aprovado em 13 de abril de 2013.

**A HISTÓRIA NOS SUBSOLOS DA LITERATURA:
AS NARRATIVAS COLONIAIS E PÓS-COLONIAIS DE LÍNGUA INGLESA**

**HISTORY IN THE BASEMENTS OF LITERATURE:
COLONIAL AND POST-COLONIAL NARRATIVES IN ENGLISH**

Divanize Carbonieri *

Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT

RESUMO:

O objetivo deste estudo é propor uma reflexão a respeito das relações nem sempre transparentes entre literatura e história. Os temores e desejos envolvidos em torno da colonização europeia de outras terras são examinados em suas representações na literatura colonial britânica dos séculos XIX e XX. A reação a essas imagens literárias canônicas também é investigada na análise de um dos primeiros romances da literatura africana de língua inglesa, situado no contexto maior do processo de desenvolvimento das literaturas pós-coloniais.

PALAVRAS-CHAVE: literatura, história, literatura colonial, literaturas pós-coloniais, literatura africana

ABSTRACT:

The objective of this study is to propose a reflection on the not always transparent relations between literature and history. The fears and desires wrapped around the European colonization of other lands are examined in their representations in nineteenth- and twentieth-century British colonial literature. The reaction to these canonical literary images is also investigated in the analysis of one of the first novels of African literature in English, placed in the larger context of the process of development of post-colonial literatures.

KEYWORDS: *literature, history, colonial literature, post-colonial literatures, African literature*

Conteúdos reprimidos e diferença cultural na relação entre literatura e história

Não é tão fácil, como a princípio pode parecer, tentar desvendar as íntimas conexões entre literatura e história. Que toda obra literária oferece uma certa visão da época em que foi escrita é algo com que todos concordam. Mas essas relações não são tão diretas ou explícitas como um leitor menos avisado

poderia inicialmente supor. Neste artigo, pretendo demonstrar como a literatura pode proporcionar um conhecimento diferenciado da história, não como mera ilustração ou representação superficial, mas como uma espécie de terreno em camadas, revelando, nos níveis mais subterrâneos, as principais tensões e medos coletivos existentes no tempo da escrita. Para tanto, escolhi, como foco principal, o encontro colonial ocorrido nos dois séculos passados e o que sucedeu a ele. Num primeiro momento, discuto como a literatura inglesa representou, em suas grandes narrativas coloniais, o domínio e a ocupação de outras sociedades e, num segundo instante, como a literatura africana de língua inglesa respondeu à experiência da colonização. Acredito que a análise dessas obras literárias pode lançar luz sobre essas situações históricas e contribuir para uma interpretação mais ampla de suas motivações e consequências.

Fredric Jameson (1992) já denunciava o caráter socialmente simbólico das narrativas que, segundo ele, apresentam, sob forma disfarçada ou distorcida, elementos de uma realidade histórica que foi reprimida e ocultada do texto, uma espécie de *inconsciente político* que aguarda para ser trazido à superfície do que está escrito. Assim, suas ideias nos remetem, quase imediatamente, à teoria onírica de Sigmund Freud (2001), que, em *A interpretação dos sonhos*, assumia o compromisso de demonstrar que os sonhos são passíveis de ser interpretados, postulando que eles são sempre a realização de um desejo recalcado ou *inconsciente*. De acordo com a sua visão, o sonho seria a dramatização desse desejo que encontraria, através dessa encenação, expressão e satisfação. Nesse caso, o desejo, que, antes, havia sido suprimido, representando, portanto, um conteúdo latente, para vencer agora a resistência da mente consciente, enfraquecida no sono, mas ainda operante, sofreria uma distorção onírica causada pela censura, realizando-se de maneira disfarçada ou mesmo irreconhecível no conteúdo manifesto do sonho. A interpretação de Freud intentava, então, chegar ao conteúdo latente dos sonhos e descobrir o desejo que lhes havia dado sustentação.

Jameson, por sua vez, também tem como objetivo estabelecer uma hermenêutica que seja capaz de desvendar os conteúdos históricos e políticos reprimidos nos textos literários pela opressão ideológica. Mas, na verdade, a sua posição não poderia ser mais contrária aos procedimentos do pai da psicanálise. Para Jameson, assim como para Gilles Deleuze e Félix Guattari (2010), a interpretação freudiana se caracterizaria por uma perspectiva reducionista da experiência total da realidade, reescrevendo-a apenas de acordo com uma narrativa baseada no complexo de Édipo e nos romances familiares decorrentes dele. A análise freudiana do inconsciente o reduziria ao meramente subjetivo, sem se importar com os conteúdos políticos da vida cotidiana. Sob a ótica de Jameson, por outro lado, o inconsciente do texto seria sempre politizado, já que todas as narrativas poderiam ser entendidas como episódios de uma única trama, vasta e incompleta, tecida pela luta entre as classes sociais. E, segundo ele, o modelo hermenêutico fornecido pelo marxismo teria primazia sobre as outras vertentes interpretativas, revelando como todas elas são limitadas a um determinado contexto ou objeto de estudo. Em sua visão, apenas o marxismo seria capaz de detectar os traços reprimidos da história da luta de classes nos textos e libertá-los da força opressiva que os suprimiu ou distorceu.

Contudo, por se concentrar unicamente na luta de classes, a análise de Jameson também parece incorrer numa redução. Ele entende, afinal, todas as obras literárias como fragmentos de uma narrativa ininterrupta sobre o conflito classista. Portanto, como partes de uma coisa só, uma grande narrativa homogeneizante de caráter político. Embora as estruturas de poder sejam realmente importantes para a compreensão de qualquer manifestação artística, essa sua visão parece ignorar o componente da diferença cultural. Como explicar, por exemplo, lançando mão apenas desse viés, a complexa situação colonial dos séculos XIX e XX? Ainda que os interesses das potências europeias em diversos territórios da Ásia, África e Oceania tenham sido, em grande parte, econômicos, a sua ocupação e domínio sobre eles foram acionados por uma certa interpretação a respeito da diferença que as inúmeras culturas que ali viviam representavam ao modo de vida predominante no oeste

européu. A colonização de terras não-europeias não envolveu exatamente a opressão de uma classe social sobre outra, mas a de todo um sistema de vida sobre inúmeros outros.

Os significados atribuídos a esses Outros culturais emanavam de uma série de discursos, perspectivas e modos de entendimento que pressupunham a superioridade da cultura europeia e “explicavam” a necessidade da submissão de outros povos. Teorias racistas e eugênicas funcionaram como a força motriz que possibilitou e acarretou a exploração econômica e a dominação política. Sendo assim, para se compreender a situação colonial em sua totalidade, era preciso levar em consideração essas teorizações. Edward Said (2007) foi um dos primeiros intelectuais a sentir a necessidade de interrogar os discursos que embasaram o imperialismo europeu e a sua colonização de outras terras. É memorável a sua definição do Oriente como a alteridade mais duradoura e frequente nesse conjunto de textos, percepções e representações:

[...] os franceses e os britânicos – e em menor medida os alemães, os russos, os espanhóis, os portugueses, os italianos e os suíços – tiveram uma longa tradição do que vou chamar *Orientalismo*, um modo de abordar o Oriente que tem como fundamento o lugar especial do Oriente na experiência ocidental europeia [sic]. O Oriente não é apenas adjacente à Europa; é também o lugar das maiores, mais ricas e mais antigas colônias europeias [sic], a fonte de suas civilizações e línguas, seu rival cultural e uma de suas imagens mais profundas e recorrentes do Outro. [...] Além disso, o Oriente ajudou a definir a Europa (ou o Ocidente) com sua imagem, ideia [sic], personalidade, experiência contrastantes. (SAID, 2007, pp. 27-28).

Said apresentava, assim, uma análise extremamente eficaz de como as potências coloniais ocidentais, sobretudo a Grã-Bretanha e a França, enxergavam e representavam os territórios e povos da Ásia e do Norte da África entre o final do século XVIII e o início do XX. O seu Orientalismo pode ser entendido, então, como o conjunto das representações que o Ocidente fez do Oriente, notadamente durante o período colonial. Como bem constata Said, essas representações, muito mais do que imagens apenas decorrentes da observação, originavam-se de visões influenciadas por estereótipos e fantasias. O Oriente era visto, nesses discursos, como uma entidade que

reunia em si uma série de conceitos negativos, o que, em última instância, servia para enfatizar uma suposta superioridade do Ocidente, descrito e qualificado, em contraste, por meio de uma adjetivação positiva. Sendo assim, tornava-se recorrente a ideia de que as nações ocidentais tinham o direito e, até mesmo, a obrigação de dominar e ocupar as terras orientais para levar até elas o “benefício” de sua “missão civilizadora”.

Num outro momento, Said (1999) iria também estabelecer um método para ler e analisar as grandes narrativas coloniais da literatura ocidental. Trata-se da leitura contrapontística que intenta mostrar como esses frutos da imaginação criativa e interpretativa da Europa configuram-se como parte integrante da complexa relação entre império e cultura. Na prática, significa ler um texto literário canônico, procurando desvendar como ele reflete seu pano de fundo histórico e uma determinada perspectiva ideológica, sem ignorar, na análise, as outras visadas que se opõem a ela. Said emprega a leitura contrapontística para interpretar romances produzidos durante o período de colonização por escritores metropolitanos, demonstrando como essas obras refletem as histórias das metrópoles colonialistas, ao mesmo tempo em que revelam as histórias das sociedades que elas colonizaram. Ele busca observar essas experiências diferenciadas em contraponto, entendendo-as como um conjunto de histórias que se entrelaçam e se sobrepõem, sem jamais atingirem uma homogeneização. Em outras palavras, seu objetivo “é colocar em convívio visões e experiências ideológicas e culturalmente fechadas umas às outras, e que tentam afastar ou eliminar outras visões e experiências” (SAID, 1999, p. 66), mostrando que “a exposição e acentuação da divergência” realçam a relevância cultural das concepções ideológicas (SAID, 1999, p. 66). O seu enfoque, pautado pelo entrelaçamento de várias histórias conflitantes e pela diferença cultural, parece proporcionar, assim, uma possibilidade de leitura e análise muito mais ampla do que aquela oferecida pela abordagem de Jameson.

Além disso, a leitura contrapontística oferece ao leitor a oportunidade de perceber que o estilo de vida específico e os valores sociais expressos nos romances coloniais relacionam-se intimamente com a dominação, ocupação e

exploração de outras sociedades. Dessa forma, uma obra como *Mansfield Park* (1814), de Jane Austen, é lida por Said de acordo com uma “estrutura de atitudes e referências”, com o objetivo de desvendar as alusões aos fatos imperiais e às situações coloniais entremeadas na tessitura da narrativa, assim como os valores morais e sociais vinculados a elas. Ainda que as colônias imperiais sejam apenas marginalmente visíveis nos romances desse tipo, a sua simples existência parece contribuir para uma ordenação do universo ficcional que se assemelha àquela do mundo extraliterário. A vida que Fanny Price e a família Bertram têm em *Mansfield Park*, uma propriedade no interior da Inglaterra, não apenas é sustentada materialmente pelas possessões coloniais de *sir* Thomas Bertram em Antígua, no Caribe, como também parece ser regulada pela mesma autoridade. Said menciona que a ausência de *sir* Bertram, ocupado temporariamente em seus domínios caribenhos, havia aberto caminho para um certo descontrole de jovens e mulheres, exemplificado numa série de flertes sem supervisão e na preparação para a encenação de uma peça fútil e um tanto quanto libertina. Ao retornar ao ambiente doméstico, esse patriarca tem a chance de retomar seu comando sobre tudo e todos, encerrando, inclusive, os preparativos e ensaios:

Não é apenas um Crusoe pondo as coisas em ordem: é também um antigo protestante eliminando todos os traços de comportamento frívolo. Nada em *Mansfield Park* nos desmentiria, porém, se fôssemos supor que *sir* Thomas faz exatamente as mesmas coisas – em escala mais ampla – em suas “fazendas” de Antígua. Tudo o que estivesse errado por lá [...] *sir* Thomas foi capaz de endireitar, assim mantendo o controle sobre seu domínio colonial. Aqui, mais do que em qualquer outra parte de sua obra, Austen estabelece uma sincronia entre a autoridade doméstica e a autoridade internacional [...]. Ela vê com clareza que ter e governar *Mansfield Park* é ter e governar uma propriedade imperial em íntima, para não dizer inevitável, associação com ela. O que assegura a tranquilidade [*sic*] doméstica e a atraente harmonia de uma é a produtividade e a disciplina regrada da outra (SAID, 1999, p. 128).

Dessa forma, o método de Said nos leva a ler as grandes narrativas coloniais europeias, sem ignorar o conflito sob o qual elas se assentam. A representação do domínio e da opressão impostos a outras culturas não pode mais ser desprezada em qualquer análise dessas obras que almeje ser extensa e eficiente. Na próxima seção, também vou-me deter sobre a constituição das

narrativas coloniais, escolhendo, contudo, um momento posterior àquele enfocado por Said em sua análise do romance de Austen.

Medo e mal-estar na literatura colonial

Se, em *Mansfield Park*, a aparição do império era ainda marginal, conforme o século XIX avançava em direção ao XX, a presença das colônias e dos colonizados na literatura europeia ia-se tornando mais densa e problemática. O contato diário com esses diversos Outros, em terras tão distantes e diferentes dos centros metropolitanos, minava qualquer possibilidade de apartação completa. A literatura passava, então, a examinar, de forma cada vez mais minuciosa, as influências que o convívio com outros povos e paisagens causava aos ocidentais. Uma vez que o Outro colonizado configurava-se essencialmente como uma entidade identitária sobre a qual os europeus projetavam os contrários dos atributos positivos que consideravam como seus, os efeitos desses enfrentamentos só podiam ser analisados sob uma ótica negativista. Um medo recorrente rondava as mentes dos colonizadores, o de que pudessem sofrer uma diminuição ou retrocesso simplesmente por se imiscuírem com os colonizados. E, nas obras literárias do final dos oitocentos, surgiam manifestações gradativamente mais intensas desse temor.

No conto “The man who would be king” (1888), de Rudyard Kipling, por exemplo, é possível vislumbrar uma notável confiança no funcionamento preciso das engrenagens da administração colonial britânica e, simultaneamente, um exame crítico das consequências nefastas que poderiam advir, caso os ingleses se desviassem desmedidamente dessas regulações. Kipling continua e ao mesmo tempo interrompe, nessa narrativa, o formato das histórias de aventuras ou *boys’ stories* que inundaram a literatura inglesa, a partir de meados do século XIX. *Robinson Crusoe* (1719), de Daniel Defoe, obra fundadora do romance moderno na Inglaterra, havia há tempos se estabelecido como a aventura imperial paradigmática, já que seu protagonista reconstruía, na ilha caribenha que o havia acolhido após o naufrágio, o mesmo

modo de vida experimentado na Inglaterra, orientando-se por um aproveitamento dos recursos naturais, com vistas não apenas à sobrevivência, mas, principalmente, à geração de excedentes. Além disso, ao deixar a ilha, após vinte e oito anos passados nela, ele a tornara uma possessão sua, arrendando-a para novos colonos, e, nos anos seguintes, passara a visitá-la para colher seus rendimentos. Dessa forma, Crusoe é o protótipo do explorador imperialista inglês. Tendo sido escrito num momento inicial do processo imperial, ainda quando os britânicos estavam planejando colonizar as ilhas do Caribe para cultivar cana-de-açúcar e tabaco, o romance de Defoe é marcado por um tom entusiástico em relação a esse projeto. Essa parece ser a razão por que Crusoe é tão bem-sucedido ao estabelecer sua colônia na ilha. Através do empreendimento de seu herói, Defoe está a indicar que a Inglaterra tem um próspero caminho pela frente.

Contudo, logo em seguida, o romance inglês havia sido tomado por uma série de histórias amorosas, muitas vezes escritas, protagonizadas e até mesmo narradas por mulheres. Jane Austen, por exemplo, especializara-se em fazer de seus romances verdadeiros “manuais de casamento”, com o propósito de instruir as jovens de seu tempo a avaliar suas reais condições e realizar uniões matrimoniais que fossem as mais satisfatórias possíveis, tanto do ponto de vista emocional quanto material. As três irmãs Brontë – Charlotte, Emily e Anne – também se dedicaram, cada uma a seu modo, a escrever narrativas que examinassem e questionassem o papel da mulher na sociedade vitoriana e o caráter de seus relacionamentos com os homens e a comunidade mais ampla. Num momento em que o romance ainda era visto com desconfiança e considerado um gênero menor, um simples meio de entretenimento voltado principalmente para pessoas sem uma sólida formação clássica, era esperado que fossem as mulheres as suas principais leitoras. Sem muitas chances de realizar estudos superiores ou perseguir uma carreira, as mulheres do período viviam, em grande parte, confinadas ao ambiente doméstico. Para aquelas que pertenciam a uma determinada classe e podiam se alfabetizar e manter criados, a leitura de romances, realizada no espaço encerrado de seus lares, afigurava-se como um bom passatempo para as horas ociosas. Durante a

primeira metade do século XIX, o romance inglês havia-se constituído, então, basicamente, como um empreendimento feminino, escrito por mulheres e voltado para elas.

A onda de romances de aventura que se ergueu depois disso foi uma tentativa eficaz de resgatar o romance dessa zona de influência feminina e trazê-lo novamente para o domínio dos homens. Esse feito masculino no campo da literatura era perpetrado paralelamente ao crescimento de importância do gênero romanesco, ao mesmo tempo em que espelhava o fato de que a atividade imperial, que se intensificava no período, era essencialmente uma “coisa de homens”. *The coral island* (1857), de R. M. Ballantyne, e *Treasure island* (1883), de Robert Louis Stevenson, são alguns dos exemplos mais famosos desse tipo de narrativa, que procurava instaurar a mesma fé na capacidade masculina de explorar e dominar novas partes do mundo encontrada no romance de Defoe.

No entanto, apenas alguns anos mais tarde, já não era possível encontrar a mesma confiança enfática no conto de Kipling. Seus dois protagonistas, Carnehan e Dravot, são, contudo, aventureiros da melhor espécie ou, melhor dizendo, da pior espécie, já que não passam de vadios que fingem ser o que não são para tirarem proveito dos poderosos dos Estados Nativos, espécies de entidades políticas pertencentes ao Império da Índia e não governadas diretamente pelos britânicos, mas por algum soberano local que se submetia como um vassalo à Coroa britânica, que, por sua vez, exercia ali alguma forma de governo indireto, conforme seus interesses na região. Na narrativa de Kipling, há a seguinte descrição a respeito dessas unidades administrativas:

[o]s Estados Nativos têm um horror completo aos jornais ingleses, que podem lançar luz sobre seus métodos peculiares de governo, e fazem o que podem para afogar os correspondentes com champanhe ou os afastam de suas mentes com suas carruagens puxadas por quatro cavalos. Eles não entendem que ninguém liga a mínima para a administração interna dos Estados Nativos contanto que a opressão e o crime sejam mantidos dentro de limites decentes e que o governante não seja drogado, bêbado ou fique doente de uma ponta a outra do ano. Os Estados Nativos foram criados pela Providência para suprir um cenário pitoresco, tigres e histórias maravilhosas. Eles são os lugares escuros da terra, cheios de crueldades inimagináveis, tocando a Ferrovia e o Telégrafo de um lado e, do outro, os dias de Harun-al-Raschid (KIPLING, s/d, p. 5).¹

Assim, é estabelecida a diferença entre os Estados Nativos e a presença britânica na Índia, representada no conto, principalmente, pela atividade dos jornais de língua inglesa, num dos quais o próprio narrador trabalha. O cotidiano de seu jornal é descrito por ele como dividido em dois momentos: seis meses em que a atividade é intensa, mas um tanto caótica, quando é afastado da elaboração das notícias para atender uma série de solicitações de missionários, coronéis e companhias teatrais, e seis meses em que nada parece acontecer, a não ser o termômetro que “sobe polegada por polegada até o topo do vidro”, e “ninguém escreve nada, a não ser reportagens sobre as diversões nas cidades altas” (KIPLING, s/d, p. 8). Contudo, ainda assim, é uma imagem de eficiência regrada, uma vez que o jornal não para, porque “o supervisor acha que um jornal diário tem realmente que sair a cada vinte e quatro horas, e todas as pessoas nas cidades altas, no meio de seus divertimentos, dizem: – Meu Deus do céu! Por que o jornal não pode estar faiscando?” (KIPLING, s/d, p. 8). Há a sugestão, dessa forma, de que nem os rigores do verão indiano são capazes de deter a eficácia inglesa. Também é possível perceber um contraste entre as imagens dos Estados Nativos, como “os lugares escuros da terra”, e dos jornais, que são descritos como capazes de “lançar luz sobre” as iniquidades dos governos locais e cuja produção é comparada à faísca geradora de fogo. Portanto, o domínio britânico é visto como o lume que pode afastar as trevas e iluminar esses lugares, entendidos comparativamente como sombrios e cruéis.

Ainda que possa parecer proveitoso ameaçar os sultões dos Estados Nativos, fazendo-se passar por correspondentes dispostos a publicar seus escândalos, isso também representa um risco para Carnehan e Dravot, uma vez que eles poderiam “ficar presos’ numa das pequenas ratoeiras que são os estados da Índia Central ou da região sul de Rajputana” e “colocar-se em sérias dificuldades” (KIPLING, s/d, p. 7). Na verdade, ter qualquer coisa a ver com esses locais é sentido como uma possibilidade real de prejuízo para a dignidade britânica. O narrador, que parece cioso de seus deveres coloniais, denuncia os dois rufiões que acabou de conhecer, conseguindo fazer com que sejam deportados da fronteira de um desses estados. Na verdade, o problema

imediatamente com os aventureiros desse conto, Carnehan e Dravot, é justamente que eles não se ajustam à ordenação britânica na Índia. A insatisfação com os limites impostos pelo sistema do governo colonial transparece na fala de Carnehan, quando ele e seu companheiro vão encontrar o narrador na redação do jornal:

- [...] Nós estivemos por toda a Índia, na maior parte das vezes, a pé. Fomos caldeireiros, maquinistas, pequenos empreiteiros, e tudo o mais, e decidimos que a Índia não é grande o bastante para nós. [...] O país não é explorado nem pela metade, porque aqueles que o governam não deixam que você o toque. Eles passam todo o seu abençoado tempo em governá-lo, e você não pode erguer uma pá, nem lascas de uma pedra, nem procurar por petróleo, nem nada disso, sem que todo o Governo diga:
- Largue isso no lugar e nos deixe governar (KIPLING, s/d, p. 10).

É por esses motivos que ambos decidem deixar a Índia e se tornar reis do Cafiristão, um país vizinho ao Afeganistão e separado deste pelo que o narrador descreve como sendo uma massa de montanhas, picos e geleiras, pela qual nenhum inglês ainda havia passado. Se os Estados Nativos da Índia, dominados pelo governo britânico, já se afiguravam como grandes perigos para os súditos da Coroa, que dizer dessa região, ainda intocada pelos europeus? Ainda assim, apesar das enormes dificuldades encontradas na travessia, os dois personagens realmente conseguem atingir seu objetivo e, com a ajuda dos inúmeros rifles que haviam levado em sua bagagem, submetem os nativos. Realizam, até mesmo, a façanha de serem confundidos com deuses.

Contudo, logo são desmascarados. Dravot, que havia se tornado o líder supremo, é executado, e Carnehan, após sobreviver à crucificação, é libertado pelos nativos e expulso do país. Mais tarde, já enlouquecido, será conduzido pelo narrador até um asilo, onde morrerá. Ainda que exista uma possibilidade imediata de se interpretar o destino final desses personagens como um bem merecido desfecho para quem se aventurou além do que podia, o fato é que não parecem ser a ganância desmedida de ambos nem a sua desobediência às normas governamentais as principais causas de sua derrocada. Afinal, o empreendedorismo e a ousadia em correr riscos sempre foram considerados virtudes fundamentais para exploradores e colonialistas. Na verdade, a não-adaptação às engrenagens da administração colonial britânica é apenas a razão mais aparente para a sua ruína. Numa camada mais subterrânea do

texto, corre um outro veio de significados. Tudo é posto a perder no momento em que Dravot resolve se casar com uma nativa para torná-la sua rainha e ter com ela um herdeiro, já que havia se pronunciado da seguinte forma:

– Não farei uma nação – ele disse.

– Farei um Império! Esses homens não são negros; eles são ingleses! Olhe para seus olhos – olhe para suas bocas. Olhe para o modo como se levantam. Eles se sentam em cadeiras em suas casas. Eles são as Tribos Perdidas ou algo assim, e vão se tornar ingleses (KIPLING, s/d, pp. 30-31).

Embora os nativos tenham realmente a tez clara, é um óbvio equívoco de Dravot considerá-los ingleses, justamente pela questão da diferença cultural. Os europeus ocidentais acreditavam, na época, que estavam no topo da evolução das civilizações e qualquer outra sociedade só poderia se situar comparativamente num estágio inferior. De acordo com essa visão evolucionista, os habitantes do Cafiristão poderiam ser colocados numa posição acima de índios e negros, por suas semelhanças com os ingleses, mas jamais no mesmo patamar, em virtude de suas diferenças. O maior pecado de Dravot, portanto, é a tentativa de unir-se sexualmente a uma das mulheres locais.² O horror à possibilidade de contaminação e o temor de uma suposta degradação através da miscigenação são os principais fantasmas escondidos no subsolo da narrativa. Afinal, em *Robinson Crusoe* e nos legítimos exemplos de Robinsonadas posteriores, a presença de mulheres, sobretudo nativas, é providencialmente apagada das terras conquistadas. A reflexão que Kipling parece oferecer, nessa camada mais profunda de seu texto, é a de que o grande perigo da aventura sem limites é o risco da assimilação da cultura e, principalmente, dos índices raciais dos nativos através da geração de descendentes mestiços. Dessa forma, manter-se dentro dos limites da administração colonial talvez não seja o mais lucrativo para os indivíduos, mas é visto certamente como o mais seguro. E esta é uma característica do momento em que Kipling estava escrevendo, no final do século XIX: a necessidade premente de entender o império como um empreendimento coletivo, como um grande mecanismo, e não mais como os feitos ousados de indivíduos únicos.

Kipling ainda não questiona os efeitos dessa grande máquina sobre os colonizados e nem é capaz de imaginar que eles, talvez, estivessem melhor sem ela. Seu foco de atenção recai sobre os britânicos e o material que ele examina é a influência dos contatos com os nativos sobre eles. Parece acreditar que tudo estará bem, se eles se mantiverem dentro do círculo burocrático e regulamentar da administração colonial, sem haver mais a necessidade de se correr riscos desnecessários. Um outro autor, alguns anos mais tarde, apresentará, contudo, um grau de desconfiança maior em relação ao empreendimento imperial. Trata-se de Joseph Conrad, que também investigará o poder das terras e povos colonizados sobre os europeus de uma maneira ainda mais profunda e complexa do que Kipling. Em *Heart of darkness* (1902), ele mergulha num fluxo denso e caudaloso de escrita que o levará a analisar de perto a colonização da África.

Marlow, um dos narradores do romance de Conrad, conta a seus companheiros de embarcação o que lhe aconteceu quando era um marinheiro novato e adentrou o rio Congo, rumo ao encontro de Kurtz, um outro agente da mesma companhia extratora de marfim que havia se rebelado ou enlouquecido no coração da selva. A viagem de Marlow é marcada pela paragem em algumas estações, cada uma delas mais próxima de Kurtz e do núcleo da floresta africana. A impressão criada é a de que o personagem-narrador avança, cada vez mais, em direção à loucura e ao horror. Na verdade, os índices de loucura já apareciam mesmo antes de ele iniciar sua jornada, por exemplo, no momento em que ele vai ver o médico da companhia para um exame anterior à expedição:

- Sempre peço licença, no interesse da ciência, para medir os crânios daqueles que vão para lá – ele [o médico] disse.
- E quando eles voltam também? – eu perguntei.
- Oh, nunca os vejo – ele observou – e, além do mais, as mudanças ocorrem por dentro, você sabe. [...] Evite a irritação mais do que a exposição ao sol. [...] Nos trópicos deve-se manter a calma antes de tudo (CONRAD, 1994, pp. 16-17).³

Assim, existe a menção de que há algo “lá”, “nos trópicos”, capaz de fazer as pessoas enlouquecerem, além, é claro, da insinuação de que aqueles que

escolhiam tal destino deveriam muito provavelmente apresentar alguma anomalia, daí a necessidade científica de medir seus crânios. De qualquer forma, ao pisar em solo africano e durante toda sua viagem pelo Congo, Marlow encontrará diversos outros sinais de insanidade por parte dos europeus. Mas o mais impressionante é a visão que ele tem dos nativos logo em sua chegada:

- Um leve tilintar atrás de mim me fez virar a cabeça. Seis homens negros avançavam numa fila, arrastando-se pelo caminho. Eles caminhavam eretos e lentos, balançando pequenas cestas cheias de terra na cabeça, e o tilintar seguia o ritmo de seus passos. [...]
- Formas negras agachavam-se, deitavam-se, sentavam-se entre as árvores, encostadas nos troncos, agarrando-se à terra, metade dos corpos aparecendo, metade apagada pela penumbra, em todas as atitudes de dor, abandono e desespero. [...]
- Eles estavam morrendo lentamente – isso era claro. Não eram inimigos, não eram criminosos, já não eram nada terrenos, – nada além de sombras negras de doença e fome, jazendo perplexamente na sombra esverdeada (CONRAD, 1994, pp. 22-24).

Pela primeira vez, os efeitos da colonização sobre os colonizados são examinados numa obra literária com um grande mal-estar. O olhar do narrador Marlow se concentra sobre as figuras dos nativos e só o que ele descreve são quadros de escravização e destruição pela doença e pela fome. Apesar de não pronunciar essas palavras, é evidente, a partir do seu relato, que essas pessoas só chegaram a essa condição devido à exploração colonial imposta a elas pelas potências europeias. Nada contradiz mais aquela velha ideia de que a dominação de outros povos seria uma maneira de levar a “luz da civilização” até eles do que essas imagens. Ainda assim, os nativos são representados como uma massa amorfa e indistinta de indivíduos sem características específicas que os distingam uns dos outros. Os únicos atributos que Marlow enxerga neles são a cor negra e a debilidade causada pela opressão, elementos que os igualam, faltando qualquer outra coisa que os diferencie.

A sensação que temos ao ler o pequeno livro de Conrad é a de que a colonização é um malefício para ambas as partes, trazendo degradação tanto para os dominados quanto para os dominadores. O medo da diminuição através do contato com os colonizados transparece na própria figura de Kurtz, que reunia em si o que a civilização europeia considerava o seu melhor, já que,

além do nome e da origem alemã, “sua mãe era meio-inglesa e seu pai, meio-francês. Toda a Europa contribuíra para” a sua constituição (CONRAD, 1994, p. 71). Porém, isso não lhe serviu de escudo em sua missão na África, e o resultado de seu contato com os africanos foi que “seus nervos falharam e fizeram com que ele presidisse certas danças à meia-noite que terminavam com ritos indescritíveis, que [...] lhe eram oferecidos” (CONRAD, 1994, p. 71). Além da ameaça da assimilação cultural, que teria ocorrido quando Kurtz aceitou participar desses rituais nativos, existe a sugestão de que ele também decaiu através da união sexual, uma vez que uma mulher africana vem à praia, numa atitude de dor, enquanto ele é levado embora dali pelo vapor de Marlow:

– Ela caminhou com passos medidos, envolta em panos listrados e cheios de franjas, pisando a terra com orgulho, com um leve tilintar e reluzir de ornamentos bárbaros. Ela trazia sua cabeça erguida; seu cabelo estava arrumado no formato de um capacete; tinha perneiras de bronze até os joelhos, braceletes de fio de bronze até o cotovelo, um ponto vermelho em sua face escura, inumeráveis colares de contas de vidro no pescoço; coisas bizarras, amuletos, presentes de feiticeiros, pendiam de seu pescoço, brilhando e balançando a cada passo. [...]

– Ela chegou à frente do vapor, ficou parada e nos encarou. [...] Seu rosto tinha um aspecto trágico e feroz de tristeza selvagem e dor silenciosa misturado com o medo causado por alguma resolução hesitante e mal-formulada (CONRAD, 1994, p. 87).

Tudo leva a crer que essa é a amante nativa de Kurtz, que contrasta com a sua Prometida, que também surge, na narrativa, como uma aparição fascinante, porém em diferentes termos. Ela é descrita como uma criatura pálida e pura, toda trajada de negro e fiel à memória de Kurtz. Comparada à sua contraparte africana, a noiva europeia parece ser mais domesticada, mas ainda é vista como um Outro. Marlow, que sempre acreditou que as mulheres vivem num belo mundo à parte do real, assume uma posição bastante paternalista em relação a ela, mentindo ao dizer que as últimas palavras de Kurtz foram o seu nome.⁴ Surge a impressão de que o horror vivenciado por ele e Kurtz no coração da África é um segredo masculino que tem que ser ocultado das mulheres.

Conrad parece ser bem menos cínico do que Kipling, já que foi capaz de registrar os sofrimentos dos colonizados diante da dominação estrangeira.

Porém, ainda vê os africanos como seres inferiores, incapazes de qualquer resistência efetiva. Parece também entender que qualquer contato com a África e seus habitantes, mesmo que seja através da extração do precioso marfim, constitui, na verdade, uma perda para os europeus, uma possibilidade real de retrocesso através da loucura, da adoção da cultura alheia e da miscigenação. Tudo leva a crer que, para ele, talvez fosse melhor para os ocidentais abandonar o plano de exploração e ocupação desses lugares e sociedades. Só assim seria possível talvez retornar ao mundo de pureza e beleza representado pelas mulheres europeias, que o manteriam justamente pelo seu afastamento do empreendimento imperial. Na verdade, no subterrâneo dessa obra, encontra-se a terrível contradição entre a necessidade capitalista e imperial da acumulação da riqueza, através da exploração dos recursos naturais de outras terras, e o temor da diminuição pelo contato com o ambiente, a cultura e a população alheia. Ademais, há a indicação do fascínio e do desejo fetichista diante da alteridade, algo baseado na concepção de que o Outro é um ente inferior, mas que também subverte essa noção. Por essas e por outras razões, o livro de Conrad suscitou uma série de respostas literárias, formuladas pelos primeiros escritores africanos que se aventuravam a escrever na língua inglesa ainda durante a colonização. Na próxima seção, examinarei uma dessas réplicas na literatura africana anglófona.

Resistência e responsabilidade na literatura africana

O primeiro romance do nigeriano Chinua Achebe, *Things fall apart* (1958), impõe questionamentos aos discursos e práticas colonialistas dos britânicos e, ao mesmo tempo, investiga a realidade e a lógica da cultura nativa, enquanto também esmiúça as contradições internas e responsabilidades dos africanos no destino de suas sociedades. A ideia de oferecer uma resposta às narrativas coloniais transparece em toda a tessitura da obra, que pode ser considerada uma narrativa de resistência, própria do período inicial da literatura pós-colonial. O romance ainda é uma contrapartida ao livro de Conrad, pois também trata da colonização da África; dessa vez, contudo, a partir da

perspectiva dos nativos. Achebe escolhe situar sua narrativa numa aldeia igbo, uma cultura tradicional do leste da Nigéria, examinando sua organização social antes e depois da chegada dos britânicos, de forma a estabelecer um paradigma para todo o continente durante o processo imperial.

O protagonista é Okonkwo, retratado como um sujeito africano específico, inserido numa comunidade regida por determinadas regulações e costumes e cujas estruturas sociais obedecem a uma lógica própria. Achebe tem um interesse até mesmo etnográfico em sua ficção, registrando com precisão e minúcia importantes elementos do modo de vida e da cultura dos igbos. Nada poderia ser mais destoante dos “selvagens” retratados pelo discurso colonialista do que os personagens que povoam seu livro. Eles tampouco se parecem com os miseráveis sem esperança e defesa do romance de Conrad. Ao contrário, Achebe apresenta os africanos como indivíduos inteligentes e capazes de resistirem à opressão e dominação estrangeira. Caracteriza seus personagens por meio da diferença, da singularidade, enfatizando as disparidades, por exemplo, entre o forte Okonkwo e seu fraco pai, Unoka. Mostra, assim, uma perspectiva pluralista a respeito dos africanos, algo bem diferente da visão homogeneizante de Conrad.

No que se refere à estrutura, a obra se divide em três partes. A primeira delas, que é também a mais longa, concentra-se nas ações de Okonkwo, um dos mais importantes moradores da aldeia de Umuófia, revelando ainda detalhes significativos de seu passado, principalmente a respeito de seu esforço para se tornar próspero e influente, apesar dos fracassos de Unoka. Nesse momento, a presença britânica ainda não se fez sentir por entre os igbos, e Umuófia é representada em todo o seu funcionamento independente. Mas essa também é a parte em que Okonkwo comete alguns crimes contra a deusa da terra Ani: primeiro, por bater em uma de suas esposas durante a Semana da Paz em homenagem a essa divindade, na qual qualquer espécie de violência contra os membros da coletividade é proibida; segundo, por matar um rapaz da mesma aldeia durante uma cerimônia fúnebre. Ainda que tal assassinato tenha sido resultado de um acidente, Okonkwo tem que pagar por ele, uma vez que derramar o sangue de um membro do mesmo clã é

novamente uma ofensa contra Ani, sendo obrigado a exilar-se na aldeia natal de sua mãe, Mbanta, pelo período de sete anos. Haveria ainda um terceiro crime, que não é explicitamente apresentado ao leitor como tal, mas, atingindo o subsolo da narrativa, é possível compreender que a execução de Ikemefuna é talvez, até então, a afronta mais grave do protagonista contra Ani, porque, apesar de o rapaz não ser um membro nato de Umuófia, os anos de convivência e o afeto harmonioso o haviam levado a considerar Okonkwo um pai. Dessa forma, ao matá-lo, Okonkwo estaria derramando o sangue de um familiar e, o que é pior, dessa vez, de maneira deliberada. Esse ato terá graves consequências no desenrolar dos eventos e nas ações futuras do protagonista.

Na segunda parte, a ação se passa em Mbanta, onde Okonkwo é recebido e ajudado por seus parentes maternos. Enquanto a parte inicial do livro focalizava os feitos masculinos do protagonista, em sua luta para se tornar importante e respeitado em seu meio, a sequência seguinte mostra a significância dos elementos femininos, como os afetos ternos, a proteção e a solidariedade, em sua vida e na de sua comunidade. Nas palavras de Uchendu, o sábio tio de Okonkwo, “[o] lugar de um homem é na terra natal de seu pai quando tudo lhe corre bem e a vida lhe sorri. Mas, quando vêm a tristeza e a amargura, ele encontra refúgio na terra natal de sua mãe” (ACHEBE, 2009, p. 154). Isso revela que, de acordo com a sabedoria igbo, há que haver um equilíbrio entre os aspectos masculinos e femininos para que haja uma harmonização na personalidade das pessoas e um bom funcionamento do mundo. É uma grande lição para Okonkwo, já que ele costuma passar por cima de seus sentimentos por medo de ser considerado covarde pelos seus conterrâneos. Porém, talvez não consiga internalizar suficientemente esse ensinamento, o que parece contribuir para o fim trágico que o aguarda.

De qualquer forma, é também na segunda parte que os sinais da presença britânica começam a se fazer sentir em meio aos igbos, apresentando-se ao leitor, a princípio, no relato de Obierika, o fiel amigo de Okonkwo que vem visitá-lo no exílio e lhe conta a respeito da destruição de Abame, uma aldeia, cujos moradores sofreram o ataque de represália dos

britânicos, depois de terem assassinado um homem branco, que julgavam ser um espírito maligno. Dois anos depois, Obierika vem fazer uma nova visita a seu amigo, principalmente, porque havia visto Nwoye, o filho mais velho de Okonkwo, na companhia dos missionários cristãos que haviam chegado a Umuófia. Em seguida, nos capítulos restantes dessa sequência, o narrador de terceira pessoa nos informa como foi o processo de implantação dos missionários e sua igreja em Mbanta. É, principalmente nesse momento, que parece haver uma avaliação por parte do autor a respeito do modo como os nativos reagiram à chegada dos europeus. Alguns erros estratégicos, como a doação de parte da “Floresta Maldita” aos religiosos, são examinados por Achebe. Os nativos apostaram que os recém-chegados não sobreviveriam muito tempo naquele solo sagrado, sendo rapidamente exterminados pelos seus deuses. Como essa aniquilação não ocorreu, muitas pessoas começaram a pensar que o deus da nova religião era mais forte que as antigas divindades. Assim, parece haver a indicação, no romance, de que esse foi um gesto pueril de consequências desastrosas para os nativos, pois, ao entregarem o que tinham de mais sagrado aos seus inimigos, abriram inadvertidamente o flanco para que fossem atacados, exatamente, no ponto de vitalidade máxima de sua cultura. Além disso, a igreja cristã foi ganhando força a partir das contradições e disparidades internas da organização social local. Os primeiros convertidos foram, por exemplo, os párias daquela sociedade, como os indivíduos *osu* e as mães de gêmeos. O próprio Okonkwo só perdeu seu filho para os sacerdotes estrangeiros, porque nunca compreendeu o garoto e, ao invés de afeto positivo, só lhe demonstrava desaprovação e agressividade. Na nova religião, Nwoye encontrou um pai espiritual e uma comunidade de irmãos amorosos que lhe supriram a falta do amor paterno.

A terceira e última parte mostra o avanço inexorável da nova fé e do aparato da administração colonial britânica em Umuófia, para a qual Okonkwo regressa ao final de seu período de exílio. O seu retorno não suscitou a atenção que ele esperava justamente, porque as pessoas parecem estar mais preocupadas com as novidades trazidas pelos homens brancos, e isso torna Okonkwo amargurado e o enche ainda mais de hostilidade contra a nova

ordem das coisas. Mas outros membros de seu clã parecem estar encarando as mudanças, depois do choque inicial, de forma mais positiva:

Havia em Umuófia muitos homens e mulheres que não compartilhavam as mesmas opiniões hostis de Okonkwo sobre o novo regime. O homem branco realmente trouxera uma religião maluca; mas, ao mesmo tempo, construíra um entreposto, fazendo com que pela primeira vez o óleo e as sementes de palmeira atingissem preços elevados e que uma grande quantidade de dinheiro afluísse a Umuófia. (ACHEBE, 2009, p. 200)

Ou ainda, num outro momento:

Nem todas as pessoas que vinham às aulas [na escola do missionário [sr. Brown] eram jovens. Alguns alunos tinham trinta anos de idade, ou mais. Trabalhavam em suas roças na parte da manhã e frequentavam a escola à tarde. Não tardou muito para que começasse a correr a voz de que o feitico do homem branco fazia efeito depressa. A escola do sr. Brown produzia resultados rápidos. Bastavam alguns meses de frequência para que alguém se tornasse mensageiro ou mesmo funcionário de escritório do tribunal. Aqueles que permaneciam por mais tempo transformavam-se em professores; e de toda Umuófia chegavam os trabalhadores às vinhas do Senhor. (ACHEBE, 2009, p. 204)

Mais do que uma simples conformação ou adaptação ao novo sistema, isso revela que houve uma combinação entre as oportunidades surgidas e alguns arraigados valores culturais locais. Os igbos sempre acreditaram que era possível a um indivíduo prosperar na vida através da acumulação de riquezas e títulos. A etnógrafa Margaret M. Green (1964) nos informa que, depois da agricultura, o comércio é a segunda atividade econômica mais importante para esse grupo étnico, tornando-se “o sopro da vida, particularmente para as mulheres [...], e o vigor com que são conduzidos o barganhar e o pechinchar é uma prova do prestígio ligado a um empreendimento comercial bem-sucedido” (GREEN, 1964, p. 37. Tradução nossa). Essas características indicam que faz parte da organização social tradicional dos igbos um certo dinamismo e empreendedorismo econômico. Assim, ao perceberem que não seriam capazes de expulsarem os invasores e que poderiam obter vantagens econômicas e sociais através da educação e dos entrepostos comerciais britânicos, eles se aproveitaram desses mecanismos para ascenderem. Isso não significa, porém, que não houve resistência por parte deles à dominação e exploração estrangeiras. Na parte final do romance, vemos um exemplo de sublevação coletiva, quando os

egunguns ou espíritos mascarados incendeiam a igreja cristã, após um convertido ter quebrado a máscara de um deles, o que é considerada uma grande abominação, já que representa a morte definitiva da entidade, com o seu desaparecimento do mundo espiritual. Portanto, Achebe está demonstrando que os igbos resistiram às agressões que sofreram, mas também souberam utilizar aquilo que lhes convinha do que era implantado pelos britânicos.

O próprio Okonkwo se rebela contra o controle da administração colonial, mas a sua revolta parece ser impulsiva e completamente infrutífera. Ele investe toda a sua fúria contra um mero guarda que havia vindo ao mercado para dissolver a multidão que se reunia ali para debater como os aldeões deveriam reagir ao fato de a polícia colonial ter mantido presos alguns dos homens mais influentes de Umuófia. Em seu gesto, não é seguido por seus conterrâneos, que fogem da cena do crime, ao invés de perseguirem e abaterem os demais guardas. Decepcionado com seu próprio povo, que evidentemente não havia escolhido a guerra que ele tanto desejava, só lhe resta cometer o pior atentado possível contra a divindade-mãe Ani: o suicídio. É tamanha a sua desgraça, que não pode, nem sequer, ser enterrado pelos membros do seu clã, mas, unicamente, pelos forasteiros que intentava combater.

Existe uma tendência a ver no destino final de Okonkwo uma espécie de predestinação, já que o próprio protagonista considera que o seu *chi*, ou deus pessoal, não está, afinal, fadado a grandes feitos. É assim que ele interpreta os vários revezes que sofreu durante a vida. Mas essa seria uma leitura bastante superficial. Nas camadas mais profundas do texto, é possível inferir que Okonkwo tem grande responsabilidade nos eventos funestos que lhe ocorrem. Os anciãos de sua comunidade sempre repetiam um ditado, que versava assim: “se um homem dizia sim, seu *chi* também o fazia” (ACHEBE, 2009, p. 151). Okonkwo não compreende que o contrário e a recíproca também devem ser verdadeiros, implicando que, se o *chi* diz não, o homem também deve fazê-lo. No caso do assassinato de Ikemefuna, por toda a relação de afetividades que havia entre eles, o *chi* de Okonkwo só poderia dizer não a qualquer envolvimento nessa morte. Contudo, Okonkwo ignorou o que seu deus interior

lhe pedia para fazer e desferiu o golpe que tirou a vida do rapaz, apenas para não ser considerado um fraco. Ele rejeitou o aspecto feminino da afetividade e preferiu a agressividade masculina descontrolada. Desse momento em diante, além de haver um rompimento definitivo entre ele e seu *chi*, Okonkwo se coloca fora do círculo de proteção de Ani. O assassinato do guarda, por todo o seu descontrole e inutilidade, reflete aquela primeira morte e sinaliza que o equilíbrio entre os aspectos masculinos e femininos está irremediavelmente desfeito, resultando no desperdício de sua própria vida e no fracasso de todos os seus planos de sucesso. Quanto ao restante de sua coletividade, se é verdade que o mundo como os igbos conheciam está completamente em pedaços ao final do romance, também é verdade que uma nova ordem se instaura, uma nova realidade diante da qual eles terão que buscar novos posicionamentos e estratégias de sobrevivência.

Considerações finais

Alguns eventos históricos funcionam como uma espécie de trauma, que a literatura repete e repete, na esperança de uma reelaboração. Isso não significa necessariamente que toda obra literária tenha um caráter de redenção ou superação. Às vezes, não é possível ir além daquilo que se vivencia historicamente, e os relatos ficcionais acabam se resumindo a narrativas de estagnação ou mesmo aniquilação. Propor uma saída para um cenário externo de desolação e desesperança nem sempre faz parte dos projetos estéticos e/ou políticos dos escritores. E, às vezes, eles se sentem tão encurralados por algumas circunstâncias do mundo extraliterário, que nem conseguem vislumbrar soluções para certas tensões narrativas. De qualquer forma, os medos coletivos sempre moram, de uma forma ou outra, nos porões da literatura, lançando suas sombras sobre a representação de qualquer realidade histórica. Não é o papel fundamental da literatura vencer esses medos. Ela por si só não melhora, nem transforma nada no mundo exterior. Contudo, o exame criterioso e sistemático dos subterrâneos escavados pelas palavras de uma obra literária possibilita o conhecimento daquilo que absorve a mente humana

em determinados períodos e contextos e que, muitas vezes, permanece inconfessável ou é expresso, de formas menos intensas, em outros tipos de textos e discursos.

NOTAS:

* Professora Doutora da Universidade Federal de Mato Grosso – UFMT.

¹ De agora em diante, todos os trechos utilizados do conto têm tradução minha.

² E é, justamente, durante o casamento, que os nativos descobrem que ele não é um deus, mas um homem, já que a noiva, apavorada diante da possibilidade de morrer ao tocar uma divindade, morde-lhe os lábios na hora do beijo, fazendo-o sangrar à vista de todos.

³ De agora em diante, todos os trechos utilizados do romance têm tradução minha.

⁴ Na verdade, as famosas últimas palavras de Kurtz foram “O horror! O horror!” (CONRAD, 1994, p. 100).

REFERÊNCIAS:

ACHEBE, Chinua. *O mundo se despedaça*. Trad. Vera Queiroz da Costa e Silva. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CONRAD, Joseph. *Heart of darkness*. Londres: Penguin Books, 1994.

DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*. Londres: Penguin Books, 1994.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Trad. Walderedo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

GREEN, Margaret M. *Ibo village affairs*. Nova Iorque: Frederick A. Praeger, 1964.

JAMESON, Fredric. *O inconsciente político*. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Editora Ática, 1992.

KIPLING, Rudyard. *The man who would be king*. Nova Iorque: Brentano's, s/d.

SAID, Edward. *Orientalismo. O Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Cultura e imperialismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

Texto recebido em 12 de janeiro de 2013 e aprovado em 12 de abril de 2013.

A SUL. O SOMBREIRO: MULTIFACETADAS HISTÓRIAS E ESTÓRIAS

A SUL. O SOMBREIRO: MULTIFACETED HISTORY AND STORIES

Edna Maria dos Santos*
UERJ

RESUMO:

A história de Benguela através da ficção de Pepetela. As metáforas do sombrero: sombra, névoa, bruma. As estratégias de dominações: lutas, intrigas, conspirações, as múltiplas faces do colonialismo.

PALAVRAS-CHAVE: história, Pepetela, Benguela, conspirações, as múltiplas faces do colonialismo

ABSTRACT:

The history of Benguela through Pepetela's fiction. The metaphors of the sombrero: shadow, fog, mist. The strategies of domination: struggles, intrigues, conspiracies, the multiple faces of colonialism.

KEYWORDS: *history , Pepetela, Benguela, conspiracies, the multiple faces of colonialism*

Mexer nas sombras,
clarear verdades,
configurar a vida,
quem sabe, como catarses... **

Edna Maria dos Santos, 2013

Falar de Angola é falar, antes de mais nada, de multifacetadas histórias e estórias. Algumas muito antigas e outras mais recentes. As antigas nem sempre têm sombreros, mas, principalmente, comerciantes e soldados que se localizaram no litoral, deixando, por muitos séculos, o interior sem um domínio efetivo português.

Gomes Eanes de Zurara, um dos maiores cronistas do rei de Portugal D. João II, foi o primeiro historiador a registrar presença portuguesa nas costas ocidentais africanas no século XV e a tratar das várias formas de captura e escambo, além do tráfico de negros da Costa da Guiné.

(HERNANDEZ, 2005, p. 25)

A Conferência de Berlim em 1884/1885 é que, na verdade, formaliza a colonização.

Em 1849, Livingstone chegou à África do Sul. Em seguida, atravessou a África do Ocidente para o Oriente descendo o Zambeze. Em 1856, chegou à costa do Índico; em 1858, descobriu o lago Niassa e, em 1859, alcançou a Luanda. No mesmo ano, Burton e Spike descobriram o lago Tanganica. Spike atingiu, ainda, um grande lago que denominou Vitória, descobrindo as nascentes do Nilo. Em 1875, Stanley deu a volta ao lago Vitória, confirmando o encontro da nascente do Nilo. Verificou que o lago Tanganica não tinha saída para o norte e, lançando-se para o Lualaba, acabou chegando ao Atlântico, concluindo que o rio navegado era o Congo. A ele foram confiados a exploração e o estabelecimento de postos e assinaturas de tratados com chefes locais na região do Congo em nome do rei Leopoldo II, da Bélgica.

Essas viagens destacaram-se pela importância e pela divulgação que tiveram. Mas, na verdade, houve muitas outras nas quais, ao lado dos ingleses, franceses e belgas, também os alemães, bôeres e belgas desempenharam um papel de relevo. Destas, vale ressaltar as de oficiais da marinha portuguesa, como a de Hermenegildo Capelo e Roberto Ivens que, em 1877, saíram de Benguela, passaram por Luanda e, acompanhando o curso do rio Kuanza, viajaram para o norte, rumo ao Congo. Na volta, rumaram para o sul, chegando no Bié. Nessa viagem, foram descobertos os cursos dos rios Cubango e Tohicapa. Também merecem destaque as viagens de Serpa Pinto que, efetuadas em novembro de 1877 e março de 1879, deram a conhecer vastos territórios de Angola e Moçambique.

(HERNANDEZ, 2005, p. 57)

A partir do momento em que Portugal se fixa na região, um sistema escravocrata dilacera corpos, desejos, pensamentos.

O estabelecimento de províncias ultramarinas nunca teve como objetivos civilizar, mas, sim, explorar.

Tanto a partilha como a ocupação efetiva foram impulsionadas pela concorrência entre várias economias industriais, buscando obter e preservar mercados e pela pressão econômica de 1880 que desencadeou o expansionismo europeu.

(HERNANDEZ, 2005, p. 72)

Assim aconteceu com Benguela, o “sombreiro angolano”, na baía das Torres, ou das Vacas, o cabo em forma de chapéu mexicano. Nessa região, Manuel Cerveira Pereira foi “um conquistador filho da puta” (PEPETELA, 2012, p. 5). Esta baía “larga de mato rasteiro e calmas águas, dominada por um morro com forma de chapéu largo, um sombreiro” (PEPETELA, 2012, p. 101).

Para construir o romance *A sul. O sombreiro*, o escritor utilizou muitas fontes históricas e se valeu de muitas idas a arquivos.

Para fazer este livro utilizei várias fontes primárias tais como: O Reino de Benguela, História de Angola, de Ralph Delgado; Monumenta Missionária Africana, do Padre Antonio Brásio; História Geral das Guerras Angolanas, de Cadornega.

(PEPETELA, 2012, p. 377)

A relação História-Literatura está presente em todos os romances de Pepetela e muito mais neste. A metodologia de escrita do autor se alicerça na ressignificação de memórias como uma forma de não perder as histórias de Angola e, ao mesmo tempo, de efetuar críticas e vomitar insatisfações. O romance *A sul. O sombreiro* se tece por meio de “metáforas esvoaçantes”, tais como: névoa, bruma, sombra, conspirações, claustros.

O Cerveira ambicionava deitar as unhas sujas ao ridículo território... Moveu-se nas sombras...

(PEPETELA, 2012, p. 9)

O Manuel Cerveira nunca escondeu a amizade tecida com os hipócritas jesuítas, os verdadeiros chefes do território, conspirando evidentemente.

(PEPETELA, 2012, p. 10)

As lições da brisa nunca se esquecem. Nem as dos claustros.

PEPETELA, 2012, p. 11)

Luanda, terra de meias palavras.

(PEPETELA, 2012, p. 25)

Pairava uma névoa sobre aquelas cubatas? A névoa ou bruma estava lá de facto. Como a dos pântanos nas cercanias do rio Bengo. Toquei no crucifixo de prata pendurado ao pescoço, o qual me afastava dos perigos e do mau olhado.

(PEPETELA, 2012, p. 114)

O que significa “ser esvoaçante”? É estar entre lugares, entre lusco-fuscos, entre vozes polifônicas, multifocos, muitos ares, águas, paisagens. É colocar as palavras em movimento, ouvir e ser ouvido, num diálogo de muitas vozes, em idas e vindas que fazem os sentidos se multiplicarem, polifonicamente:

O fato de ser ouvido, por si só, estabelece uma relação dialógica. A palavra quer ser ouvida, compreendida, respondida e quer, por sua vez, responder a resposta, e assim *ad infinitum*. Ela entra num diálogo em que o sentido não tem fim.

(BAKHTIN, 1992, p.357).

A estrutura narrativa é construída por intermédio de vários personagens, vários olhares: de Manuel Cerveira Pereira, conquistador de Benguela; de Carlos Rocha de Luanda, filho de Mbaxi, que faz uma trajetória até Benguela, querendo encontrar o túmulo de Diogo Cão; do inglês Betwell, que andou por várias partes de Angola e fez sua cartografia; do padre católico Simão de Oliveira; enfim, de uma série de atores que produzem um espetáculo de saberes e poderes na ocupação e colonização de Benguela, principalmente, nos pesados tempos inquisitoriais dos Felipes.

Não se trata, bem entendido, nem da sucessão dos instantes do tempo, nem da pluralidade dos diversos sujeitos pensantes; trata-se de cesuras que rompem o instante e dispersam o sujeito em uma pluralidade de posições e funções possíveis...

(FOUCAULT, 1970, pp. 58-59)

Fazem parte deste espetáculo dissensões entre as ordens religiosas; conspirações de poder entre padres, vice-reis, conquistadores, sobas;

negociações de tráfico, etnias – o que é apreendido por intermédio das falas de vários personagens e narradores.

O rei voltou à antiga decisão que tomou uma vez e teve de abandonar em seguida, tal o clamor da medida. Se tratava de mudar a maneira de tratar os sobas. Até há uns anos, o governador distribuía os sobas que se submetiam ao rei de Portugal pelos fidalgos que queria distinguir. Os fidalgos ficavam como amos dos sobas, o que obrigava a estes a trabalharem para aqueles, sobretudo em tributos.

(PEPETELA, 2012, p. 63)

Apresentando este jogo de poderes, lutas e conspirações, através dos quais a maior parte da sociedade da Benguela da época participava, Pepetela vai construindo uma cartografia histórica de Angola e, principalmente, de Benguela, sob a falsa premissa de Carlos Rocha que iria buscar as ossadas de Diogo Cão.

O itinerário do romance é labiríntico; muitas são as abordagens possíveis; grande parte delas se movimentam nas sombras, como “a de uma baía larga de mato rasteiro e calmas águas, dominada por um morro com forma de chapéu largo, um sombreiro.” (PEPETELA, 2012, p. 101)

No meio de densos nevoeiros, a cuspideira do Cerveira (cobra do mato) dispara seu veneno para aumentar seu poder: “O governador detinha a autoridade máxima da terra e servi-lo era melhor que ser escravo de um kaxiko qualquer” (PEPETELA, 2012, p. 127). Pelo meio de uma manhã cinzenta, “os degredados por crimes de sangue ou de roubo acabam por ser magistrados, meirinhos, comerciantes, mesmo capitães de exército ou vigários” (PEPETELA, 2012, p. 134). E, assim, vão-se formando os quadros nas colônias. Mas, antes deles, quase nada é falado dos africanos que desceram rios e subiram serras para fazerem travessias terrestres, marítimas e fluviais e, também, ficaram esquecidos como os grandes viajantes árabes.

Perto do mar atracavam os botes que traziam as mercadorias das naus e caravelas. Aí embarcavam os escravos para as Américas. Havia mais

movimento na ilha, território do rei do Kongo, onde se recolhia o nzimbo, a principal moeda que se apresentava sob a forma de conchas. O conjunto das quatro cubatas mostrava a importância de Sebastião Rocha, o Mbaxi, quando negociava marfim, escravos, artigos vindos do interior em longas caravanas... (PEPETELA, 2012, p. 30)

A conquista de Benguela se deu através de conspirações, traições, interesses espúrios de poderes que se escondiam em sombras. O romance de Pepetela expõe as tiranias da metrópole portuguesa, mas também as vilanias e as disputas internas entre os próprios africanos.

Este aglomerado de casas era de Benguela? Menor que Luanda, muito mesmo e sem comparação possível com Caxinde, a cidade de Imbe Kalandula, de quem fugia. Mesmo Sumbe-Ambuela, a capital dos Sumbes, governada pelo seu amigo Ebo-Kalunda, era muito maior e mais povoada. (PEPETELA, 2012, p. 347)

O narrador, ao finalizar o romance, relembra o mote das ossadas de Diogo Cão, estratégia ficcional utilizada para falar de uma possível história de Benguela. E como os sonhos “se sonham mas não se partilham” (PEPETELA, 2012, p. 145), cabe ao leitor imaginar possíveis leituras e releituras de *A sul. O sombreiro*.

NOTAS:

* Doutora, Profa. Adjunta de História da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

** Fragmento de poema inédito (2013) da própria autora deste artigo.

REFERÊNCIAS:

ABDALA JR., Benjamin. *Literatura, história e política*. São Paulo: Ed. Ática, 1989.

APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai*. Rio: Contraponto, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

_____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. *A cultura popular na Idade Média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo : HUCITEC; Brasília: Universidade de Brasília, 1987.

BENDER, Gerald J. *Angola: mito y realidad de su colonización*. México: Ed. Siglo Veintiuno, s. d.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, Beth. (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005 p.191-200.

CHAVES, Rita. *A formação do romance angolano*. São Paulo: Departamento de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da USP, 1999.

_____ e MACÊDO, Tania. *Portanto... Pepetela*. São Paulo: Ateliê, 2010.

FANON, Franz. *Os Condenados da terra*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1968.

_____. *Pele negra, máscaras brancas*. Porto: Ed. Paisagem, s. d.

FOUCAULT, Michel. A ordem do discurso (aula proferida em 1970 no Collège de France). Edições Loyola, 1996.

HERNANDEZ, Leila Leite. *A África na sala de aula: visita à história contemporânea* (1.ed.). São Paulo: Grupo Summus; Selo Negro Editora, 2005.

KI-ZERBÔ, Joseph. "Introdução geral". In: Ki- ZERBÔ, Joseph (coord.). *História geral da África*. São Paulo; Paris: Ed. Ática; UNESCO, 1982.v. I. pp. 21-42.

MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1967.

NORA, Pierre. *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1984.

PÉLISSIER, René. *História de Angola*. Lisboa: Ed. Estampa, 1994. 2 vol.

PEPETELA. *A sul. O sombrero*. São Paulo: Leya, 2012.

REDINHA, José. *Distribuição étnica de Angola*. Luanda: Ed. do Instituto de Investigação Científica de Angola, s. d.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François et alii. Campinas, SP: Ed. da UNICAMP, 2007.

SARAIVA, José Flávio Sombra. *O lugar da África*. Brasília: Editora da UnB, 1996.

SELIGMANN, Márcio e NESTROVSKI, Arthur (Orgs.). *Catástrofe e representação: ensaios*. São Paulo: Escuta, 2000.

Trabalho recebido em 25 de fevereiro de 2013 e aprovado em 08 de abril de 2013.

PEPETELA E A CRÍTICA LITERÁRIA PEPETELA AND THE LITERARY CRITICISM

Flavio Quintale Neto
Univ. Aachen, Alemanha

RESUMO:

Neste artigo é apresentado um esboço panorâmico da recepção da obra de Pepetela pela crítica literária brasileira, particularmente, na obra *Portanto Pepetela*. Expõem-se e comentam-se algumas leituras de romances do autor, entre eles, *Mayombe*, *A geração da utopia*, *O desejo de Kianda*, *Parábola do cágado velho* e *Os predadores*. Enfocam-se temas como a história recente, o marxismo e a crítica do poder.

PALAVRAS-CHAVE: Pepetela, crítica literária brasileira, marxismo, poder político.

ABSTRACT:

This article presents a panoramic overview of the Brazilian literary criticism on the work of Angolan writer, Pepetela, particularly in Portanto Pepetela. It exposes and comments some readings from his novels as Mayombe, A geração da utopia, O desejo de Kianda, Parábola do cágado velho and Os predadores. Subjects as recent history, Marxism and the critic of political power are focused on this paper.

KEY-WORDS: *Pepetela, Brazilian literary criticism, Marxism, political power.*

É um pouco tardio o interesse da crítica literária brasileira pela literatura da chamada África portuguesa. Foi só quando a Universidade de São Paulo estabeleceu a área de pesquisa em Estudos Comparados das Literaturas de Língua Portuguesa que esse interesse foi-se consolidando e expandindo para outras Universidades brasileiras. Entre o público geral, foi ainda mais tardia a introdução de escritores africanos nos hábitos de leitura nacional. Estes ainda lutam para se estabelecerem definitivamente no cânone, diferentemente de Mia Couto, talvez o escritor africano mais conhecido e lido no Brasil. Mesmo assim, até o ano de 2009, foram escritas mais de 60 teses sobre Pepetela nesse país, sendo um terço delas na Universidade de São Paulo.

Pepetela chamou a atenção da crítica brasileira já no final da década de setenta e, depois, na de oitenta, por seu engajamento político. O autor afirma que “a literatura e essa preocupação social apareceram ligadas em mim desde o princípio, portanto, agora é um bocado tarde para mudar... há que aperfeiçoar isso.” (PEPETELA. *In*: CHAVES e MACEDO, 2009, p.31).

Não devemos esquecer que a Universidade de São Paulo, em particular, foi um grande centro de resistência ao regime político ditatorial que marcou o Brasil, desde 1964 até 1984, com a vitória do *Movimento das Diretas Já* e a redemocratização do país. Os intelectuais ligados à USP, sejam professores, pesquisadores e alunos, sobretudo dos cursos da área de Humanas, eram, em sua grande maioria, de orientação marxista. É verdade que havia divergências e divisões quanto às interpretações das teses marxistas, com grupos ortodoxos, leninistas e trotskistas, além da social-democracia, mas todos combatiam, com maior ou menor fervor, o regime ditatorial.

A luta contra o capitalismo levou a crítica literária brasileira a interessar-se primeiramente pela obra de Pepetela. E era natural que assim fosse, pois as grandes influências de boa parte dos intelectuais e críticos, desde a época da fundação da Universidade com Lévi-Strauss, sempre foram a filosofia e o pensamento francês. Jean-Paul Sartre foi uma das grandes referências nas décadas de 70 e 80 e, como sabemos, não há literatura digna desse nome, para Sartre, que não tenha nenhum comprometimento social e nenhum engajamento político. Pepetela representa o escritor comprometido não só na escrita, mas na prática revolucionária, tomando as armas na mão e combatendo na guerrilha. E Pepetela, que se orgulha de ter participado da luta pela independência, sempre faz com que isso seja mencionado em sua biografia. Mas a guerrilha também ajudou Pepetela a fazer literatura: “Em guerra, o homem está em situação-limite. Mostra melhor a sua personalidade, terá talvez menos oportunidade de a camuflar. Nesse sentido, aprendi muito sobre meus semelhantes. Terá por isso sido uma experiência útil para a minha literatura.” (PEPETELA. *In*: CHAVES e MACEDO, 2009, p.33)

Pepetela representa, no imaginário da crítica literária brasileira, o herói vencedor e libertador, que, além de suas virtudes guerreiras, tem o talento das letras. São tantas as teses, dissertações e ensaios a estudarem a produção ficcional desse escritor, que optamos, aqui, por focalizar uma das mais importantes obras críticas a seu respeito. Referimo-nos a *Portanto...Pepetela*, uma coletânea de textos críticos em sua homenagem, publicada em 2000 – já reeditada em Angola e no Brasil por suas organizadoras –, que reúne, além dos artigos, entrevistas e depoimentos do e sobre o autor.

Interpretando o romance *Mayombe*, a crítica Rita Chaves sugere ainda que “a figura do guerrilheiro, a quem é dado o direito à palavra, pode ser vista como uma atualização das imagens do camponês, e/ou marinheiro, identificado por Walter Benjamin como a fonte do narrador na tradição oral” (CHAVES e MACEDO, 2009, p. 135). Esse novo “Che” angolano conquistou parte da intelectualidade brasileira, que lhe concedeu, em 1993, o Prêmio da Associação Paulista dos Críticos de Arte pelo livro *A Geração da Utopia* e, em 2002, a Ordem de Rio Branco, que é destinada a galardoar os que, por qualquer motivo ou benemerência, tenham-se tornado merecedores do reconhecimento do governo brasileiro. A Ordem do Rio Branco serve para estimular a prática de ações e feitos dignos de honrosa menção, bem como para distinguir serviços meritórios e virtudes cívicas. Pepetela explica sua atuação benemerita:

Há situações em que fazer uma guerra é justo, por exemplo quando um povo quer a independência e uma potência pretende manter um regime colonial a todo preço. Foi o que aconteceu em Angola. O governo português, já de si despótico em relação ao povo português, não aceitava sequer discutir sobre a possibilidade de independência. Os angolanos não tiveram recurso senão a guerra. Guerra que acabou também por libertar os portugueses, hoje vivendo em democracia e progresso indelmentáveis. Neste caso, o escritor só tem que estar com o seu povo e apoiar, mesmo que só em pensamento, a guerra de libertação.

(PEPETELA. *In*: CHAVES e MACEDO, 2009, p.33)

Além do ideário político, Pepetela tem em comum com a crítica literária brasileira, quase em sua totalidade, professores universitários, o magistério. Diz Pepetela: “Querendo ou não, sempre fui professor, mesmo quando não dava aulas. É um dever lecionar num país com tanto analfabetismo. Também é uma forma de estar em contato com as novas gerações, percebendo os seus anseios e receios.” (PEPETELA. *In*: CHAVES e MACEDO, 2009, p.32). A literatura, assim, tem caráter pedagógico, com a missão de formar as gerações, sobretudo a angolana, para a construção da justiça social. Já Goethe, em *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (*Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*), utiliza a formação, a *Bildung*, de seu protagonista, nos ideais do humanismo, visando a estendê-la não só ao leitor do romance, mas a toda a humanidade, embora, em Goethe, a revolução signifique uma revolução das mentalidades, sem a necessidade traumática da Revolução Francesa, do derramamento de sangue.

Pepetela define-se como um socialista utópico:

[...] a minha ideologia não mudou. Eu continuo a ser uma pessoa que pensa primeiro no povo, e depois no resto. Eu me definiria talvez como um socialista utópico. Talvez. Eu não gosto de pôr rótulo nas coisas. É difícil. O socialismo deve ser a base, sem dúvida nenhuma, mas um socialismo mais para o utópico. Aquilo que ainda não se conseguiu construir.

(PEPETELA. *In*: CHAVES e MACEDO, 2009, p.36)

A crença numa sociedade justa de base socialista, a ser construída no futuro, não é só de Pepetela, mas de grande parte da crítica literária brasileira simpática ao autor. Os últimos governos brasileiros, de maior ou menor engajamento social, jamais perderam de horizonte a utopia socialista, que não deve mais ser construída pela força, mas pelo convencimento e pela democracia. Nesse sentido, a obra de Pepetela, embora trate predominantemente de Angola, serve também à realidade brasileira e a seus sonhos de igualdade e justiça social.

Benjamin Abdala Junior tece observações sobre Pepetela e a Comuna de Paris:

A Comuna de Paris é um gesto literário que veio a se atualizar em outros países, outras situações e em outros campos da atividade humana. Foram esses gestos que embalaram, mais próximos de nós, os sonhos dos cravos de Abril, em Portugal, e as revoluções africanas que encerraram séculos de colonialismo português. Na literatura, foi dominante nessa época toda uma tendência literária onde a condição de artista do escritor dialogava com a inserção ativa de sua cidadania. Aí estava Pepetela, um autor que veio a refletir em sua obra sobre os movimentos de ascensão e de queda dos sonhos libertários. Massacrada pela força da repressão externa, a Comuna de Paris ressurgiu na Rússia revolucionária de 1917. Após a ascensão, a queda foi motivada internamente pela brutalidade da tecnoburocracia que massacrou os sonhos neo-românticos de 1917. Esse modelo veio a se reproduzir depois, inclusive nos países africanos, como em Angola. É diante dessa estrutura de ascensão e queda que nos parece possível situar a obra de Pepetela.

(ABDALA JR. *In*: CHAVES e MACEDO, 2009, p.175)

Para o crítico brasileiro, a obra de Pepetela é mais que uma obra literária que retrata Angola, ela é um gesto libertário. Por isso, continua o crítico:

Pepetela acredita na possibilidade de realização dessa utopia libertária, que não é abstrata. Não se configura num modelo ideal sem projeto. É um processo que, uma vez instaurado, mesmo se não for atingido (por certo, pode-se dizer a priori que não o seria em sua plenitude) ele traz mudanças só possíveis pela ação do sonho de uma realidade futura, que não deixa de fulgurar no presente, pois nela está latente.

(ABDALA JR. *In*: CHAVES e MACEDO, 2009, p.176)

Sua utopia, portanto, não é puramente romântica, porque sabe que os sonhos nunca se realizam em sua plenitude. “Pepetela por embalar-se na corrente ´quente`

da utopia não aceita arremedios. Sonha com um futuro autêntico, que não encontrava na práxis dos atores políticos da Angola liberta.” (ABDALA JR. In: CHAVES e MACEDO, 2009, p.177)

O próprio Pepetela, ao comentar seu romance *A Geração da Utopia*, explica que:

Esse romance não é uma resposta a nada. Apenas uma estória sobre uma geração que fez a independência de Angola e não soube fazer mais nada [...] Esta geração realizou parte do seu projeto, a independência. Mas nós lutávamos também pela criação de uma sociedade mais justa e mais livre, por oposição à que conhecíamos sob o colonialismo. Por razões várias (constantes interferências externas, desunião e erros de governação), este objetivo não foi atingido e hoje Angola ainda é um país que procura a paz e está destruído, economicamente desestruturado e com uma população miserável, enquanto meia dúzia de milionários esbanja e esconde fortunas no estrangeiro.

(PEPETELA. In: CHAVES e MACEDO, 2009, pp.42-43)

E no próprio romance lê-se que “o tempo do romantismo morreu” (PEPETELA, 1992, p.179), ou então, “o povo apoia os próprios filhos. Depois vai descobrir que eles também o enganam.” (PEPETELA, 1992, p. 201). E é justamente essa utopia inconformista, “pés no chão”, que desperta, principalmente, o interesse da crítica brasileira. Nesse sentido, afirma Mário César Lugarinho, inspirado em Walter Benjamin, que “quando a literatura anima a utopia, está cumprindo o seu papel alegórico porque problematiza o presente, ao colocar o futuro prometido em tensão com o passado vivido.” (LUGARINHO. In: CHAVES e MACEDO, 2009, p.238). A utopia realista não está cega, ela sonha em vigília. Ela não aceita a vida do casal João Evangelista e CCC (Carmina Cara de Cú) do romance *O desejo de Kianda*. “Carmina, diz o narrador, não tinha boa fama junto das pessoas mais velhas do bairro [...] muito senhora do seu nariz, já aos doze anos de idade mandava na mãe viúva e nos três irmãos mais velhos e machos” (PEPETELA, 1995, p.8); João Evangelista “vinha de linhagem religiosa: filho de Mateus Evangelista e neto de Rosário Evangelista. O avô foi o iniciador do apelido respeitável, pelas suas funções de pastor numa igreja protestante do Huambo” (PEPETELA, 1995, p. 7). Não podemos esquecer que Carmina foi membro do “Jota”, juventude do MPLA, portanto, militante marxista, para depois tornar-se deputada e empresária, beneficiando-se de esquemas de corrupção para importar armas e cerveja, enquanto que o marido é um empresário alienado, viciado em jogos de computador.

Eles representam, assim, a união do autoritarismo político e corrupto com a dominação religiosa. Na mensagem clara desse romance, o casal, que contraiu matrimônio na *Conservatória do Kinaxixi*, lugar mítico, representa a nova burguesia e a elite política que lutou contra a antiga força colonial, mas que se instalou como nova força exploradora e que reproduz, em novos termos, as mesmas velhas estruturas coloniais que pretendia combater. Em *A Geração da Utopia*, o narrador já alertava para o fato de que “os políticos começam por políticos e acabam todos em ladrões” (PEPETELA, 1992, p.64), ou ainda, “os políticos são apenas candidatos a corruptos” (PEPETELA, 1992, p.67); “[...] Uma vez Aníbal falou-lhe do relatório Khrutchev sobre os crimes do stalinismo. Ele não tivera acesso ao texto, apenas a resumos de fontes secundárias. Mas estava perturbado; não se construía uma sociedade justa com crimes e perseguições.” (PEPETELA, 1992, p.88)

Pepetela enquadra-se, assim, entre aqueles verdadeiros escritores. Como adverte Georg Lukács, “todo verdadeiro artista e todo verdadeiro escritor é um adversário instintivo de qualquer alteração do princípio do humanismo, independentemente do grau (maior ou menor) em que seja alcançada a consciência disso nos espíritos criadores individualmente considerados.” (LUKACS, 1965, p.21).

Essa coragem de questionar, profundamente humanista, não apenas a história do país que ajudou a escrever, na pena e na arma, mas, sobretudo, os próprios camaradas de luta e a si mesmo, é destacada por Tania Macêdo: “as marcas da história nas trilhas da ficção de Pepetela, bem como a presença de um questionamento corajoso a aspectos da conjuntura sociopolítica de seu país, podem ser acompanhadas ao longo de toda a produção literária do autor.” (MACEDO. *In*: CHAVES e MACEDO, 2009, p.295). Pepetela está “em permanente estado de alerta para com questões fundamentais da conjuntura angolana. Sua crítica das instituições e a forte presença da história angolana na ficção do autor podem ser focalizadas como linhas de força que percorrem e, não raro, estruturam seus textos.” (CHAVES e MACEDO, 2009, p.296)

Mesmo assim, Pepetela não desiste e nunca deixa de acreditar. Sua crítica é dura, mas não é amarga; machuca, querendo curar. Não é uma verdade dita com raiva, tampouco uma mentira contada com paixão. Em alguns aspectos, lembra muito as incompreensões sofridas por André Gide quando criticou, em seu célebre

Retour de l'U.R.S.S, os abusos e os desvios do stalinismo, já na década de 30. Mas como defende o próprio Gide, "un grand écrivain, un grand artiste, est essentiellement anticonformiste. Il navigue à contre-courant."¹ (GIDE, 1936, p.70). E por isso expõe Valéria Maria Borges Teixeira que,

[...] apesar do julgamento desfavorável à atual situação angolana, o projeto utópico de Pepetela parece não sucumbir à desesperança. O escritor angolano reafirma em sua produção literária a sua concepção de construção da nação, numa dupla dimensão temporal. Recuando ao passado, ele busca reescrever a História angolana, fraturada pelo colonialismo, reconstituindo a memória do país. Com a marcação temporal na atualidade, Pepetela atua como um cronista procurando refletir sobre a herança colonial, que ainda repercute no presente, e o peso do capital das novas "companhias ocidentais", que exploram o país, vendo como esses fatores contribuem para perpetuar a corrupção, fragilizando a democracia, o poder político e a guerra em Angola.

(TEIXEIRA. In: CHAVES e MACEDO, 2009, pp.320-321)

Pepetela não se cala. Em *Os predadores*, volta a denunciar o neo-imperialismo numa parte da elite do país, a que estão submetidos muitos angolanos:

Era um pequeno-burguês, o sonho de um pequeno-burguês é tornar-se um grande burguês, acumular capital, explorar o povo (agora com minúscula) se preciso. [...] Que se lixe a polícia, o partido e o marxismo! Quero é acumular fortuna e todos me respeitarão, pedirão favores, por muito marxistas que sejam.

(PEPETELA, 2005, p.233)

Pepetela, em *Mayombe*, já havia alertado para o perigo do unipartidarismo e da inexistência de democracia: "Da vigilância necessária no seio do Partido passar-se-á ao ambiente policial dentro do Partido e toda a crítica será abafada no seu seio. O centralismo reforça-se, a democracia desaparece." (PEPETELA, 1980, 129) Rita Chaves interpreta esse romance, afirmando que

[...] a obra afasta-se de duas vertentes dominantes na configuração do repertório literário que vinha povoando a cena cultural nas antigas colônias portuguesas na África: ao distanciar-se do código absoluto como medida das coisas, o romance distingue-se da chamada produção colonial e da linha frequentemente seguida pela literatura de militância. [...] Sem descuidar da proposta de refletir sobre os caminhos da luta e a justeza de seus objetivos, o autor vai além, optando, em seu texto, por uma dimensão épica que dispensa a serenidade do narrador distanciado e traz para o seu discurso as sombras da dúvida e as hesitações que vão acompanhando os passos dos guerrilheiros e a transformação dos homens. [...]

Obra calcada na ruptura como valor primordial.

(CHAVES. In: CHAVES e MACEDO, 2009, pp. 126-127)

Uma ruptura não somente com o sistema colonial explorador, mas com o próprio modelo de comunismo importado da União Soviética, denunciado e combatido em obras posteriores.

Em *A Geração da Utopia*, sabemos que o personagem “Malongo foi ouvindo a dissertação do Horácio acerca da influência dos escritores brasileiros sobre a juventude literária de Angola.” (PEPETELA, 1992, p.31) e que “os últimos poemas publicados pela Casa dos Estudantes provavam de maneira irrefutável a influência do modernismo brasileiro nos escritores angolanos.” (PEPETELA, 1992, p.89). Ele aconselhava:

os outros a lerem Drummond de Andrade, na sua opinião o melhor poeta de língua portuguesa de sempre. Qual Camões, qual Pessoa, Drummond é que era, tudo estava nele, até a situação de Angola se podia inferir na sua poesia. Por isso vos digo, os portugueses passam a vida a querer-nos impingir a sua poesia, temos a de estudar na escola, e escondem-nos os brasileiros, nossos irmãos, poetas e prosadores sublimes, relatando os nossos problemas e numa linguagem bem mais próxima da que falamos nas cidades. Quem não leu Drummond é analfabeto.
(PEPETELA, 1992, p.32)

No entanto, mais que afinidades literárias, e compreendendo o contexto de tal radicalismo apaixonado no discurso, em parte pelo Brasil ser o irmão independente do mesmo pai, a história de Angola, de alguma forma, repete a história do Brasil. São muitos os *déjà-vu*. E esse é outro aspecto do interesse da crítica em Pepetela. Antônio Hildebrando afirma que “revido a história angolana, através da escrita ficcional, Pepetela mostra que aquela também não está isenta dos progressos e retrocessos causados pela luta pelo poder. Põe, assim, as sociedades africanas em pé de igualdade com qualquer outra sociedade complexa.” (HILDEBRANDO. *In*: CHAVES e MACEDO, 2009, p. 255). Maria Teresa Salgado Guimarães da Silva lembra, ao comentar as relações entre Brasil e Angola, que “estamos ligados a Angola pela nossa história e pelo nosso idioma” (SILVA. *In*: CHAVES e MACEDO, 2009, p. 273).

Entretanto, além de estarem ligados pelo idioma e pela história, Brasil e Angola têm um futuro em comum a vislumbrar. Eles têm uma relação de sangue, nascida tristemente com o tráfico negreiro, mas que se mantém felizmente livre no século XXI, através das relações comerciais e de amizade entre esses dois países independentes. Não se deve esquecer que o Brasil foi um dos primeiros estados a reconhecer a legitimidade e a legalidade do governo instituído em Angola imediatamente após a independência. Brasil e Angola são dois irmãos, gigantes potenciais, ecoando a língua portuguesa de cada lado do Oceano Atlântico.

No imaginário da crítica literária brasileira, Pepetela é a Angola vitoriosa, o sonho socialista que não morre, apesar de todas as desilusões e da previsão de que “os homens serão prisioneiros das estruturas que terão criado” (PEPETELA, 1980, p. 129), como o próprio escritor já anunciara, em *Mayombe*, ao prever que, com o final da guerra e a conquista do poder pelo “Partido vitorioso e glorioso”, os dirigentes, “pertencendo ao grupo restrito que dominará o partido e o Estado, teriam a primeira desilusão de constatar na prática que o socialismo não era aquilo que eles imaginavam ser, pois o socialismo não é obra dum dia ou da vontade de mil homens.” (PEPETELA, 1980, p. 128). Ele resiste, já que, como argumenta Terry Eagleton, em *Why Marx was right*: “as long as capitalism is still in business, Marxism must be as well.”² (EAGLETON, 2011, p. 2).

Pepetela representa, pelo menos no momento da independência angolana, a vitória sobre o imperialismo que o Brasil não pôde experimentar, uma vez que as forças progressistas foram caladas pela morte ou pelo exílio, durante os vinte anos de ditadura militar patrocinada também pelos Estados Unidos. Assim, em certo sentido, Pepetela é, no imaginário de parte da crítica literária brasileira, o símbolo da guerrilha triunfante, o Araguaia que deu certo.

NOTAS:

1. “Um grande escritor, um grande artista é essencialmente um inconformado, que navega contra a corrente. ” (tradução livre)

2. “ (...) enquanto existir o capitalismo, existirá o marxismo também. ” (tradução livre)

REFERÊNCIAS:

CHAVES, Rita e MACEDO, Tania (orgs.). *Portanto...Pepetela*, São Paulo: Ateliê, 2009.

EAGLETON, Terry. *Why Marx was right*. New Haven and London: Yale University Press, 2011.

GIDE, André. *Retour de l'U.R.S.S.* Paris: Gallimard, 1936.

LUKACS, Georg. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

PEPETELA. *Mayombe*. Lisboa: Dom Quixote, 1980.

_____. *A geração da utopia*. Lisboa: Dom Quixote, 1992.

_____. *O desejo de Kianda*. Lisboa: Dom Quixote, 1995.

_____. *Parábola do cágado velho*. Lisboa: Dom Quixote, 1996.

_____. *Os predadores*. Lisboa: Dom Quixote, 2005.

Texto recebido em 21 de dezembro de 2012 e aprovado em 15 de abril de 2013.

O CÂNONE POÉTICO EM CONSTRUÇÃO NA LITERATURA MOÇAMBICANA

THE POETIC CANON UNDER CONSTRUCTION IN MOZAMBICAN LITERATURE

Giulia Spinuzza*

F.Letras/ Univ. Lisboa, FCT

RESUMO:

A partir da problemática inserção no *corpus* literário moçambicano da poesia de Glória de Sant'Anna, é nossa intenção demonstrar que a afirmação do cânone poético moçambicano se ressent de conflitos irresolutos que do passado colonial chegam até os nossos dias. Esta conflitualidade, junto a outros fatores, inviabiliza a estabilização do sistema literário. O caso de Glória de Sant'Anna abrange a questão dos "poetas de fronteira", na maioria moçambicanos de origem europeia ou europeus que viviam em Moçambique, os quais, por terem deixado o país, viram retirada a sua nacionalidade literária moçambicana.

PALAVRAS-CHAVE: nacionalidade literária, cânone poético, Glória de Sant'Anna, poesia moçambicana.

ABSTRACT:

Through the analysis of the problematic inclusion of Glória de Sant'Anna's poetry into the Mozambican literary corpus we intend to demonstrate that the formation of the Mozambican poetic canon is influenced by unresolved conflicts which originated in the colonial past and persist up to the present day. These conflicts, together with other factors, prevent the establishment of the literary system. Glória de Sant'Anna's case encompasses the question of the "border poets" – mostly of European descent or Europeans who lived in Mozambique and who, having left the country, had their literary Mozambican nationality withdrawn.

KEYWORDS: *literary nationality, poetic canon, Glória de Sant'Anna, Mozambican poetry*

1. As antologias poéticas e os debates críticos

Glória de Sant'Anna nasceu em Lisboa em 1925 e viveu durante 23 anos em Moçambique, onde exerceu atividades profissionais e literárias. Colaborou com a revista *Itinerário*, com *O Brado Africano* e publicou 3 poemas em *Caliban* 3/4.

A sua poesia foi, até hoje, alternativamente, excluída e incluída no *corpus* do sistema literário moçambicano. As primeiras antologias de poesia que

inseriram a obra de Glória de Sant'Anna foram *Poetas de Moçambique* 1960 e 1962, publicadas em Lisboa pela CEI (Casa dos Estudantes do Império). A seleção dos poemas de Glória de Sant'Anna demonstra uma apetência por traços mais evidentemente “africanos”: “Dia africano”, “Batuque ao longe”, “Nocturno”, “Riquexó” e “Xácara”¹.

Essas antologias, na época, criaram bastantes atritos com o governo português que considerava Moçambique uma província do Ultramar² e não admitia nem a existência de uma nação moçambicana, nem a de uma literatura moçambicana.

Relativamente a essas antologias da CEI, devemos ter em conta dois aspectos: o primeiro indica que as recolhas já problematizam a questão de uma poesia ligada ao território moçambicano, sendo expressão dele; o segundo aponta para a tentativa de definição de uma poesia local. Alfredo Margarido assinala, para o caso moçambicano, a presença de uma ambivalência relativa à poesia dos poetas brancos que, em geral, assumiam a “praxis do homem de cor” (MARGARIDO, 1996, p. 126), o que levava ao questionamento da posição daqueles poetas, cuja poesia lírica, de cariz essencialista, “se divorcia[va] dos problemas imediatos (Reinaldo Ferreira, Glória de Sant'Anna)” (*ibidem*). Mais adiante escreve:

Não nos pode admirar, portanto, que tal poesia seja expressão de um grupo de poetas brancos (e, em alguns casos, não moçambicanos); a sua visão do homem moçambicano é panorâmica, isto é, engloba-o num enquadramento paisagístico que vai do embondeiro à casa maticada, e desta à figura falsamente humana.

(MARGARIDO, 1996, p. 127)

Paralelamente à iniciativa da CEI, que não foi bem vista no âmbito oficial por abrir espaço ao debate não só literário, mas também político, assistimos à tentativa de divulgação da literatura colonial. O texto de Amândio César sobre a assim chamada “Literatura Ultramarina” (1967)³ exalta a literatura colonial e, ao lado da mesma, a escrita de Glória de Sant'Anna, assim como também a de Fernando Couto, Nuno Bermudes, Rui Knopfli, Alberto de Lacerda, Orlando Mendes, Sebastião Alba, Artur Costa e Reinaldo Ferreira. A atribuição a Glória de Sant'Anna do Prêmio Camilo Pessanha, em 1961, instituído pela Agência

Geral do Ultramar, constituiu uma tentativa de celebração de vozes aparentemente “não comprometidas” com as realidades locais, sendo que muitos dos sutis significados dos poemas deviam escapar aos intervenientes. Considerem-se, por exemplo, os poemas “Xácara”, “Quadro”, “Condição”, etc.

Como escreveu Francisco Noa no estudo sobre a literatura colonial, esses prêmios visavam a divulgar e conferir prestígio à literatura colonial, para além de serem usados como elementos de propaganda. Acrescenta o crítico que, uma e outra vez, para que determinadas ausências não fossem demasiado evidentes, os prêmios eram atribuídos a figuras femininas (NOA, 2002, pp. 386-387). De fato, em entrevista a Michel Laban, a própria Glória de Sant’Anna exprime dúvidas acerca da possível influência de fatores extraliterários: nesse caso, a intenção de consagrar um texto moçambicano, para a atribuição do prêmio (SANT’ANNA. *In*: LABAN, 1998, pp. 155-156).

Entretanto, em Portugal, com o passar dos anos, desenvolve-se uma preocupação crítica de sistematização do *corpus* das literaturas africanas de língua portuguesa. Manuel Ferreira publica uma antologia, *No reino de Caliban*, que constitui um ponto de referência para os cursos universitários instituídos, entretanto, nas universidades portuguesas.

É nessa antologia que vislumbramos já uma tentativa de canonização, sendo estabelecido “o que se deveria ler”. No prefácio do primeiro volume, o autor afirma que, com exceção do caso caboverdiano, será assinalada “a cor e o local de nascimento” de cada poeta, para “que cada um possa certificar-se da verdadeira raiz étnica” (FERREIRA, 1988, 3ª ed., vol. I, p. 50). Porém, quando surgiu em 1985 a primeira edição do terceiro volume dedicado a Moçambique, a indicação da cor não estava presente, e uma série de fatores literários, geográficos e biográficos eram chamados em causa para determinar a pertença nacional de cada um dos poetas.

A exclusão de Glória de Sant’Anna da antologia – apesar de ter produzido “textos «moçambicanos»” (FERREIRA, 1985, 1. ed., vol. III, p. 27) – deve-se, principalmente, ao fato de ter deixado o país. Ferreira não põe em causa o papel que a poeta teve no contexto da poesia moçambicana durante a era colonial, mas questiona a sua inclusão numa literatura completamente

autonomizada (FERREIRA, 1985, 1. ed., vol. III, p. 28). Num outro texto de 1989, Manuel Ferreira menciona a importância do fator recepção:

(...) é legítimo concluir que a sua obra deixa (deixou) de ser ali consumida ou tende celeremente a deixar de sê-lo; ou quando consumida é como se de um outro se tratasse. A relação dialógica entre esses autores e os receptores africanos não se produz.

(FERREIRA, 1989, p. 220)

Patrick Chabal, pelo contrário, pensa que é importante “considerar mais a poesia do que a pessoa” (CHABAL, 1994, p. 45), porque são também os temas, as imagens, as metáforas e a linguagem que definem a ligação ao contexto literário moçambicano. No mesmo texto, Chabal questiona o papel desta herança cultural europeia (representada, para além de Glória de Sant’Anna, por outros poetas de origem portuguesa) no contexto do desenvolvimento literário moçambicano e identifica-a como parte de uma “herança cultural mista” (CHABAL, 1994, p. 46). Em último lugar, verifica que há um reconhecimento interno, feito pela jovem geração de poetas que se tem reapropriado dessas vozes poéticas de origem europeia.

Em oposição a Ferreira, Eugénio Lisboa, numa recolha de ensaios críticos, aponta para o risco de englobar sob um único paradigma as múltiplas vertentes da poesia moçambicana e considerar autêntica só uma destas (LISBOA, 1995, pp. 138-326). Relativamente à nacionalidade literária, Lisboa desloca a questão para o que sente o autor, segundo um critério de empatia e ressalta a importância do aspecto estético da poesia. Lisboa reconhece ainda duas vertentes da poesia moçambicana: “a voz do povo” e a “língua dos eleitos” (LISBOA, 1995, p. 145), sendo esta última uma poesia de cunho universal, em que se inclui Glória de Sant’Anna. É sob o impulso do crítico, que dedicou vários ensaios à poeta, que é publicada, em 1988, em Portugal, a antologia *Amaranto* – 1951-1983.

A produção antológica, após as publicações da CEI e de Manuel Ferreira, continua: em Lisboa, em 1993, é publicada *A ilha de Moçambique pela voz dos poetas*, por Nelson Saúte e António Sopa, na qual são inseridos poemas de Glória de Sant’Anna (“Ilha de Moçambique”, “Bairro Negro”, “Riquexó”). Esta antologia, que apresenta quer o olhar dos “colonizadores”, quer o olhar dos

“colonizados”, é importante por recuperar um dos espaços sagrados da lírica moçambicana: o da Ilha de Moçambique.

Nos anos que antecedem e sucedem a Independência, produzem-se várias recolhas de poesia revolucionária, como, por exemplo, *Poesia de combate 1, 2, 3* e *As armas estão acesas nas nossas mãos*. Essas breves antologias apresentam muitos dos poetas ligados à atividade da FRELIMO e debruçam-se, entre outras temáticas, sobre a exaltação da nova nação. Neste período são também (re)editados textos silenciados pelo poder colonial; desta forma, a linha estabelecida pelo Partido visa, uma vez criado o Estado, a formar a nação: a literatura deverá então responder a este compromisso. Assim, a nação, enquanto “comunidade política imaginada” (ANDERSON, 2005, p. 25), funda-se segundo os paradigmas estabelecidos pela FRELIMO.

A primeira antologia que incluiu experiências poéticas diversificadas foi produzida e publicada após a Independência em Moçambique: *Antologia da nova poesia moçambicana (1975-1988)*, organizada por Fátima Mendonça e Nélson Saúte. Glória de Sant’Anna não está incluída, mas, no prefácio, Fátima Mendonça reconhece-lhe o papel que exerceu, juntamente com outros poetas, dentro de uma “dinâmica literária local”, “o que não lhe retira o lugar que todos ocupam na história da literatura moçambicana” (MENDONÇA, 1993, p. IX)⁴.

Sucessivamente, em 1999, Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco publica uma vasta e completa *Antologia do mar na poesia africana de língua portuguesa do século XX*, que inclui poemas de Glória de Sant’Anna. Esta antologia testemunha o fato de que uma das temáticas centrais da obra de Glória de Sant’Anna, o mar, é também um elemento comum a outros poetas moçambicanos e não só.

Nunca mais é sábado – antologia da poesia moçambicana inclui muitos poemas de Glória de Sant’Anna. De fato, o seu nome acompanha o de outros poetas que, apesar de terem saído do país, tiveram, segundo o organizador Nélson Saúte, uma “importância decisiva” no “espaço de afirmação da literatura moçambicana” (SAÚTE, 2004, p. 30).

Em 2000, em Maputo, é publicada a antologia *Solamplo*, prefaciada por Eugénio Lisboa. E, finalmente, em 2011, três poemas de Glória de Sant’Anna

são incluídos na *Antologia da memória poética colonial*, por Margarida Calafate Ribeiro e Roberto Vecchi. Esta antologia recupera uma parte da história literária portuguesa: a poesia da guerra colonial. Se, por um lado, achamos pertinente a escolha dos poemas no contexto da antologia, por outro, verificamos que o *Cancioneiro incompleto* (1961-1971), de onde foi feita a recolha, inclui poemas que apresentam diferentes perspectivas, como, por exemplo, o assassinio do régulo de Chiure, Megama, que se opunha ao poder colonial; a tragédia do êxodo dos macondes; ou a morte de uma mulher negra (Cf. SANT'ANNA, *Amaranto*, 1988, pp. 167-168; p. 175; pp. 177-179). Assim, o que emerge deste conjunto de textos é uma dupla perspectiva sobre o conflito.

Este *excursus* permitiu-nos verificar uma oscilação crítica relativa à obra da poeta. Pensamos que é pertinente perguntar, partindo do pressuposto de que o local de onde nos colocamos é Portugal: 1) O que se entende por sistema literário moçambicano: quando e como se formou? 2) Os elementos “políticos” coloniais e pós-coloniais interferem *aqui e ali* no debate à volta da nacionalidade literária? 3) Que influência tem no debate a presença do cânone nacional promovido pela FRELIMO? 4) Considerando a abertura do cânone, a partir da geração *Charrua* e através de outros poetas e escritores, enquanto reafirmação dos valores líricos anteriores, podem as intertextualidades internas do sistema constituir um elemento que levaria a incluir a obra de Glória de Sant'Anna no contexto literário moçambicano?

São estas algumas das questões que abordaremos em seguida.

2. A formação da literatura e a emergência do cânone

Para refletir acerca da emergência do cânone moçambicano é oportuno, considerando o fato de que a literatura moçambicana é relativamente recente, definir os processos de formação de uma literatura nacional e de uma consciência nacional veiculada ao projeto de construção da nação.

António Candido, no conhecido prefácio à primeira edição da *Formação da literatura brasileira*, define esta última como “galho secundário da

portuguesa, por sua vez arbusto de segunda ordem no jardim das Musas...” (CANDIDO, 1969, p. 9). No prefácio à segunda edição, delimita a distinção entre manifestações literárias e sistema literário e define este último com base na existência de uma interação dinâmica entre “autor-obra-público”, mas também de uma “continuidade” literária que cria uma “tradição” (CANDIDO, 1969, p. 16).

Será útil referir a interpretação de Abel Barros Baptista, para entender melhor esta fase de formação. O crítico, ao comentar o texto de Candido, aponta para o fato de que “a formação é a impossibilidade da origem” (BAPTISTA. *In*: PETROV, 2008, p. 213), porque não há um momento em que a literatura brasileira nasce, mas há uma fase de formação, caracterizada por um processo de autonomização gerado a partir de uma literatura que chegou “de fora”. Segundo as suas palavras:

Não há, então, nenhum momento em que a literatura portuguesa se tornou brasileira, em que deixou de veicular a cultura do colonizador e passou a exprimir o novo país; há um processo de crescimento e maturação em direção a um estágio final que, uma vez atingido, se traduz em autonomia, independência, nova identidade.

(BAPTISTA. *In*: PETROV, 2008, p. 213)

Ainda de acordo com a interpretação de A. B. Baptista, “o «sistema» não surge no momento em que a literatura começa a exprimir a realidade local: surge, sim, no momento em que se organiza *localmente* enquanto literatura, em que *localmente* já funciona como literatura” (BAPTISTA. *In*: PETROV, 2008, p. 214).

Com uma revisão da literatura moçambicana nestes termos, podemos identificar a fase de formação a partir da segunda metade do século XX, sendo que tudo o que precede este período constitui-se como “manifestações literárias” (CANDIDO, 1969, p. 23). Esta organização *local* da literatura acontece em Moçambique com a atividade de jornais e de revistas literárias: é o caso, por exemplo, de *Itinerário* (1941-55), *Msafo* (1952) e *d’O Brado Africano*⁵. Portanto, é nas décadas de 40-60 que a literatura moçambicana se começa a afirmar enquanto sistema, e este é um processo longo, partilhado pela presença no território de poetas oriundos de Portugal.

O processo de autonomização literária foi marcado pela independência política e pela guerra que a antecipou (a partir de 1964); por isso, à medida que literatura se forma, a luta anticolonial se fortalece. A literatura contribuiu, então, para a independência do país, antecipando-a profeticamente. É a partir do paradigma da luta que se define o primeiro cânone poético moçambicano, e através do impulso do Estado/Partido, identificado com a FRELIMO, definem-se as linhas de uma “literatura nacional”, marcada por uma poesia declamatória de resistência, de reapropriação territorial e de exaltação da nova nação.

O cânone, enquanto vínculo que cria uma “consciência nacional”, é uma parte fundamental do processo de formação literária e não só, porque é com base no cânone que se organiza a educação dos cidadãos. A questão é que a coincidência entre a construção da nação e a construção da literatura moçambicana, que deriva da condição de ex-colônia, levou a excluir poetas que não se enquadravam nas linhas estéticas definidas pela FRELIMO, como o caso de uma poesia que reivindicava o valor de um lirismo intimista, que abrisse também outros espaços imaginários da nação (e não só), tal como a Ilha de Moçambique.

Neste contexto, a situação dos poetas que tinham abandonado o país agravou-se ainda mais; de fato, o primeiro elo forte da poesia com a nação foi uma ligação “terrestre”, que reencontrava na Mãe-África uma nova gênese nacional.

Esta identidade entre o projeto de construção da nação e da literatura, que engloba também a formação do cânone, cria, então, um paradigma dentro do qual não é possível, pelo menos inicialmente, inserir a heterogeneidade da produção poética moçambicana. Porém, o cânone abre-se lentamente, abrangendo também outras vozes, como veremos a seguir.

Com a visão que podemos ter hoje, temporalmente mais distanciada, reconhecemos que muitos dos poetas, cuja identidade literária foi ou ainda é questionada, tiveram de fato um determinado papel “na formação do *sistema*” (CANDIDO, 1969, p. 28). Em alguns casos, a sua contribuição é-nos hoje mais evidente, também porque podemos estabelecer intertextualidades e influências internas que reforçam a constituição do sistema. De fato, é através de uma

continuidade que se cria uma tradição e que se estabiliza o sistema literário. Desta forma, o cânone da pós-independência foi posto em causa e, por assim dizer, “aberto” por poetas que, ao reconhecerem linhas poéticas anteriores, evocaram um novo lirismo.

Tendo isso em consideração e para compreender as questões que vimos na primeira parte, é necessário pensar na relação entre formação da literatura, poder e formação do cânone⁶.

Para Walter Mignolo, a reflexão sobre a formação do cânone tem que ter em conta o nível vocacional no contexto acadêmico (o que é que se deveria ensinar e porquê) e um nível epistêmico no contexto da investigação, no qual a formação do cânone deveria ser descrita enquanto fenômeno (como se formam e transformam os cânones? Que grupos ou classes sociais estão por de trás do cânone? O que é que está a suprimir? etc.). Deveríamos substituir as questões de tipo normativo por explicações relacionadas às condições nas quais se formam e transformam os cânones. No fundo, a pergunta “o que é que se deveria ler seria substituída por quem decide por quem e por que grupo de textos se deveria ler. Em suma, quem ensina o cânone de quem?” (MIGNOLO, 1991, pp. 7-13)⁷

Nesse sentido, se as antologias da CEI se preocupavam mais com o intuito de apresentar um determinado *corpus* literário que dizia respeito a Moçambique, os sucessivos prefácios e debates literários que as antologias suscitaram revelaram uma preocupação ligada à canonização⁸, ao estabelecerem os poetas que se deviam incluir na literatura moçambicana e, em relação a estes, que poemas deviam ser antologizados.

Tendo em consideração o ponto de vista de Mignolo, queremos repensar a formação do cânone moçambicano desde um ponto de vista epistêmico, pondo em evidência *quem estabeleceu quem* tinha que entrar no cânone nacional e porquê e, nesse sentido, repensar a constituição do *corpus* e do cânone moçambicano. Seria, então, fundamental ter em mente a relação entre instituição literária, cânone e poder político na determinação de um *corpus*, que inclui as obras-chave de uma literatura. Evidenciamos o papel da FRELIMO na fase inicial da pós-independência e cremos que, sucessivamente, com a

criação e plena atividade da Associação de escritores Moçambicanos - AEMO, através da ligação que houve entre esta e os poetas da geração *Charrua*, foi possível uma progressiva abertura do debate, o que provocou, gradualmente, também uma mudança do cânone, que se abriu a novas obras, novos poetas e novas poéticas que encontraram, então, os seus lugares. A ligação que se estabeleceu entre os poetas desta geração e as poéticas anteriores permitiu a reincorporação no cânone de poetas que tinham sido parcialmente ou totalmente excluídos.

Relativamente ao debate que surgiu em Portugal no período da pós-independência e revendo as posições que evidenciamos na primeira parte deste texto, perguntamos de que forma as sequelas coloniais influenciaram os discursos produzidos a partir de instituições literárias que se colocam no “centro” ex-colonial, na “periferia” pós-colonial. Em que termos se estabelecia o “próprio” moçambicano em relação ao “alheio” português, como é o caso dos “poetas de fronteira” e, mais especificamente, de Glória de Sant’Anna? E de que forma quer o gênero quer a “cor” da pele poderão ter “direcionado” os debates?

Pensamos que faz sentido colocar essas questões, pois vale a pena distinguir as razões literárias das políticas identitárias, tendo em conta a especificidade do contexto histórico colonial a partir de uma perspectiva pós-colonial.

Questionar a pertença literária dos poetas que foram excluídos do contexto moçambicano – como é o caso de autores oriundos de Portugal ou de Moçambique que abandonaram o país – poderá ajudar a fazer acertar as contas com o passado e a repensar o presente; será assim possível contribuir para a estabilização do sistema literário e para a formação do cânone. De fato, a formação deste, no seio dos estudos literários, é entendida, segundo Walter Mignolo, como uma manifestação da “necessidade da comunidade humana estabilizar seu passado, de se adaptar ao presente e projetar seu futuro” (MIGNOLO1991, p. 11); uma das funções principais da formação do cânone (literário ou não) é “garantir a estabilidade e a adaptabilidade a uma determinada comunidade de crentes” (MIGNOLO, 1991, p. 1).

Partindo do pressuposto de que, como afirma Flávio Kothe, o cânone literário pode também ser um discurso de exclusão (KOTHE, 1997, p. 87), há uma contínua manipulação histórica pelas entidades dominantes, que silenciam aqueles que não querem fazer entrar no cânone. A literatura moçambicana, veiculada como é ao projeto de construção da nação, tem que assumir o discurso heterogêneo. Por isso, tendo em conta o âmbito desta comunicação, temos que reconhecer que, uma vez estabelecidos os limites da literatura colonial, excluir, totalmente, os discursos literários feitos por poetas de origem europeia não parece viável, porque “uma cultura pode assumir contribuições oriundas de outras culturas e, com isso, constituir a sua identidade” (KOTHE, 1997, p. 184). É no horizonte desta constatação que perguntamos se reconhecer a integração de uma matriz literária europeia, para além da questão da língua, poderia, de alguma forma, alterar a concepção de “comunidade imaginada” do país, no que se refere à componente de sua unidade identitária.

Pensamos que a matriz portuguesa está presente na fase inicial da literatura moçambicana, assim como também estarão presentes outras matrizes literárias não exclusivas do espaço europeu.

Temos que reconhecer que a problemática definição do *corpus* moçambicano destabiliza a afirmação do cânone e do sistema literário: da mesma forma que se contestou a identidade literária de poetas, por exemplo, como Rui Knopfli, se questionou também a pertinência de uma lírica intimista em Moçambique, tendo em conta a veiculação a uma poética e “política” territorial. Com isso, não queremos elidir as problemáticas materiais (como, por exemplo, a taxa de analfabetismo, a falta de meios de difusão e comunicação – bibliotecas, revistas, jornais –, a exiguidade do público, etc.), que dificultam o estabelecimento da literatura enquanto sistema, porém é evidente que houve e há uma relação problemática com o passado colonial, que o debate crítico literário manifestou, sobretudo, nos anos imediatamente posteriores às independências. Atualmente, se bem que com modalidades diferentes, o debate acerca da nacionalidade literária moçambicana tornou-se novamente

pertinente, novos fantasmas surgiram do passado e novas individualidades literárias viram questionada sua “autêntica” pertença literária.

Pareceu-nos pertinente estabelecer uma ligação entre a questão da identidade literária e a concepção do cânone literário em Moçambique. Pensamos que a retomada do lirismo intimista, o ressurgimento de determinadas temáticas dentro do ciclo poético dos elementos naturais (Cf. MENDONÇA, Julho 2011, p. 18) e a referência “citacional” que encontramos em produções posteriores indicam que faria todo o sentido incluir Glória de Sant’Anna na literatura moçambicana. É preciso, então, voltar aos textos desta poeta, fazer emergir leituras diversificadas que permitam levar à luz a sutil crítica social e histórica que lhe subjaz e estudar, de forma aprofundada, uma poética que terá muitas ligações com algumas das temáticas comuns a outros poetas moçambicanos. Só depois disso feito, teremos elementos úteis para definir a quais mundos literários ela pertence.

Em relação à questão do cânone foi nossa intenção discutir e problematizar a sua construção em Moçambique. Finalmente, queremos apontar para o fato de que o cânone só se poderá estabelecer a partir do momento em que será plenamente confrontado com o seu passado, cuja fase de formação, por ser mais “nevrálgica”, é também particularmente importante. Reconhecer que esta fase engloba expressões heterogêneas constitui um passo em frente para encararmos, de forma diferente, também as produções futuras. O que aconteceu de fato nas duas últimas décadas do século XX foi uma abertura em sentido mais heterogêneo da concepção de nação. Porque é, precisamente nesta variedade, na expressão de experiências diversificadas, nas formas distintas umas das outras, que se institui a peculiaridade da poesia moçambicana, ou seja, o reconhecimento de sua heterogeneidade. Apontamos, neste ensaio, apenas para um dos elementos que, a nosso ver, constituem esta heterogeneidade. Muitos outros deverão ser tidos em conta, mas não cabem nesse âmbito.

Creemos que, uma vez esclarecidas essas questões, uma vez acertadas as contas com o passado, então será possível que a formação da literatura moçambicana desvincule o seu cânone da construção da nação. Chegando a

este ponto, por que não abrir espaço a estudos de caráter transnacional? Sabemos que Moçambique faz parte de espaços culturais que vão para além da língua portuguesa, os estudos sobre o oceano Índico são um exemplo disso. Por que não então estudar Moçambique enquanto território que foi objeto das poéticas traçadas nas ilhas do Índico e nas suas margens, de um ponto de vista plurilinguístico e pluricultural?

Pensamos que este percurso terá um grande valor, desde que seja acompanhado por uma reflexão interna.

NOTAS:

* Doutoranda da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, com bolsa de Doutoramento da FCT. Orientanda da Dra. Ana Mafalda Leite.

¹ O sentido desses poemas pode escapar ou ser mal interpretado por quem não conhece a realidade local. Daí a necessidade de explicar os termos. O riquexó, meio de transporte usado na Ilha de Moçambique, é de tração humana: uma pessoa puxa uma carroça de duas rodas, na qual se acomodam mais uma ou duas pessoas; o vocábulo tem origem na Ásia.

O poema “Xácara” contém um termo macua, *m’kunha*, que significa branco.

² Em 1951, a Constituição Portuguesa foi objeto de uma revisão e o termo *colônia* foi substituído pela antiga terminologia *província ultramarina*, acentuando a reivindicação do regime de que os territórios africanos e Portugal constituíam um único país indivisível (NEWITT, 1997, p. 410).

³ Lê-se no texto: “(...) existe apenas uma literatura portuguesa, com temáticas diversas, e não diferentes literaturas subordinadas a uma língua só” (CÉSAR, 1967, p. 287).

⁴ Num texto mais recente e publicado na revista *Mulemba*, que se apresenta como uma continuação do prefácio da antologia, Fátima Mendonça insere a obra de Glória de Sant’Anna numa linha poética que, junto a nomes como os de Rui de Noronha, Rui Knopfli e Reinaldo Ferreira, representa um lirismo que é retomado pela geração de 1980. (MENDONÇA, Julho 2011, p. 17).

⁵ *O Brado Africano* (*O Africano*, 1909-18; *O Brado Africano*, 1918-74 [*Clamor Africano*, 1932]). Neste período, assinalamos a presença poética de Noémia de Sousa, José Craveirinha, Fonseca Amaral, Rui Knopfli, Rui Nogar, Orlando Mendes, Rui de Noronha (editado), Fernando Couto, Glória de Sant’Anna, Virgílio de Lemos, entre outros.

⁶ Se pensarmos no caso moçambicano, virão à luz vários elementos que terão dificultado a circulação entre autor-obra-público e inviabilizado a afirmação do cânone. É útil, nesse sentido, apontar para os textos de Fátima Mendonça e Francisco Noa que fazem parte da recolha de ensaios *Moçambique: das palavras escritas* (2008).

⁷ Tradução livre do texto de Walter Mignolo.

⁸ Por exemplo, relativamente à antologia *No reino de Caliban*, Laura Padilha evidencia os fatores de raça e gênero que influenciaram Ferreira, e chega à conclusão de que o lugar que as mulheres ocupam nesta antologia é evidentemente secundário (PADILHA, 2002, pp. 151-156).

REFERÊNCIAS:

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*. Trad. Catarina Mira. Lisboa: Edições 70, 2005.

BAPTISTA, Abel Barros. "O cânone como formação – A teoria da literatura brasileira de Antonio Candido". In: PETROV, Petar (org.). *Meridianos lusófonos: prémio Camões 1989-2007*. Lisboa: Roma Editora, 2008. pp. 199-222.

CANDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 3. ed. Belo Horizonte: Livraria Martins, 1969. v.1.

CÉSAR, Amândio. *Parágrafos de literatura ultramarina*. Lisboa: Sociedade de Expansão Cultural, 1967.

CHABAL, Patrick. *Vozes moçambicanas: literatura e nacionalidade*. Lisboa: Vega, 1994.

FERREIRA, Manuel. *No reino de Caliban I: antologia panorâmica da poesia africana de expressão portuguesa*. 3.ed.Lisboa: Plátano, 1988. [1.ed. 1975].

_____. *No reino de Caliban II: antologia panorâmica da poesia africana de expressão portuguesa*. 2.ed.Lisboa: Plátano, 1988. [1.ed. 1976].

_____. *No reino de Caliban III: antologia panorâmica da poesia africana de expressão portuguesa*. Lisboa: Plátano, 1985. [1.ed.].

_____. *O discurso no percurso africano: contribuição para uma estética africana*. Lisboa: Plátano, 1989.

KOTHE, Flávio. *O cânone colonial: ensaio*. Brasília: UnB, 1997.

LABAN, Michel. Entrevista a Glória de Sant'Anna. In: *Moçambique: encontro com escritores*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1998, v. I, pp. 129-181.

LISBOA, Eugénio. *Crónica dos anos da peste*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1995.

MARGARIDO, Alfredo, (prefácio); POLANAH, Luis (org.). "Poetas de Moçambique 1960". In: AA.VV. *Antologias de poesia da Casa dos Estudantes do Império 1951-1963*. Lisboa: ALAC, 1996, v. II, pp. 57-118.

_____. (org. e prefácio). "Poetas de Moçambique 1962." In: AA.VV. *Antologias de poesia da Casa dos Estudantes do Império 1951-1963*. Lisboa: ALAC, 1996, v. II, pp. 123-273.

_____. *Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1980.

MENDONÇA, Fátima (org. e prefácio); SAÚTE, Nelson, (org.). *Antologia da nova poesia moçambicana*. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, 1993.

_____. “Literaturas Emergentes, Identidade e Cânone”. In: RIBEIRO, Margarida Calafate; MENESES, Maria Paula (orgs.). *Moçambique: das palavras escritas*. Afrontamento: Lisboa, 2008, pp. 19-33.

_____. *Poetas do Índico – 35 anos de escrita*. Revista *Mulemba*. Setor de Literaturas Africanas da F.Letras da UFRJ, Rio de Janeiro, nº 4, pp. 16-37, Julho 2011. Site: http://setorlitafrica.lettras.ufrj.br/mulemba/artigo.php?art=artigo_4_2.php

MIGNOLO, Walter. Canon A(nd)cross-cultural boundaries (Or: Whose Canon are We Talking About?). *Poetics today*. v. 12, n. 1, pp. 1-28, Spring 1991.

NEWITT, Malyn. *História de Moçambique*. Trad.: Lucília Rodrigues e Maria Georgina Segurado. Mem Martins (Sintra): Europa-América, 1997.

NOA, Francisco. *Império, mito e miopia: Moçambique como invenção literária*. Lisboa: Caminho, 2002.

_____. “Literatura Moçambicana: os trilhos e as margens”. In: RIBEIRO, Margarida Calafate; MENESES, Maria Paula (orgs.). *Moçambique: das palavras escritas*. Afrontamento: Lisboa, 2008, pp. 35-45.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Novos pactos, outras ficções: ensaios sobre literaturas afro-luso*. Lisboa: Novo Imbondeiro, 2002.

SANT’ANNA, Glória de. *Amaranto*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988.

_____. *Solamplo*. Maputo: Ndjira, 2000.

SAÚTE, Nelson; SOPA, António (org.). *A ilha de Moçambique pela voz dos poetas*. Lisboa: Ed. 70, 1993.

_____. (org. e prefácio). *Nunca mais é sábado – antologia de poesia moçambicana*. Lisboa: Dom Quixote, 2004.

SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro (coord.). *Antologia do mar na poesia africana de língua portuguesa do século XX: Moçambique, São Tomé e Príncipe, Guiné-Bissau*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999, v. III.

Texto recebido em 31 de janeiro de 2013 e aprovado em 23 de março de 2013.

**A HISTÓRIA NA ALCOVA: FIGURAÇÕES DA PROSTITUTA
NO CAMPO LITERÁRIO MOÇAMBICANO E NOS ROMANCES DE
JOÃO PAULO BORGES COELHO***

**HISTORY IN THE ALCOVE: FIGURATIONS OF THE PROSTITUTE
IN MOZAMBICAN LITERATURE AND IN THE NOVELS
OF JOÃO PAULO BORGES COELHO**

Nazir Ahmed Can **
USP/FAPESP

RESUMO:

Subordinada a uma pesquisa estética sobre os processos de transição e transação dos poderes políticos, a figura da prostituta possui uma vocação profundamente histórica na obra de João Paulo Borges Coelho. Após uma breve contextualização da inscrição desta temática no campo literário moçambicano, analisaremos as formas e funções da mesma nos romances *As visitas do Dr. Valdez* e *Crónica da Rua 513.2*.

PALAVRAS-CHAVE: J. P. B. Coelho, campo literário moçambicano, ficção, história, prostituta.

ABSTRACT:

*The figure of the prostitute in João Paulo Borges Coelho's work has a deep historical vocation, since it is subordinated to an aesthetic research on the processes of transition and transaction of political powers. After a brief contextualization of the place of this subject in the Mozambican literary field, we analyze the forms and functions of the prostitute in the novels *As visitas do Dr. Valdez* and *Crónica da Rua 513.2*.*

KEYWORDS: J. P. B. Coelho, Mozambican literary field, fiction, history, prostitute

Abrangente e complexa por natureza, com contornos e explicações que variam no tempo e no espaço, resvalando ainda para questões de cariz cultural e ideológico, a temática da prostituição é recorrente na literatura mundial, atravessando também, e de ponta a ponta, a produção de Moçambique. Isto é, se a escrita colonial procurou obviá-la, limitando-se, quando muito e em seu estilo, à *preta fêmea*, personagem realçada pelos atributos sexuais e habitualmente retratada como uma prostituta (NOA, 2002, p. 319), a prosa e a poesia moçambicanas souberam diversificar o olhar sobre esta figura.

Quer seja inscrita de forma fugaz, quer assuma protagonismo nas narrativas, a prostituta assume uma função dramática e uma dimensão de denúncia na prosa de Orlando Mendes (1981), Bento Siteo (1996), Lília Momplé (1988), Mia Couto (1992), Aldino Muianga (2004 e 2011), Paulina Chiziane (2000, 2002, 2003 e 2008), ou ainda em poemas como “Bayete”, de Noémia de Sousa (2001) e “cinco”, de Guita Jr. (2006), apenas para citar alguns exemplos. Salvaguardando as devidas distâncias entre os projetos

literários, ideológicos e mesmos linguísticos, postos aqui em diálogo, todos coincidem na apresentação da vulnerabilidade e da valorização da mulher, que, em sua luta pela sobrevivência e perante a ausência de uma representação institucional que a libere de situações de agressão, se vê votada a tal destino. Esses autores leem, assim, a prostituição como um problema, dando conta do difícil convívio da mulher com as personagens masculinas e da precária condição que a mesma experimenta nas sociedades colonial ou pós-colonial. Daí esses discursos terem um duplo alvo: o regime patriarcal e as autoridades políticas (e seus seguidores) que legitimam ou perpetuam abusos.

O recente filme de Licínio de Azevedo, *Virgem Margarida* (2012), distópico retrato da situação das prostitutas nos campos de reeducação, alinha pelo mesmo diapasão, sugerindo, ainda, como um dos desejos da poesia de teor nacionalista (“Um desviado reeducado / Uma prostituta reconvertida em nossa companheira / Descolonizámo-la e com ela casámos / E não haverá divórcio” – MAGAIA, 1993, pp. 6-8) não se cumpriu na plenitude. A dimensão denunciatória pode ser ainda acionada pela sátira, como, por exemplo, em *O Último Voo do Flamingo*, de Mia Couto (2000), e em *A Bíblia dos Pretos*, de Mido das Dores (2008).

Aliás, a partir deste último exemplo, importa sublinhar que a maioria dos novos autores moçambicanos, muitos deles saídos dos diversos concursos literários existentes no país, possui uma especial inclinação para a tematização da *puta*, fazendo-o de maneira mais direta e crua do que os escritores anteriormente citados. Este tipo de representação revela-se também muito distante daquele que caracterizou a geração de poetas (encabeçada por Luís Carlos Patraquim e Eduardo White) que, a partir dos anos 80, e na esteira de Virgílio de Lemos e Rui Knopfli, conferiu linguagem ao corpo, ordenando as categorias “mulher”, “território” e “palavra” em uma única e performativa dimensão. Nas obras mais recentes, pelo contrário, a prostituta inspira imagens que vão da abjeção à fascinação, sendo inscrita, na maioria dos casos, sem excessivas mediações estilísticas. Apesar de, uma vez mais, não abordarmos aqui as diferenças de natureza literária ou ideológica dos textos, convém realçar que, em títulos tão díspares quanto os de Aurélio Furdela (2003), Andrés Chivangue (2005), Adelino Timóteo (2009), Alex Dau (2009), Rogério Manjate (2010), Clemente Bata (2010), Luciano Manjate (2010), Élio Martins Mudender

(2011), Francelin Wilson (2012) e Alexandre Chaúque (2012), o motivo da prostituta parece ocupar uma posição de ainda maior destaque na atualidade. O modo e a ênfase com que estes autores representam esta figura são, portanto, suficientemente reveladores de uma clivagem entre a produção de escritores consagrados, ou pelo menos publicados no estrangeiro, e a produção da nova geração, editada quase exclusivamente em Moçambique (excetuando, nos exemplos dados, o texto de Rogério Manjate).

Constatação que nos convida a um curto parêntese: a proliferação de concursos literários e a massiva participação de candidatos que neles se verifica chocam, à vista desarmada, com a ausência de um mercado livreiro consolidado – e com a própria “vocaçãõ de descobridor” do editor (POLIAK, 2006, p. 2) –, com a inexistência de uma política consistente do livro e, já agora, com a escassez de públicos locais, visto que, para além do elevado preço dos livros, a língua portuguesa continua a ser a língua materna de uma extensa minoria da população (10,4%, segundo o censo de 2007). Por (re)atualizarem esse paradoxo, pelas imagens que veiculam em suas ficções, pelo público limitado ou local(izado) que reúnem e, sobretudo, por se situarem na retaguarda de um campo literário já de si pouco autônomo, este grupo de escritores constitui um dos desafios atuais da crítica. Igualmente relevante será entender a posição e a função daqueles escritores, ou candidatos a tal condição, que submetem textos aos concursos sem conseguirem ser publicados e que, conjuntamente, formam uma espécie de *simili-champ* (POLIAK, 2006) moçambicano. E isto, porque o prestígio social em torno do ofício de escritor, a função da escrita em Moçambique, as tensões, hierarquizações e redes de solidariedade que se vão formando nos atuais contextos de produção e, conseqüentemente, os critérios estéticos, ideológicos e institucionais de seleção que delimitam o que é (e o que não é) apto para consumo e/ou exportação são questões-chave para pensarmos a atual estrutura literária nacional – da base ao centro e do centro ao topo. Retomando Bourdieu, para compreendermos o campo literário como um todo, necessitamos entender todas as lógicas em disputa, os interesses em jogo, e o monopólio do poder de dizer, com autoridade, quem está autorizado a se dizer escritor. Ou mesmo o monopólio do poder de dizer quem é escritor e quem tem autoridade para dizer quem é escritor (BOURDIEU, 1992, p. 314).

O presente artigo não enveredará, obviamente, pelo aprofundamento de todos esses aspectos, questões que, aliás, têm vindo a ser trabalhadas no quadro de nossa pesquisa atual. Realizamos esse levantamento panorâmico apenas com o objetivo de alertar para outro dos movimentos característicos do campo literário: o da criação de um novo lugar, alcançado pelo agenciamento de estratégias literárias de diferenciação em matérias tratadas por diversos autores, como é o caso da representação da prostituta.

Partimos da hipótese de que esse lugar é ocupado atualmente pelo escritor e historiador João Paulo Borges Coelho (doravante JPBC). De difícil catalogação geracional, não apenas por ser um “escritor tardio” (tendo começado a publicar em 2003, aos 48 anos), mas também pelo próprio projeto literário que propõe, JPBC é já dono de uma extensa obra, reconhecida e premiada em nível nacional e internacional. Desde a sua estreia, o escritor tem promovido um intenso diálogo entre a ficção e os fatos que marcaram a agenda histórica do país, procurando, simultaneamente, ocupar espaços (temáticos e estéticos, ideológicos e críticos) ainda virgens na literatura moçambicana. Ao contrário do que ocorre nas obras de todos os autores mencionados, a figura da prostituta em seus textos possui uma vocação profundamente histórica. Convocada como um meio e não como um fim, essa personagem encontra-se subordinada a uma pesquisa estética sobre os processos de transição e transação dos poderes políticos. Esse tipo de estratégia encontra apenas paralelo, ainda que ligeiro, em Craveirinha, concretamente nos poemas “Mulata Margarida” (1980) e “Felismina” (1982). As *putas* destes poemas possuem uma dupla função, registrável também em JPBC: permitem a contraposição ao estilo da poesia colonial que fazia com que essas figuras não se vissem (MATUSSE, 2002) e ajudam a dar conta, através de uma afiada ironia, do caráter cíclico da história, em sua permanente relação com o poder (CAN, 2011, p. 25). Ainda sobre essa dupla função, não será descabido recordar o olhar de Ricardo Rangel, referência obrigatória do campo artístico do país, que não só conferiu um forte protagonismo às *meninas* da antiga Rua Araújo, em suas fotografias, como também interpretou a transição de poderes de modo peculiar. A foto “o último pão” (presente no recente livro editado em sua homenagem, *O Pão Nosso de Cada Noite*), tirada em 1975, já com as tropas da FRELIMO

ocupando o centro da capital, mostra uma prostituta junto a dois militares, possivelmente antes de regressar a casa.

A reflexão de JPBC é, porém, mais abrangente, devido também ao próprio gênero literário através do qual a propõe. O autor inscreve em sua obra romanesca duas prostitutas: a velha branca Arminda de Sousa, que vem do passado colonial, e a jovem moçambicana Maria Camba, que aponta para o futuro pós-colonial. Mais do que um questionamento sobre o lado social da prostituição em si, o autor auxilia-se dessas personagens para refletir sobre os mecanismos de poder que conformam a paisagem política e ideológica moçambicana. Os narradores de ambos os romances entregam a essas personagens e aos seus corpos (chamejantes ou decadentes) um papel simbólico: de mediação de uma temporalidade a outra, de um desejo a uma violência, de uma possibilidade fabricada a uma concreta impossibilidade. Assim, se o corpo constitui um fértil território para o exercício da repressão (FOUCAULT, 1976, p. 194), JPBC aproveitará o seu potencial imagético para descrever alguns passos dessa empresa. Convém ainda salientar que, no projeto artístico e intelectual do autor, tal repressão passa, entre outros fatores, pelo seguinte esquema de pensamento: no contexto da independência moçambicana as relações de poder e de dominação orientaram-se fundamentalmente por uma vontade política de eliminação de todos os agentes que fomentavam a lógica colonial. Esse fato, levado às últimas consequências, criou uma maneirista demarcação entre o “bom” e o “mau” e produziu uma espécie de esquizofrenia individual e coletiva, movendo a ideia de “verdade” (*o que vem de trás é mau, o que vai para frente é bom*) ao centro da subjetividade do indivíduo. Assim, no “novo mundo” moçambicano representado nas obras de JPBC, as ideias de “bem coletivo” e de “Homem-Novo”, não podendo compadecer-se com qualquer tipo de mediação em relação ao passado, constituem fontes de inibição para o exercício da singularidade do indivíduo. Daí que, para minar ou ironizar este *doxa*, o autor convoque todo o tipo de paradoxos: figuras ambíguas e intermédias, sombras duplicadas e fantasmáticas, máscaras e espelhos que inquietam, espaços de trânsito e de exceção, e, claro, o fulgor e a ruína da prostituta.

O presente artigo visa, portanto, examinar as formas e funções da prostituta – enquanto *tradutora* de trânsitos políticos e históricos –, em sua

obra. Veremos como esta relação se fundamenta em dois romances: *As visitas do Dr. Valdez (AVDV)*, de 2004, e *Crônica da Rua 513.2 (CR513.2)*, de 2006. Observaremos, ainda, como essas duas narrativas, em vez de restaurarem fatos históricos concretos, repensam o *lugar* no qual a memória trabalha em suas mais insólitas facetas.

1. A história na alcova I: corpos que prometem

Situando-se entre o Mucojo, o Ibo e a Beira, *AVDV* lê o fim do império colonial português e a transição para a independência nacional através do pequeno mundo doméstico de duas velhas beatas, Sá Caetana e Sá Amélia, e de um jovem criado negro, Vicente. Este último, após um acordo com Sá Caetana, se disfarça de velho doutor colonial branco, Dr. Valdez, para animar os domingos nostálgicos de Sá Amélia. Embora diferentes em suas motivações e estruturas, as três visitas do Dr. Valdez mostram como a vida dessas quatro personagens podem confundir-se com a história coletiva do país. Essas mesmas visitas materializarão aquilo que Stuart Hall designa por “fantasia da incorporação”, que, como todas as práticas significantes, se encontra submetida ao jogo da diferença e se inscreve em determinados “limiares simbólicos” (HALL, 1996, pp. 7-17). Isto é, ao colocar, simultaneamente em contraponto e em processo, a identidade das personagens, JPBC introduz na análise o teor dicotômico e “naturalista” das relações de poder (branco/negro, rico/pobre, colonizador/colonizado, etc.), para, logo a seguir, desmontar o seu sustentáculo totalizador e jogar com a ambiguidade das representações. Em função desta lógica, encontra-se também a trabalhadora da “Boîte Primavera”, Maria Camba, personagem cuja vida é uma composição circular de um determinado tempo histórico que está nascendo.

Representando tanto o futuro sedutor que ainda não chegou, mas que já se anuncia e se celebra, como o próprio cariz ilusório desse desejo, Maria Camba apresenta-se na vida e nos sonhos do jovem protagonista. Aliás, a conexão entre o mundo externo e os sonhos é recorrente em toda a obra de JPBC. Tanto as personagens que leem a realidade como um sonho (como Tito, em *CR513.2*, durante a emboscada de que é vítima) como aquelas que, embora já acordadas, ainda estão imersas nele, como Ntsato e Mungau, no

momento em que são “capturados” em *As duas sombras do rio* (2003) e *Campo de trânsito* (2007), respectivamente, permitem aos narradores realizar uma operação, na qual passado e presente, norte e sul, interior e exterior, lei e exceção se cruzam: “Entra no sono e sai dele, agitando-se na margem estreita que demarca a lucidez do delírio, para um lado e para o outro” (COELHO, 2004, pp. 168-169). Metáfora cara ao autor, a “margem” configura-se como o *lugar* de Vicente nestes novos tempos. O jovem gira de um lado a outro na esteira, que constitui aqui uma metonímia da história: “A escuridão dos dois lados. Num deles a esteira dura, a espera; no outro, o balcão de madeira e lata de uma barraca da Chipangara, onde Vicente bebe com os amigos os últimos tostões da gratificação de Valdez” (COELHO, 2004, p. 169). Os dois lados que visualiza, no momento intermédio do caos, isto é, naquele instante em que nem dorme nem está totalmente acordado, são também dois tempos: o presente (de celebração fugaz) e o passado (de esperas), ambos marcados pela “escuridão”. Quem então lhe estende o braço é Maria Camba, personagem que representa a transição de poderes no que ela tem de mais político, o corpo: “Mais um suspiro da noite do lado de cá, aguardando a chuva que não chega (...) Mais uma volta na esteira e o olhar de Vicente esbarra no sorriso enigmático de Maria Camba Françoise (...) brilhando única no meio dos vultos cinzentos” (COELHO, 2004, p. 169). Vicente é uma vez mais identificado no centro da esteira, que, como se de toda uma nação se tratasse, remete novamente a uma dupla significação, embora aqui com uma conotação de natureza espacial: a primeira espera a chuva, que aliviará o desespero corporal (como se fosse o norte, regido pelo elemento água); a segunda caracteriza-se pela tentação vinda do olhar misterioso de uma trabalhadora do sexo. Olhar poderoso, que desfila entre “vultos cinzentos” (tom intermédio, que rompe a dicotomia branco/negro), figura atraente com “lábios pintados de vermelho-escuro” (COELHO, 2004, p. 169), cor que nos transporta para o plano simbólico dos imaginários culturais (fogo) e políticos (socialismo/comunismo) vivenciados mais a sul, concretamente em Maputo.

A passagem do material contido durante este período turbulento e transitório é realizada, pois, pela descrição metonímica e metafórica do objeto de desejo e do objeto de opressão, ambos sintetizados na figura da prostituta. O sonho e os prazeres da noite constituem, nesta medida, chaves simbólicas

que se ligam. Quanto aos prazeres, a rivalidade entre o norte e o sul do país volta a ser prevista no cabaré, *topos* do tempo histórico:

As meninas bailarinas da senhora Adelaide Maria Zefanias, recém-chegadas do longínquo Sul, aproveitavam essa momentânea benevolência, dessa vez e sem exemplo, e perfilavam-se em frente à massa escura e expectante como potras nervosas sacudindo os membros para os exercitar, recebendo, alinhadas, os últimos olhares severos da exigente patroa, amiga da perfeição. Explodiam depois, suportadas pelo som frenético do conjunto musical 2M, as nádegas tremeluzentes ‘mexe-panela’ mostrando aquilo que valiam, provando a massa de que eram feitas. Alinhadíssimas, coordenadíssimas, subindo à direita, escorregando à esquerda, mal tapadas pelos trajes de verão – um portento.

(COELHO, 2004, p. 121)

A paz entre os dois lados será fugaz (“momentânea benevolência”) e inédita (“dessa vez e sem exemplo”), como indiciam ainda alguns termos do excerto (“explodiam”, “som frenético”). Também o nome do conjunto musical alerta para uma divisão, já que “2M” pode ser lido como “2 Moçambiques”. Finalmente, o potencial semântico das coordenadas que descrevem a dança das bailarinas antecipa os desvios da ação política, já que, ao contrário do que seria de se esperar, o movimento é mais firme (“subindo”) para o lado conservador (“direita”) do que para o lado progressista (“esquerda”), que surge aqui como mais apto a deslizes (“escorregando”), apesar da aparência de ordem (“Alinhadíssimas, coordenadíssimas”).

A interdependência simbólica entre a cenografia da prostituta e o cenário político é reiterada em diversos outros momentos. Como naquele em que Vicente assiste ao desfile que oficializa a dimensão de heróis aos combatentes moçambicanos da guerra colonial:

Vicente foi com os amigos ver passar os combatentes. Vêm em grandes caminhões, muito alinhados nas suas capas verde-oliva onde a chuva miudinha semeia milhões de lantejoulas brilhantes. Cada caminhão que passa, roncando na voz grossa dos seus poderosos motores, levanta um rumor concertado da multidão. Cada caminhão, ao passar, pisa um imenso charco na berma da estrada, e a água espirra sobre o povo que recua às gargalhadas. Depois avança outra vez, para espreitar o próximo que vem vindo, roncando, novamente a poça de água espirrando, novamente as gargalhadas e ele recuando. Como um corpo só, ondulando em uníssono, antecipando com o seu grito a chegada de mais uma longa fila de caminhões que se derrama incessante para dentro da cidade. Uma pureza rural e masculina cobrindo esta cidade vadia.

(COELHO, 2004, p. 198)

Os “heróis” encontram-se sobre o “povo” que, pelo contrário, em posição de inferioridade, observa de baixo para cima. A classificação hierárquica é

apresentada, portanto, pelo elemento visual. Para além da posição física de cada elemento na encenação, observamos o ensejo de ordem (“muito alinhados”), a humanização do objeto (“roncando a voz grossa dos seus poderosos motores”), a mecanização da pessoa (destinada a um mesmo e repetido movimento: recuar e gargalhar) e ainda a uniformização do coletivo (“como um corpo só”). De igual modo, o uniforme (“capas verde-oliva”) integra os combatentes num bloco comum, revelando como os mesmos são excluídos da possibilidade de uma voz individual. A roupa transforma-se, pois, naquilo que Barthes designa por “modelo social”, ou seja, uma imagem mais ou menos estandardizada de condutas coletivas esperadas, e que se tornam significantes especialmente a este nível (BARTHES, 1957, p. 435). A oficial uniformização do corpo único é, no entanto, rapidamente ironizada pelo narrador que, ao introduzir o elemento climatológico (“chuva miudinha”), chama a atenção para aquilo que irromperá no futuro. Dado o cariz cíclico que a caracteriza, assim como a simbologia de guerra que costuma oferecer nas narrativas de JPBC, a chuva anuncia o lado fugaz desta fábrica (“lantejoulas brilhantes”) de novos valores. Parece, em suma, que toda a Beira celebra a sua submissão perante a masculina superioridade dos combatentes e de suas armas envergadas, levadas que são “entre os joelhos como falos empinados” (COELHO, 2004, p. 197). A Beira, de resto, recebe uns e outros como uma prostituta: “na cidade vadia que procurava esconder os seus buracos e as suas doenças pintando-se e engalanando-se, fazendo como Maria Camba fazia nas noites de movimento” (COELHO, 2004, p. 199). Malicioso e irônico, misturando dois tipos de poderes e dois tipos de sujeições, o narrador compara os buracos e as doenças da cidade com as performances de Maria Camba, da *Boîte Primavera*, espaço menor, que celebra outro tipo de dominação masculina. Encontra, assim, um paralelo entre ambas as práticas (comunhão entre povo e herói e entre prostituta e cliente) através de dois tipos de enunciados aparentemente opostos (um público e exemplar, outro privado e mal-vindo à nova teologia política), indicando o lado ilusório que os liga, apresentando lentamente o *doxa* para, em seguida, sentenciar o seu paradoxo.

Em profundo trânsito pessoal, não sendo adulto nem criança, dividido entre dois mundos, o de suas patroas e o de seus jovens amigos, não querendo abdicar totalmente de seu passado nem desaproveitar as

encantatórias promessas de futuro contidas no presente, Vicente deixa-se incorporar, não fechando nenhuma porta. Assim, nos domingos de folga em que não se disfarça de Dr. Valdez, o jovem conhece novas realidades:

Maria Camba Françoise, bela, torneada, grosseira e maliciosa ao mesmo tempo, sempre de cigarro nos lábios, as unhas vermelho-escuras, os lábios vermelho-escuros, a alma escura, o corpo escuro. E Vicente deixando-se levar, trôpego, cambaleando, rindo também de si próprio para poder tornar-se igual a eles, reparando que a sua roupa, a princípio tão cinzenta, se vai também ela iluminando, sem saber que não é dela, que é das luzes que rodopiam, que derramam e a vão embecendo. Vicente deixando cair essa roupa. Maria Camba Françoise. Vicente tombando de borco nessa escuridão.

(COELHO, 2004, p. 123)

Os gestos e movimentos que não são seus (“deixando-se levar, trôpego, cambaleando”) e o excesso de risos que o torna “igual a eles” descrevem transições específicas na vida de Vicente. Mas não só de sua vida: a ideia de fabricação de uma temporalidade que “coletiviza” os corpos e as mentes é reiterada na luz da *Boîte*, que faz com que a roupa cinzenta (cor intermédia, intransferível) de Vicente se vá iluminando. Trata-se de uma ilusão (“sem saber que não é dela”) e, ao mesmo tempo, de uma absorção (“que derramam e a vão embecendo”). O segmento, além disso, culmina com o encontro entre Vicente e a “alma escura”, o “corpo escuro” e a “escuridão” de Maria Camba. O traçado possui, pois, um evidente rastro histórico, porquanto lê criticamente, em primeiro lugar, a euforia das luzes e do igualitarismo (da transição) para, logo depois, interromper-se na escuridão (futuro sombrio), *tempo* para o qual é levado o corpo de Vicente, sem que sequer o jovem disso possa aperceber-se.

Portanto, as tais “tardes de domingo trazem uma paz enganadora” (COELHO, 2004, p. 85), como enganadoras podem ser as luzes das roupas de Sabonete e Jeremias (“festivas e imponentes como bandeiras” – COELHO, 2004, p. 119), a obra de arte de Eusébio, no jogo do Benfica contra o Barreirense (uma “bomba”, “numa altura em que parecia que os encarnados se contentavam já com o resultado” – COELHO, 2004, pp. 44-45), ou, definitivamente, os propósitos das dançarinas da *Boîte Primavera*: “Todas elas revelando e escondendo os atributos. Prometendo e retirando. Convidando. Promessas, promessas” (COELHO, 2004, p. 120). Nas saídas festivas, na arte do futebol e na ilusão do cabaré, esconde-se, em suma, a desencantada premonição de uma história feita de imponência, de bombas e de promessas.

2. A história na alcova II: corpos sem préstimo

Repleto de experimentação nas formas e nas temáticas agenciadas, o projeto estético de JPBC revela duas grandes obsessões: discutir os silêncios e totalizações da história através do olhar do indivíduo comum e indagar os interstícios da memória por via da fruição literária. Nesta mesma linha de equações, isto é, de variações sobre obsessões, se enquadra *CR513.2*. Lançado ao público mais de três décadas depois da independência de Moçambique, o romance reconstrói aquele período com a distância suficiente para se demarcar da euforia e incidir na contradição que qualquer temporalidade transitória alberga. Partindo do elogio de Musil ao *homem sem qualidades*, incluída em epígrafe, esta obra relata a forma como uma rua quotidiana (simples e complexa) vive os tempos heroicos (belos e amargos) da passeata revolucionária. Neste romance, a mediação da memória faz-se, sobretudo, por via dos “resquícios do passado”, antigos habitantes da rua e, simultaneamente, seres fantasmáticos que se mantêm em segredo nas casas, com o beneplácito dos atuais moradores. Assim, o ex-PIDE Monteiro (rivalizando a poltrona da sala com o Secretário do Partido, Filimone Tembe), o mecânico Marques (cúmplice de garagem e de interesses “históricos” do também mecânico Ferraz), a prostituta branca Arminda (que, sentada na borda da cama, aconselha a nova moradora Antonieta), etc., auxiliam o autor a construir os tais “limiões simbólicos”, visto permanecerem e atuarem numa fronteira de indeterminação, que mancha o ideal de pureza dos novos tempos. Significando tanto um vestígio ou resto (do espaço) como uma fissura ou abertura (do tempo), o termo “resquício” relembra que o passado não se elimina por decreto, e que a totalização (do ser, do tempo e das coisas) só pode existir em um nível discursivo, quando manipulada.

Elemento emblemático da passagem, por fazer confluírem o passado e o presente, o político e o corpo, a vida de Arminda de Sousa deixa antever que as sucessivas transformações da história se enlaçam a determinados regimes de opressão. No momento da independência, a prostituta não se manifestou nem a favor nem contra a revolução e, tal como o *monhé* Valgy, manteve-se num lugar intermédio: “Ficou-lhe na natureza, de quando estava no activo, o

agradar a gregos e troianos (...) O futuro que tem é vazio” (COELHO, 2006, p. 77). Nesse período, Arminda não tem outra solução senão ficar, já que foi barrada no próprio avião, tendo experimentado na pele uma espécie de ambivalência forçada: “E por isso partia, mas ficava” (COELHO, 2006, p. 79). O *partir e ficar* é, aliás, uma das ideias fortes do romance, a principal marca da Rua 513.2 – outra metonímia da nova nação, naquilo que ela tem de mais contraditório. Os sinais da partida da prostituta são lidos no espaço doméstico: “O rasto de desdém que Arminda deixou quando partiu traduz-se nestas portas e janelas que batem ao sabor do vento” (COELHO, 2006, p. 80); como também nele se pode pressentir a sua paradoxal permanência: “Odores velhos de tabaco, rastos ténues de perfume, sinais quase imperceptíveis que não chegam a desaparecer de todo, soterrados pela poeira e pelo tempo” (COELHO, 2006, p. 84). Performativos e especulares, os espaços das personagens “que se foram” ficam impregnados de cheiros, *paysage olfactif* (WESTPHAL, 2007, p. 219) e “lugar de memória” (NORA, 1984) por excelência na narrativa. Tais odores são “soterrados pela poeira”, outro elemento obsessivo na descrição destes seres resgatados parcialmente do esquecimento por via do fragmento. No pó, composto de minúsculas partículas que se suspendem no ar e penetram no que está ao redor, normalmente com uma conotação de sujeira e de descuido, se conjugam dois mundos, o do passado e o do presente. Tal como os já referidos cheiros, que, cruzando-se nas pessoas e nos objetos, formam uma lembrança: “Ficou a casa cheia de sinais. Desde logo nos cheiros do ar que, resumidos, são dois e impregnados”. (COELHO, 2006, p. 81). Neste jogo de vaivéns sucessivos, em que se inscrevem tanto a desproporção desejada do esquecimento quanto a amplidão alcançada da lembrança, a Rua 513.2 é vista pelo narrador como uma “página deitada” (COELHO, 2006, p. 112), na qual uns registros se querem apagados, para que outros possam ser escritos. Arminda de Sousa, em sentido inverso, é descrita de forma espacializante:

Arminda reformou-se devagar, à medida que se apagava a chama que trazia dentro de si e que durante tantos anos incendiou e enlouqueceu os homens. Enfraqueceu a chama a tal ponto que também por fora lhe começou o corpo a arrefecer, acabando quase congelado. Na sua pele foram-se desenhando profundas gretas, emaranhadas como raízes e árvores. Foi então que os homens que a visitavam começaram a rarear, até que deixaram de todo de aparecer: sentiam-se incapazes de descobrir o

caminho do paraíso por entre aquela complexa e sinuosa rede de montanhas e desfiladeiros. Arminda, é bem verdade, também se desgostava dessa sua orografia, de modo que se fechou em casa.

(COELHO, 2006, p. 83)

A “chama que trazia dentro de si” alude a uma temporalidade histórica e biopolítica específica, a colonial. Essa mesma temporalidade chega ao fim depois de muitos anos, coincidindo com a reforma do corpo da prostituta. Como se de um quadro se tratasse, a paisagem exterior de Arminda conflui com o seu universo interior que, por sua vez, se confunde com a história, uma vez que a sinuosa orografia da personagem sugere uma complexa historiografia – que só a representação por imagens pode viabilizar. A descrição funda-se em elementos (“montanhas e desfiladeiros”) que se tornaram célebres na poesia francófona da negritude que celebrou a mulher africana (sobretudo com Senghor), mas que, nesta rua intermédia, significam, pelo contrário, o destino de uma prostituta branca da época colonial que já não pode oferecer calores, mas apenas “mornidões quase frias” (COELHO, 2006, p. 83). Intertexto e inversão, espacialização do tempo e destruição do mundo das essências, eis algumas das estratégias e finalidades da prosa de JPBC.

Volvidos alguns anos, com a eminente chegada do “novo” inimigo, desta feita interno e nacional (a guerra civil é anunciada metaforicamente pelo *nguluví*), a decadência física de Arminda torna-se ainda mais aguda, e a então ondulante orografia converte-se em algo inexpressivo: “Arminda também se faz mais rara, vai-se deixando secar. E tanto seca que as rugas se vão suavizando e ela começa a parecer um deserto liso e homogêneo, quase uma pele de bebé muito branca e inexpressiva” (COELHO, 2006, p. 326). Com o correr dos anos, o passado, com tudo o que ele contém de enérgico e misterioso, será uma massa plana, idêntica, uma espécie de página da história escrita a lápis. Parece ser esta, pelo menos, a mensagem altamente desiludida do narrador.

Não se estranhará, nesta perspectiva, que a decadência do período colonial encontre um símile na decadência do corpo das personagens que dele formaram parte, como se a evolução política acompanhasse a evolução biológica dos seres. Tendo sofrido um “ataque” que lhe paralisa “o lado esquerdo”, o Dr. Capristano passa a percorrer grandes distâncias, “arrastando uma perna, uma mão segurando a outra, metade do rosto deixando transparecer o infortúnio, a outra metade sempre rindo sem saber de quê numa

rigidez a que custava habituarmo-nos” (COELHO, 2006, p. 70). O lado esquerdo, o mesmo do partido revolucionário que então toma o poder (FRELIMO), deixa de funcionar, fato que explica a perda de movimentos da personagem. O seu corpo, incapaz de atuar, traduz uma nova condição: “Deu-lhe uma trombose, esteve às portas da morte, e quando voltou ao mundo vinha tão frágil que não estava capaz de enfrentar os calores da sua amiga sem que isso implicasse novos riscos” (COELHO, 2006, p. 83). A amiga de Capristano, que fazia do corpo o chamariz principal de sua ação, é Arminda. Por vir também deste tempo proibido (o passado) e por não encontrar (nem sequer querer) espaço no presente, a prostituta parece ter o futuro traçado: “se vai tornando ausente, cada vez mais uma lembrança, um véu translúcido como aqueles que houve um dia à venda na loja de Valgy. Uma velharia por quem, nos tempos que correm, aos Mbeve raramente ocorre perguntar” (COELHO, 2006, p. 326). Como as cambraias do indiano, translúcidas e, por isso mesmo, refletindo a cor do corpo de quem as usa, ou então o desejo de quem as observa, a lembrança de Arminda e de seu *corpo-documento* (isto é, a recordação de outros ângulos do passado) ficará circunscrita às conveniências, interesses ou imaginação de quem por ela se interessar.

Tanto o Dr. Capristano como Arminda de Sousa, sem contar os restantes “resquícios do passado”, ou Costa e Valgy, figuras que também possuem um passado obscuro, mas que continuaram na rua após a independência, surgem aqui, não como um modo de elogio ou de nostalgia em relação ao passado colonial, mas, sim, como uma forma de resistência a todo o tipo de *doxa* imposto no presente. De resto, Arminda de Sousa é a única destas personagens que, para o narrador, possui algumas características claramente positivas. Sobretudo porque, coerente com a sua singularidade, a prostituta não embarca na euforia da revolução, olhando ainda com certa ironia para o passado e para o presente de seus vizinhos. A personagem cumpre não apenas o papel de reminiscência – que em JPBC acarreta sempre uma função de *reviviscense* (RICHARD, 1974, p. 235), mas também viabiliza uma leitura crítica sobre a tal confiscação do passado efetuada pelas autoridades políticas que assumem o poder. O testemunho do corpo da prostituta solicita, portanto, uma interpretação não só sobre a história de uma domesticação, mas também,

e sobretudo, sobre a reação contra a crise da experiência derivada de processos políticos que assolam a singularidade do indivíduo.

Em suma, o projeto literário de JPBC faz da relativização, ou mesmo da desmistificação de toda a certeza, principalmente das certezas históricas e causas ideológicas de sentido único, a sua pedra angular. Esta opção permite ao autor projetar um olhar novo sobre a história de Moçambique, olhar que transcende as habituais dicotomias e que, simultaneamente, evita a facilidade do “indiferenciado no diverso”. Ao contrário de muito do que se tem dito, cremos que, precisamente pelo fato de ser historiador, JPBC se desvencilha mais facilmente do peso que a historiografia comporta. O jogo poético que elabora assenta na combinação caricatural entre o “pequeno” (quotidiano) e o “grande” (fatos históricos), combinação que pulveriza a história oficial e pluraliza a memória. Socorre-se, para isso, de personagens ambivalentes, entre as quais as prostitutas. Arminda de Sousa e Maria Camba participam, de diferentes modos, na transição de poderes. No entanto, vários elementos ligam essas personagens de maneira inequívoca: possuindo uma função quer retrospectiva quer prospectiva, isto é, sintetizando o já acontecido e antecipando o porvir, ambas são vendedoras e mercadoria ao mesmo tempo. A história lê-se e anuncia-se em seus corpos, sobre os quais e através dos quais a biopolítica exercerá a sua força. Nas prostitutas de JPBC, percepção e representação, imagem e corpo, transição e transação, discurso e poder se fundem em uma única unidade, que é reveladora de uma original e desencantada leitura sobre a história recente de Moçambique.

NOTAS:

* O presente artigo possui o apoio da FAPESP, no âmbito do projeto de Pós-Doutorado *Imediações, mediações, consagrações: o campo literário moçambicano (1975-2010)*, orientado pela Prof^a Dra. Rita Chaves e realizado na USP. Recupera parte de nossa tese de Doutorado, que foi orientada pela Prof^a Dra. Mar Garcia e defendida em 2011, na UAB.

** Autor da Tese de Doutorado *História e ficção na obra de João Paulo Borges Coelho: discursos, corpos, espaços*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2011. Atualmente realiza um Pós-Doutorado na Universidade de São Paulo, com o projeto *Imediações, Mediações e Consagrações: o Campo Literário Moçambicano (1975-2010)*, que é orientado pela Prof^a Dra. Rita Chaves e apoiado pela FAPESP.

REFERÊNCIAS:

- BARTHES, Roland. "Histoire et sociologie du vêtement". *Annales ESC*, Strasbourg, nº 3, pp. 430-441, 1957.
- BATA, Clemente. *Retratos do instante*. Maputo: AEMO, 2010.
- BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil, 1992.
- CAN, Nazir Ahmed. *História e ficção na obra de João Paulo Borges Coelho: discursos, corpos, espaços*. Tesi doctoral. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2011.
- CHAÚQUE, Alexandre. *Ndekeni*. Maputo: AEMO, 2012.
- CHIVANGUE, Andrés. *A febre dos deuses*. Maputo: FUNDAC, 2005.
- CHIZIANE, Paulina. *O sétimo juramento*. Lisboa: Caminho, 2000.
- _____. *Niketche, uma história de poligamia*. Lisboa: Caminho, 2002
- _____. *Balada de amor ao vento*. Lisboa: Caminho, 2003.
- _____. *O alegre canto da perdiz*. Lisboa: Caminho, 2008.
- 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.
- COUTO, Mia. *Terra sonâmbula*. Lisboa: Caminho, 1992.
- _____. *O último voo do flamingo*. Lisboa: Caminho, 2000
- CRAVEIRINHA, José. *Xibugo*. Maputo: INLD, 1980.
- _____. *Karingana wa karingana*. Maputo: INLD, 1982.
- DAU, Alex. *Reclusos do tempo*. Maputo: AEMO, 2009.
- DORES, Mido das. *A bíblia dos pretos*. Maputo: Índico, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité*. Paris: Gallimard, 1976.
- FURDELA, Aurélio. *De medo morreu o susto*. Maputo: Imprensa Universitária, 2003.
- HALL, Stuart. "Who Needs 'Identity'?". In: S. Hall, P. du Gay (eds.). *Questions of cultural identity*. Londres: Sage Publications, 1996.
- GUITA Jr., Francisco. *Os aromas essenciais*. Lisboa: Caminho, 2006.
- MAGAIA, Albino. "Descolonizámos o Land-rover". In: F. Mendonça, N. Saúte (orgs.). *Antologia da nova poesia moçambicana*. Maputo: AEMO, 1993.
- MANJATE, Lucílio. *Os silêncios do narrador*. Maputo: AEMO, 2010.

MANJATE, Rogério. “Jorogina e o Mar”. *Desacordo ortográfico*. Torres Vedras: Livrododia Editores, 2010.

MATUSSE, Gilberto. “A Modernidade em José Craveirinha: Narratividade, Poesia Objectiva e Espírito Messiânico”. Maputo: Proler – edição especial Craveirinha –, 2002, pp. 29-31.

MENDES, Orlando. *Portagem*. Maputo: INLD, 1981.

MOMPLÉ, Lília. *Ninguém matou Suhura*. Maputo: AEMO, 1988.

MUIANGA, Aldino. *Meledina, a história de uma prostituta*. Maputo: Ndjira, 2004.

_____. *Mitos – histórias de espiritualidade*. Maputo: Alcance Editores, 2011.

NOA, Francisco. *Império, mito e miopia. Moçambique como invenção literária*. Lisboa: Editorial Caminho, 2002.

NORA, Pierre. *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1984.

POLIAK, Claude F. *Aux frontières du champ littéraire: sociologie des écrivains amateurs*. Paris: Economica, 2006.

RICHARD, Jean-Pierre. *Proust et le monde sensible*. Paris: Le Seuil, 1974.

SITOE, Bento. *Zabela, my wasted life*. Trad. Renato Matusse. Harare: Baobab Books, 1996 [1983].

SOUSA, Noémia de. *Sangue negro*. Maputo: AEMO, 2001.

TIMÓTEO, Adelino. *A virgem da Babilónia*. Maputo: Texto Editores, 2009.

WESTPHAL, Bertrand. *La géocritique: réel, fiction, espace*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2007.

Texto recebido em 23 de janeiro de 2013 e aprovado em 10 de abril de 2013.

ESTAÇÃO DAS CHUVAS: HISTÓRIA E LITERATURA NA ENCRUZILHADA DO ROMANCE

ESTAÇÃO DAS CHUVAS: HISTORY AND LITERATURE AT THE CROSSROADS OF THE NOVEL

Renata Flavia da Silva
UFF

RESUMO:

O presente trabalho tem por objetivo analisar a relação entre a História e a Ficção na literatura angolana contemporânea. A análise concentra-se na obra do escritor angolano José Eduardo Agualusa, sendo o romance *Estação das Chuvas* o cerne das reflexões aqui apresentadas. A obra múltipla e ambígua construída pelo autor problematiza e questiona as “verdades” ditas acerca da História de Angola, em um discurso narrativo que apresenta “traços de veracidade” que, inseridos em obras ficcionais, as inscrevem num lugar entre o *factum* e o *fictum*.

PALAVRAS-CHAVE: Angola, história, ficção

ABSTRACT:

The present text aims at analyzing the relation between history and fiction in contemporary Angolan literature. Our analysis dwells on José Eduardo Agualusa's writings and has at its core the novel Estação das chuvas. Agualusa's multiple and ambiguous work problematizes and questions the "truths" attributed to the history of Angola using a narrative discourse that presents "signs of veracity" which inscribe fictional works in-between the factum and the fictum.

KEYWORDS: Angola, history, fiction

Em nome do povo angolano, o Comitê Central do Movimento Popular de Libertação de Angola, MPLA, proclama solenemente perante a África e o mundo a independência de Angola. Nesta hora o Povo Angolano e o Comitê Central do MPLA observam um minuto de silêncio e determinam que vivam para sempre os heróis tombados pela independência de Angola.

Agostinho Neto, em Luanda, às zero horas e vinte minutos do dia 11 de Novembro de 1975.

(E.C.¹, p. 15)

A citação que epigraficamente inaugura esta análise recupera as palavras ditas por Agostinho Neto, na noite da independência angolana, noite que marcou o fim do colonialismo português no território e o nascimento da então República Popular de Angola. Tal citação é trazida aqui não pelo discurso oficial do Presidente, mas pelo romance *Estação das chuvas*, de José Eduardo Agualusa, publicado em 1996. A narrativa reafirma que os “heróis tombados pela independência” serão para sempre lembrados; entretanto, ao

longo de toda a trama romanesca, tais figuras históricas serão apresentadas sob novos vieses e perspectivas. Ao contrário da sacralização da História tem-se uma desmitificação da mesma através da introdução da recordação e da dúvida, da ambiguidade característica da contemporaneidade, traço marcante na obra do autor.

A narrativa se apresenta como um espaço de interseção e de ultrapassagem das fronteiras, quer entre a história e a ficção, quer entre o público e o privado, em virtude de sua natureza biográfica, ainda que romanceada; transforma, pelo deslocamento ou pela combinação, os limites entre o *factum* e o *fictum*. As fronteiras da realidade e da imaginação, do passado e do presente, do interior e do exterior se diluem no cruzamento dos discursos apresentados. O ponto de interseção é o próprio lugar deslizante em que essa literatura se constrói.

Através da obra literária tem-se, assim, uma (re)escrita da História, uma modificação do discurso até então hegemônico, evidenciando as estruturas ideológicas dominantes que delimitam e controlam a memória histórica, pois, conforme denuncia o historiador Joseph Ki-Zerbo, “cada partido ou nação enxerga o meio-dia da porta de sua casa”(KI-ZERBO, 1982, p. 182), o que nos leva a compreender que cada dominador escreve a “história” segundo a sua versão. Deste modo, a visão tradicional do discurso histórico como a “verdade” absoluta, sem possibilidade de rasura, é substituída pelo reconhecimento do caráter de “construção” das narrativas históricas, de seleção e de formas de textualização relacionados a instituições e indivíduos. Com a aproximação dos limites entre os discursos histórico e literário, dada a natureza narrativa de ambos, instaura-se um espaço intervalar capaz de fazer emergir novas versões e visões da história em novas roupagens narrativas. Na literatura que se alicerça sobre a fluidez das fronteiras discursivas, aqueles que não tiveram voz no processo histórico, isto é, os vencidos da história, podem, finalmente, contar suas versões.

A narrativa romanesca de *Estação das chuvas* se apropria de inúmeros registros discursivos para dar conta de uma História que se faz ao longo de quase 70 anos de lutas, ideais e desejos perdidos pelos caminhos. A “biografia

romanceada” da escritora Lília do Carmo Ferreira relata, também, os fatos históricos que interferiram ou prepararam os caminhos trilhados por esta existência fictícia; seja através de cartas, poesias, entrevistas, diálogos ou descrições perturbadoras; mescla realidade e invenção nos destinos cruzados de personagens históricos e imaginados. Agualusa utiliza a palavra múltipla de seu romance para denunciar a falsa totalidade do discurso histórico angolano. A diversidade de seus personagens, históricos e ficcionais, a focalização particular da história de Lília e a inserção desta na história geral da nação, os múltiplos registros que utiliza para compor a narrativa representam a pluralidade angolana, ressaltada pelo autor. Euforia e amargura, esperança e desilusão fazem parte de uma vida única que se destaca do discurso oficial da história e segue em caminhos imaginados, pois “lá fora a vida acontecia/ em seu inteiro e bruto esplendor” (E.C., p. 19), fora da História (com H maiúsculo) a vida continuava com toda sua multiplicidade e contradição.

O romance traz como epígrafes trechos do discurso proferido por Agostinho Neto em 11 de novembro de 1975, também utilizados aqui com a mesma função. Esta escolha não é gratuita; um livro que pretende (re)escrever a História de Angola não poderia começar de outra forma; a narrativa e a República Popular de Angola iniciam-se no mesmo dia. Contudo, a importância de se revisitar o passado menos recente não é esquecida. A partir daquela noite de 75, muitas datas anteriores a esta serão recuperadas na narrativa. Agualusa resgata reminiscências e através delas (re)constrói o passado angolano referente às lutas pré e pós-Independência. As várias etapas da vida de Lília do Carmo Ferreira, bisneta do escritor Jacinto do Carmo Ferreira, seus exílios, voluntários ou não, suas ideias, assim como as do narrador e as das demais personagens de *Estação das chuvas*, não apresentam uma versão definitiva da História angolana — o que seria esperado, talvez, de um livro de História —, mas oferecem múltiplas interpretações desta mesma História, o que se pode esperar, talvez, de um livro em cujas páginas se defenda um poder “decretado em verso”(E.C., p. 31).

O romance traz em sua contracapa a seguinte definição: “biografia romanceada de Lília do Carmo Ferreira, poetisa, historiadora angolana,

misteriosamente desaparecida em 1992”. O leitor, até então, vê-se em uma encruzilhada, uma vez que a capa indica a natureza fictícia, através da palavra “romance”; e a contracapa, a possível veracidade demonstrada pela palavra “biografia”. Tem-se aí, a coexistência de dois discursos literários distintos, embora não excludentes. As narrativas autobiográficas, biográficas, ou de memórias não são obrigatoriamente verídicas; podem, sim, estar inscritas no campo ficcional, mas há, na utilização desta forma de discurso, uma indução, uma predisposição para que se aceite tal narrativa como “verdade”. Tal estratégia é corroborada, também, pela inserção de referências paratextuais, reais e/ou ficcionais, tais como os agradecimentos do autor, no qual as palavras “pesquisa” e “documentação” aumentam a atmosfera de veracidade que paira sobre a narrativa, ou as indicações bibliográficas das obras publicadas por Lídia do Carmo Ferreira:

Este livro deve muito a alguns amigos, que me apoiaram durante o trabalho de pesquisa e documentação, ou se dispuseram a partilhar comigo suas memórias.

(E.C., p. 09)

Lídia Ferreira, em *Pedras Antigas*, edição da Casa dos Estudantes do Império, 1961.

(E.C., p. 51)

Lídia Ferreira, em *Um vasto silêncio*, Edições A Voz do Corvo, Luanda, 1992.

(E.C., p. 251)

Vale ressaltar, também nesta análise, que Agualusa cria não só um espaço textual, mas uma sociedade que nele habita; citando as palavras do Umberto Eco, “constrói seu mundo de ficção emprestando aspectos do mundo real”(ECO, 1994, p. 79). Tais empréstimos reforçam a ambiguidade gerada na narrativa, sendo plausível, dentro do cenário romanescos, que Lídia tenha conhecido figuras como Viriato da Cruz ou Mário Pinto de Andrade e que seus livros tenham sido publicados. Ainda em *Seis passeios pelos bosques da ficção*, Eco afirma que, em algumas obras ficcionais,

as referências precisas ao mundo real são tão intimamente ligadas, que depois de passar algum tempo no mundo do romance e de misturar

elementos ficcionais com referências à realidade, como se deve, o leitor já não sabe muito bem onde está. (ECO, 1994, p. 131)

A familiaridade proporcionada pela presença de personagens reais e/ou que figuram em outras obras do autor faz com que o leitor se esqueça da natureza ficcional do romance; entretanto, as figuras reais que encontrará serão fieis somente à “verdade” narrativa e às significações por ela propostas. A literatura não tem compromisso com a “verdade” dos fatos, nem com os atores da vida real; o passado, para a escrita do romance, é relido e não re-vivenciado; esta (re)leitura pode ser induzida, aceita ou questionada, ou, ainda, suscitar que novas “verdades” venham à tona. É exatamente neste lugar entre ficção e realidade, entre romance, biografia, que é instaurado o discurso romanesco, doando à Lídia uma vida escrita por fragmentos, por citações e recordações e, por isso, plural, assim como a vida real.

Ao fim do romance, o narrador pergunta: “E agora?”(E.C., p. 279). É buscando esta resposta que o discurso enunciador constrói a narrativa. É na tentativa de entender o que restou após o processo de colonização e a conquista da Independência que leva o leitor a conhecer os anos secos das lutas, prisões e torturas, através de uma rede textual ambígua e complexa. A alegoria construída por Agualusa no romance reproduz bem a vocação desta nova escrita literária. A televisão inventada pelo jovem Zorro é a representação do desejo de produzir um efeito de real mais que de verossimilhança. Os presos da cadeia de São Paulo assistiam à criação de uma nova história, com base no real, mas fictícia e, por isso, livre para dizer quase tudo:

A seguir Zorro inventou a televisão. Era uma caixa de madeira com vidro à frente. (...) Era divertido: ao princípio ainda tentámos reproduzir a realidade, ou aquilo que supúnhamos que seria a realidade. (...) Pouco a pouco começámos a inventar breves notícias, e logo outras de maior impacto, enredando os restantes presos num universo de ficção. Noticiámos uma revolta na União Soviética, o fim do Bloco de Leste e a queda do muro de Berlim. (E.C., pp. 243-244)

“Quase tudo” porque algumas das notícias apresentadas na televisão tiveram de ser desmentidas por causa da indignação dos telespectadores, o que indica o grau de crença, de “veracidade”, com que tais notícias, como a que

destacamos a seguir, eram recebidas: “Um jornal italiano fotografou o papa numa discoteca de homossexuais... — Alguns dos presos protestaram indignados e no noticiário seguinte desmentimos esta notícia”(E.C., p. 244).

Enredando seu leitor cada vez mais na trama discursiva repleta de dobras significativas, Agualusa critica a própria metáfora e põe na boca do narrador o julgamento que a si podem tecer:

A mim parecia-me um disparate multiplicado por mil páginas, obra de um ébrio que não podendo organizar a realidade segundo os próprios desejos, optara por erguer à sua volta um vasto e laborioso universo de ficção (...).(E.C., pp. 256-257)

O disparate, acima referido, é *O profeta dos guindastes*, livro de Borja Neves, um dos membros contraditórios do Movimento OCA, o qual narraria

[a] estória de um obscuro operador de guindastes, semi-analfabeto, que inventa boatos. Estes, propagados pelo povo como factos legítimos, acabam transformando a realidade; dessa forma o mujimbeiro derrota a UNITA, a África do Sul e os Estados Unidos da América e faz de Angola um país pacífico e próspero, multirracial e anti-racista.(E.C., p. 256)

Estas construções metafóricas corroboram a análise apresentada até então: é bastante tênue a fronteira entre o que se tem por real e por imaginado, sendo, da mesma forma, direito e responsabilidade daqueles que recebem tais tramas textuais acreditarem ou não, aceitarem ou não o pacto de leitura estabelecido por seus autores, quer historiadores quer literatos. É o discurso narrativo instaurado no espaço da dúvida, citando o romance: “o difícil, depois, era despir à verdade o manto da fantasia”(E.C., p.210), pois há discursos que se cristalizam e se tornam inseparáveis de seus fiéis, sacralizando, por vezes, histórias inventadas ou manipuladas.

Esta literatura que se utiliza da História com a liberdade de sua natureza ficcional não se encontra presa aos senhores da memória e do esquecimento, porque senhores do poder. Ao contrário, volta-se para as figuras comuns, vidas comuns que integram, também, a história das nações, tal como a personagem Santiago, “[e]le, Tiago de Santiago da Ressurreição André, ia colocar a sua pedra nos alicerces do mundo”(E.C., p. 166). Em uma clara alusão aos versos

do poeta Agostinho Neto, o narrador doa ao homem simples, pobre, órfão, a relevância de um grande líder.

A narrativa de *Estação das chuvas* traz nas dobras do texto a inquietação sobre a reconstrução do passado, pois, se tal rememoração fosse conduzida por determinado segmento, orientada por seus interesses, tenderia a extrapolar seus limites para se confundir com a própria História geral da nação. O perigo da “naturalização” desta é o de se criarem heróis construídos à sua própria revelia, a exemplo de *A Conjura*, outro romance do autor, e que, assim, permaneceriam por “todo o sempre”. Esses “heróis” viveram no passado e vivem no presente dos monumentos e dos feriados nacionais, esse espaço de rememoração “traz consigo um índice misterioso que o impele à redenção”(BENJAMIN, 1984, p. 223), o passado santifica os atos e purifica a imagem perene do herói, não um homem comum, mas “aquele por quem se espera”, mais uma vez lembrando os versos de Agostinho Neto.

Entretanto, este “[r]elebrar nunca é um ato tranquilo de introspecção ou retrospectão. É um doloroso re-lembrar, uma reagregação do passado desmembrado para compreender o trauma do presente”(BHABHA, 1998, p. 101). O passado das nações assegura o sentido de seu presente; sendo assim, o passado revisto por Agualusa assegura um novo sentido à história angolana que não o conferido pelo “passado oficial”.

A veia jornalística de José Eduardo Agualusa se mistura aos ofícios de historiador e romancista para “penetrar o coração dos enigmas”(E.C., p. 58) das noites de cacimbo da História angolana. Nos vários pedaços da História incrustados no mosaico da narrativa, podem-se identificar períodos como a formação do MPLA, o início da luta armada em 61, a noite da independência, o Golpe de Nito Alves em 77 e as eleições em 92. O romance narra o que já foi dito e reinventa o dito e o que não pôde ser explicitado, através de um discurso novo, de um ponto de vista diferente dos livros de História angolana feitos por aqueles que, nesta narrativa, são vistos como “os pequenos deuses traiçoeiros”, os mesmos “heróis tombados pela independência”.

Na trama textual, há a desconstrução dos heróis mitificados da independência. A protagonista Lídia do Carmo Ferreira é a porta-voz de um

discurso que pretende desmascarar a falsa aparência de totalidade adotada durante o período da luta armada e a falência de um sonho de nação que se concretizou por muito pouco tempo. Na cadeia de São Paulo, o narrador tem pela primeira vez contato com o “veneno da dúvida” (E.C., p. 189), veneno este que embriaga o leitor do início ao fim e o impele a acordar os contraditórios testemunhos adormecidos. A ficção permite vislumbrar reflexos de segmentos de um outro MPLA e da decepção sofrida por aqueles que acreditavam na Independência e na democracia de Angola. As convicções do narrador são modificadas logo após a tão sonhada liberdade. A lembrança da repressão sofrida por aqueles que tentaram ir contra alguns dos responsáveis pela Independência é um reflexo difícil de esconder na narrativa. Os chamados “fraccionistas” eram considerados traidores dos interesses de Angola e não mereciam perdão. A tentativa de golpe de Estado feita por um antigo comandante da guerrilha do MPLA, Nito Alves, em 27 de maio de 1977, é marcada na narrativa com a imagem dos milhares de mortos que saiam da Cadeia de São Paulo:

Apesar de tudo tivemos sorte. Nós os do Processo OCA. Com a gente do Nito Alves não houve piedade. Morreram aos milhares. Em certas manhãs de cacimbo, cansadas e baças como um espelho velho, eu vi, através do respiradouro, passarem camiões cheios de mortos. O fedor era tanto que os guardas tapavam o nariz com algodão embebido em perfume. Alguns enlouqueceram. Mesmo a retrete já não cheirava a merda, mas a sangue. Adormecíamos com a gritaria dos torturados e acordávamos quando eles deixavam de gritar. (E.C., pp. 232-233)

A tentativa de esquecimento das fraturas sociais angolanas, com o objetivo de fortalecimento contra o colonizador português, não se manteve no presente da recém-nascida República Popular de Angola; as imagens guardadas nos espelhos emergiram assim que a figura do inimigo comum foi suplantada pela figura do poder. Recuperando outra obra escrita pelo autor, *Dom Nicolau Água Rosada e outras histórias verdadeiras e inverossímeis*, podemos dizer que “o que acontece é que vocês [os angolanos] se transformaram neles” (AGUALUSA, 1990, p. 103); a herança colonial em Angola se reparte entre os que assumiram, após a Independência, seu novo lugar; não importando o nome pelas quais sejam chamadas, as estruturas de

poder permanecem, estão lá; os outros ou os mesmos sempre estarão. O inferno das torturas e prisões foi causado pelos mesmos que salvaram e libertaram Angola. Não é uma condenação, é uma revelação “verdadeira” dentro do universo fictício do romance, uma constatação possível diante do cenário que se apresentava à altura:

— Isto não é um filme, Santiago, isto é a vida. Andamos por aqui aos trambolhões, de braço dado com fantasmas. Mas somos nós que morremos, é a nós que nos dói. Honra? A tua honra come-se? Dás de comer aos outros com a tua honra? E um país, Santiago, achas que um país se constrói com a honra? Um país se constrói com sangue! Damos de comer aos nossos com a fome dos outros, compramos a nossa vida com a vida dos outros. (E.C., p. 236)

As lacunas de uma história que obrigava a dizer, quando não silenciava, podem, agora, ser preenchidas no suplemento da escrita, pois não se trata de um contraponto, e sim, de uma outra interpretação. As pesquisas documentais que permeiam a obra de José Eduardo Agualusa não serviram apenas de base para composição de seus enredos: é uma nova História que se constrói a partir de novas articulações dos significantes da nação, virtude de uma escrita que a (re)escreve não mais com o olhar fiel ao discurso histórico oficial, mas comprometida com um olhar ficcional que tangencia e reinventa a construção desta nova nação.

Estação das chuvas traz a chuva espessa da loucura dos dias pós-Independência, fragmentando-a em diferentes registros, espaços, tempos e personagens. Agualusa mescla os reflexos da conturbada História política angolana aos reflexos da vida de sua personagem, Lídia do Carmo Ferreira, cruzando os discursos histórico e ficcional no labirinto romanesco. A narrativa, que se constrói na fronteira entre a História e a Ficção, não perde sua historicidade nem tampouco seu valor literário; explora os paradoxos História/Ficção; geral/particular, sem desintegrar qualquer dos lados das fronteiras. O discurso dissonante com a visão tradicional do passado, que toma lugar nesses novos espaços, revela a existência de fronteiras internas não delimitadas por uma lei, mas uma prática. O colonialismo deu lugar a um “neo-colonialismo”, tão perverso quanto seu antecessor, citando as páginas do

romance: “Povo angolano/ todos bem vigilantes/ porque no neocolonialismo/ a repressão é pior/ a miséria é um martírio/ a pobreza também/ porque o neocolonialismo/ não tem cor”(E.C., p. 153). Ao rever o passado, Agualusa retrata o presente de um hoje não melhor que o ontem: “Eram tempos maus — disse. —Infelizmente, os dias de hoje não são melhores”(E.C., p. 223).

Segundo a teoria defendida por Linda Hutcheon, em *A poética do pós-modernismo*, os fatos e personagens da ficção e os fatos e personagens históricos reunidos na narrativa podem indicar uma contextualização do eu na História e na sociedade. A inserção do real na ficção e vice-versa problematizaria, assim, textualmente, o deslocamento das identidades na Angola “pós-colonial”. A história particular de Lídia e sua inserção na História geral do povo angolano equivale ao que Hutcheon chama de “elevar a experiência privada à consciência pública”(HUTCHEON, 1991, p. 128), não expandindo o subjetivismo, mas entrecruzando o público e o privado, o histórico e o ficcional numa tentativa de reavaliação, de apresentação de novos momentos da História, não importando o fato de Lídia ser uma ficção.

O caminho proposto pelo autor leva a um espaço de interseção e a “inscrição dessa existência fronteiriça habita uma quietude do tempo e uma estranheza de enquadramento que cria a ‘imagem’ discursiva na encruzilhada entre a história e a literatura, unindo a casa e o mundo”(BHABHA, 1998, p. 35), unindo as trajetórias de Lídia do Carmo Ferreira e da História recente de Angola ao universo “pós-colonial”. Essa localização, arquitetada em torno de uma temporalidade múltipla e fragmentada, alicerça-se não sobre o discurso da História oficial mas sobre um deambular à volta das memórias, verdadeiras ou fingidas, como evidencia o narrador do romance: “É assim, pelo menos, que imagino a cena (eu não estava lá)”(E.C., p. 20). Nos caminhos cruzados dos fatos e da ficção, o romance ocupa a fronteira, a interseção que (re)significa a História e a Literatura angolanas.

NOTA:

¹ As citações extraídas do romance *Estação das chuvas* serão indicadas pelas iniciais E.C. seguidas do número da página.

REFERÊNCIAS:

AGUALUSA, José Eduardo. *Dom Nicolau Água-Rosada e outras estórias verdadeiras e inverossímeis*. Lisboa: Vega, 1990.

_____. *A conjura*. 2. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1998.

_____. *Estação das chuvas*. 4. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1999.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.

HUTCHEON, Linda. *A poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KI-ZERBO, Joseph (Coord.). *História geral da África. Metodologia e pré-história da África*. São Paulo; Paris: Ática; UNESCO, 1982, v. 1.

Trabalho recebido em 10 de abril de 2013 e aprovado em 25 de abril de 2013.

AS DUAS SOMBRAS DO RIO: A CISÃO COMO HERANÇA

AS DUAS SOMBRAS DO RIO: SCISSION AS INHERITANCE

Roberta Guimarães Franco
UFF

RESUMO:

O primeiro romance do historiador moçambicano João Paulo Borges Coelho, *As duas sombras do rio* (2003), evidencia, através dos contatos fronteiriços do país, uma série de heranças deixadas pelo colonialismo português. Embora o romance trate do momento pós-independência e da conseqüente guerra civil, Borges Coelho chama a atenção para uma longa construção histórica que contribuiu para os conflitos vivenciados após a expulsão do colonizador. Pretendemos, ao relacionar *fictum* e *factum*, ressaltar a herança do período colonial, bem como as dificuldades enfrentadas pela FRELIMO ao assumir o governo de Moçambique independente.

PALAVRAS-CHAVE: fronteiras; deslocamentos; distopia.

ABSTRACT:

The first novel written by the Mozambican historian João Paulo Borges Coelho, As duas sombras do rio (2003), highlights through the borderline contacts of his country a number of inheritances left by Portuguese colonialism. Although the novel deals with the country's post-independence era and its subsequent civil war, Borges Coelho calls our attention to the historical construction that contributed to the conflicts that took place after the colonizer was expelled. Connecting fictum and factum, we aim at emphasizing the inheritance of the colonial period and the difficulties faced by FRELIMO when, after the independence, it rose to power.

KEYWORDS: borders; displacements; dystopia.

Temos que construir a nação talvez não no sentido a que nos referíamos no passado mas naquilo que ela é na realidade. Uma nação tem elementos de unidade, isso é importante, mas não se deve subestimar os seus elementos de diversidade, que também têm a sua importância.

(João Paulo Borges Coelho)

Já na fala escolhida como epígrafe, é possível perceber o olhar de João Paulo Borges Coelho sobre a realidade múltipla de seu país, multiplicidade que será transposta tanto para suas investigações de historiador, como para a sua escrita literária. Apesar da reconhecida importância de um projeto de nação baseado na unidade, para que fosse possível atingir a independência, também se deve reconhecer que um dos grandes problemas das colônias, após a sua transformação em Estado, foi a insistência nesse

modelo, muitas vezes não respeitando a diversidade etnocultural que compunha o território.

João Paulo Borges Coelho nasceu em Portugal, mas, apesar disso, escolheu a ex-colônia do Índico como seu lugar de origem

Sou moçambicano, apesar de ter nascido cá. Nasci no Porto, em 1955, mas as minhas origens maternas são daqui. [...] metade de mim é moçambicana e a outra metade, por via paterna, portuguesa. O mais importante é que eu optei por ser moçambicano.

(BORGES COELHO, 2006, s.p.)

Portanto, sustentando-se em sua herança materna, o escritor não só escolheu a sua nacionalidade, como também o seu material de trabalho, duplo trabalho: pesquisa científica e criação literária. Logo, são as transformações vivenciadas em seu país, principalmente no período pós-independência, que ganham destaque no seu olhar perspicaz e atravessam a fronteira entre a ciência e a arte. Ele reitera: “É através de Moçambique que eu vejo o mundo” (BORGES COELHO, 2006a, s. p.).

Não é por acaso que as escolhas temáticas para suas obras literárias se liguem não apenas aos acontecimentos históricos centrais, mas, ao contrário, dêem particular atenção aos microacontecimentos, numa tentativa de atingir uma reflexão sobre a realidade moçambicana de forma mais abrangente possível. Está evidente, nos romances e livros de contos, que Borges Coelho se utiliza da escrita para promover também a integração regional da qual fala.

As duas sombras do rio já apresenta este projeto de integração, mesmo antes do início de seu texto, quando nos deparamos com o mapa apresentado logo ao abrirmos o livro.

O que, em um primeiro momento, pode parecer somente uma localização para as ações que se seguirão transforma-se em um guia imprescindível, para que o leitor acompanhe as movimentações das personagens, não só no espaço moçambicano, mas também nas áreas fronteiriças, Zâmbia e Zimbábue. Do espaço interno, destaca-se a Região do

Zumbo, acima do Zambeze, rio que marca a divisão entre o norte e o sul do país. Sobre a região, o autor afirma que decidiu “[...] fazer um pouco de barulho à volta do Zumbo tal como se podia fazer por muitos outros lugares deste país nas mesmas condições” (BORGES COELHO, 2006, s.p.). Portanto, foi das pesquisas historiográficas nesta região, que Borges Coelho retirou o material para a escrita do seu primeiro romance: “Como eram tantas as histórias que me contavam, eu à noite tomava apontamentos de algumas coisas e subitamente comecei a escrever contos dispersos e subitamente comecei a ligar os episódios e acabou num romance.” (*ibidem*)

No entanto, não são apenas as fronteiras geográficas que marcam o romance inaugural do escritor moçambicano. A fronteira entre o passado colonial e o presente pós-independência, rasurado pela guerra civil, norteia a narrativa, onde está evidente que o peso da herança deixada pelo colonizador ainda influencia o destino coletivo da nação, bem como os destinos individuais, representados pelas personagens e o trânsito contínuo. Nesse sentido, *As duas sombras do rio* recupera as reflexões de Frantz Fanon acerca da descolonização que, embora pareça estar concluída quando a independência é reconhecida, se traduz em um longo processo, no qual independência não significa necessariamente liberdade.

A independência certamente trouxe aos homens colonizados a reparação moral e consagrou a sua dignidade. Mas eles ainda não tiveram tempo de elaborar uma sociedade, de construir e afirmar valores. A lareira incandescente onde o cidadão e o homem se desenvolvem e enriquecem em domínios cada vez mais amplos ainda não existe. Colocados numa espécie de indeterminação, esses homens se persuadem com bastante facilidade de que tudo vai ser decidido noutra parte, para todo o mundo, ao mesmo tempo. Quanto aos dirigentes, em face desta conjuntura, hesitam e escolhem o neutralismo.

(FANON, 1968, p.63)

Fanon declara abertamente, com isso, o despreparo dos novos líderes diante das independências de seus países. Com a expulsão do antigo colonizador, o povo colonizado recupera o seu lugar de sujeito na história, mas

apenas de forma temporária, porque, apesar de livre do poder do colonial português, no caso, não se consegue libertar completamente de outras formas de dominação. O fato é que muitos países do centro foram beneficiados com as independências, muito mais do que as próprias ex-colônias.

Esse contexto se deve, parcialmente, à herança colonial deixada pelos portugueses. Diante do baixo desenvolvimento e da constante exploração do sistema colonial, em que era possível encontrar africanos em regime de trabalho escravo em pleno século XX, uma parcela muito pequena dos colonizados conseguiu alcançar algum *status* social referente à educação. Apenas uns poucos, que puderam sair do país, conseguiram estudar. Os que permaneciam nas colônias eram instruídos apenas para servir ao colonizador e, não, para auxiliar na evolução do espaço colonial. Portanto, uma das heranças deixadas por Portugal foi o baixo, ou quase nulo, nível de escolaridade entre os colonizados, o que afeta diretamente a construção das novas nações, já que há falta mão-de-obra qualificada e alguns setores, como o industrial, são inexistentes.

Nesse sentido, a herança portuguesa é muito mais profunda do que a deixada por outros impérios coloniais, pois a sua incapacidade de governabilidade, evidente na própria metrópole, abriu caminho para que outros países avançassem sobre as ex-colônias. Logo, o processo de descolonização, após o fim da guerra, se deu de forma abrupta. Portugal simplesmente retirou suas tropas, recolheu os seus restos de colonizador, entregou um destino incerto nas mãos dos seus ex-subjugados e deixou as novas Nações em uma situação de vulnerabilidade, diante da perigosa combinação entre a dependência de produtos industrializados, por exemplo, e o interesse das grandes potências. Como afirma Boaventura de Sousa Santos (2008, p. 150), a situação periférica de Portugal, em um contexto global, fez com que suas ex-colônias ficassem entregues a condições neocolonialistas vindas de todas as direções.

Assim, as fronteiras físicas escolhidas por Borges Coelho como cenário para o romance indicam também como a descolonização, mal conduzida por Portugal, abriu caminho para interesses neocoloniais vindos de outros espaços europeus, bem como africanos, como é o caso da África do Sul, por exemplo. Nesse sentido, quando Borges Coelho elege o norte do país como local das ações, em *As duas sombras do rio*, ele recupera as falhas deixadas pela colonização portuguesa que se fixou majoritariamente ao sul e ao longo do litoral, deixando o norte e o interior a cargo das “Companhias Majestáticas”. Segundo Patrick Chabal (1994, p. 27-28), tal estrutura fez com que a “integração de Moçambique como colónia fosse menos bem sucedida do que nas outras colónias portuguesas”, conseqüentemente, “o Norte e o Sul de Moçambique foram e permaneceram, durante o período colonial, dois «países» diferentes”.

Desse modo é possível perceber que a história do início da guerra de independência, levada à frente pela FRELIMO, vai, estrategicamente, visar, em um primeiro momento, as áreas onde a colonização não tinha uma presença eficaz, logo, onde não haveria também uma forte resistência ou contra-ataque. De acordo com Vitor Alexandre Lourenço:

A luta armada pela independência nacional vai, por fim, ser desencadeada pela FRELIMO, em 25 de Setembro de 1964. Planeada para ter início simultaneamente em várias frentes geográficas de modo a dispersar as forças militares portuguesas e a reduzir a sua capacidade militar de resposta, só em Cabo Delgado foi possível começar a acção armada naquela data. Cedo, porém, ela se vai estender a outras províncias: Niassa, Tete e Zambézia. Com excepção da Zambézia, estas eram as províncias de mais fraca densidade populacional, e aquelas onde a presença económica, política e administrativa portuguesa era menos intensa.

(2010, p. 84)

Este breve recuo ao início da guerra de independência e das movimentações da FRELIMO se faz necessário para compreendermos o mapa dos conflitos em Moçambique e, conseqüentemente, o mapa ficcional que se apresenta na obra de Borges Coelho, de um modo geral, e no romance *As duas sombras do rio*, mais especificamente. É de extrema importância para o

leitor a localização desses conflitos; primeiro, o que levou à independência e, depois, o que se seguiu a ela, ambos concentrados espacialmente no norte de Moçambique, espaço de predileção do autor.

É no contexto da guerra civil, iniciada em 1976, quando a RENAMO decide confrontar-se com o governo da FRELIMO, que o romance de João Paulo Borges Coelho está situado. É já em meados da década de 80 que ocorrem os fatos narrados, quando o pescador Leónidas Ntsato é encontrado – “[...] estava vivo, embora parecendo um pouco morto” (p. 14-15) – na pequena ilha de Cacessemo, ao meio do rio Zambeze, entre a margem norte e a margem sul. Este espaço será determinante para a trajetória pessoal de Leónidas, pois, como já foi comentado anteriormente, a questão das fronteiras permaneceu como herança da estrutura colonial portuguesa. Portanto, a situação do pescador, diante de um longo desmaio, será rapidamente analisada sob o viés do conflito interno.

Tal análise é feita pelo Nganga Gomanhundo, quando a família de Ntsato o procura na tentativa de descobrir a causa, e também a cura para a condição do pescador. O Nganga prepara então um ritual, na tentativa de encontrar, através da comunicação com os antepassados, alguma explicação – “Prepara-se então, resignado, para iniciar a sempre difícil e fastidiosa incursão genealógica, pois a experiência diz-lhe que é muitas vezes nos antepassados e nas suas complicadas relações com os vivos que se descobre o fio do enredo” (p. 36). Porém, o Nganga não deixa de comentar, em tom de leve crítica, o fato de a população recorrer primeiro às enfermarias (Leónidas é atendido primeiro pela enfermeira Inês), deixando as curas tradicionais em segundo plano.

A presença do Nganga, e da sua crítica – “É sempre a mesma coisa: as pessoas andam de roda da enfermeira Inês à procura de coisas novas, desprezando a tradição” (p. 28) –, traz uma importante questão, se levarmos em conta que o governo da FRELIMO proibiu, de início, práticas rituais, consideradas superstição; portanto, um atraso para o desenvolvimento da nova nação. Tal proibição também está relacionada com o projeto do “homem novo”

que, de acordo com José Luís Cabaço (2009), encontrava a sua maior dificuldade na “‘triagem’ das práticas e valores que deveriam inspirar o perfil identitário cuja dinâmica se pretendia estimular”(p. 305) e tinha como “principal obstáculo [...] a persistência das estruturas tradicionais” (p. 308). Ainda segundo o antropólogo, “A FRELIMO estava consciente do problema, mas o enfrentava com a convicção determinista da dinâmica revolucionária e com uma visão iluminista do poder transformador da ciência e do progresso” (*ibidem*). O rompimento, logo após a independência, com as autoridades tradicionais também era uma tentativa de estirpar ligações com toda e qualquer estrutura que tivesse vínculos com a administração colonial, como era o caso de muitos desses chefes.

Logo, Nganga Gomanhundo representa a continuidade (apesar das enfermarias) do valor das práticas religiosas tradicionais, a despeito das proibições do governo. No entanto, o romance não deixa de estabelecer uma relação entre o Nganga e o passado colonial de Moçambique. “Gomanhundo é quase dali” (p. 30), veio do norte do país para a região do Zumbo, quando ainda se chamava Sixpence e pretendia ser pescador. Sua transformação em Nganga Gomanhundo decorre de um episódio de quase morte, ao ser atacado por um crocodilo, quando “a alma errante” do Frei Pedro da Santíssima Trindade “comprou um corpo onde se alojar pelo preço de o manter inteiro, salvando o pescador” (p. 34). Assim, Gomanhundo carrega consigo a marca de outro tempo, do tempo em que Frei Pedro explorava os moradores daquela região para construir a sua igreja. Por outro lado, o Frei, apesar de causador de males como a exploração e a fome, possuía o dom da cura, herança que passou a Sixpence quando este foi salvo do ataque do crocodilo.

É ao dom da cura que a família de Ntsato recorre e, afinal, Gomanhundo conhece também a proximidade com a morte pela qual passou aquele outro pescador. A fronteira entre a vida e a morte, que caracteriza a condição de Leónidas, será interpretada pelo Nganga como um problema fronteiro ainda maior, aquele que divide o norte e o sul do país, demarcado

geograficamente pelo rio Zambeze e historicamente pela presença portuguesa. Tal diagnóstico interessa a partir do momento em que o discurso da Frelimo aponta para uma unificação em prol de uma identidade nacional, caminho necessário para a conquista da independência. Porém, tal unidade permanece no campo do discurso, não atingindo a realidade do país, que continua dividido entre o norte e o sul, assim como parece estar a personagem de Leónidas Ntsato.

Diante desse contexto, no qual os espíritos do leão e da cobra confrontam-se em Leónidas, mais uma vez o romance trará a questão do embate entre a administração atual e a sabedoria ancestral, tendo em vista que Leónidas tenta contar as suas visões, ao procurar o administrador da região, Sigaúke, e este, em uma nítida atitude de superioridade mesclada ao medo, se nega a ouvi-lo. A negação de Sigaúke, que também passa por uma postura elitista, é rapidamente explicada pela orientação que deveria ser seguida no pós-independência, ou seja, o combate a práticas rituais: “Na escola de administradores ensinaram-lhe que era preciso acabar com os obscurantistas fazendo valer o materialismo e a lei” (p. 47).

O “m’fiti” – a maldição – proferido por Leónidas é datado no romance, como um ataque à região do Zumbo ocorrido em 16 de outubro de 1985. A maior parte da narrativa de João Paulo Borges Coelho será destinada a descrever os acontecimentos decorrentes desse ataque que, afinal, demonstra a veracidade da fala de Leónidas Ntsato. O pescador, que continua atordoado pelos espíritos em confronto, desaparece diante da tamanha confusão causada pela invasão de uns e pela fuga de outros, reaparecendo vez ou outra entre as histórias dos habitantes da região. Sua condição o faz passar despercebido em meio à guerra e, embora seja constantemente procurado pela família, permanece afastado, tentando lidar com a luta entre os espíritos e compreender suas mensagens.

Paralela à história de Leónidas Ntsato, o romance de Borges Coelho deterá a sua atenção sobre outras vivências da região afetada pelo “m’fiti”.

Núcleos familiares, comerciais e administrativos compõem a maior parte da narrativa, evidenciando o destino das personagens que transitam entre Moçambique e suas fronteiras com a Zâmbia e o Zimbábue. São esses deslocamentos que movimentam o romance e apresentam a geografia de parte do norte de Moçambique, contando a sua história, não só a contemporânea, mas também a de outros tempos, como já apontamos anteriormente. Desse modo, a personagem de Leónidas funciona como um anunciador das histórias que dão continuidade ao romance. Afinal, é na sequência do “m’fiti”, revelado por ele e que ocorre em 16 de outubro de 1985, que o leitor passa a conhecer as outras personagens que habitam a região do Zumbo e o contexto da guerra civil que afeta diretamente suas vidas.

Borges Coelho (2009), ao analisar tal contexto em seu trabalho como historiador, aponta para uma relação entre o confronto inicial no pós-independência e a guerra de libertação, na medida em que a oposição passa a ser formada por dissidentes da FRELIMO e por vítimas da repressão que se refugiaram na Rodésia. Para além desse grupo, é possível identificar uma camada formada pelos portugueses saídos de Moçambique, bem como por moçambicanos que possuíam ligações com o regime colonial. Segundo Christian Geffray, em *A causa das armas* (1991), “O conjunto desta população imigrada era muito heterogêneo, mas partilhava o mesmo ódio intenso contra o comunismo” (p. 11), sistema de governo implantado no novo Estado dirigido pela Frelimo.

Fora do âmbito da guerra, já terminada, ou da divisão administrativa do partido, a FRELIMO enfrentava outro problema: compreender e organizar um vasto e complexo território, formado, aos moldes coloniais, através da junção de povos variados. Para Christian Geffray, a FRELIMO não contava com praticamente “nenhum mecanismo político ou social de ligação que lhes permitisse reconhecer a existência dos diferentes componentes, por vezes contraditórios, da sociedade colonizada que lhes era dado governar...” (*idem*, p. 15). Diante dessa questão – também resultante de algumas falhas no

processo de independência e de transição de poder – a solução encontrada para o desenvolvimento do espaço rural e das suas populações, ainda segundo Geffray, foi a criação das “aldeias comunais”.

Portanto, o conflito civil instalado no pós-independência pode ser compreendido como uma combinação de fatores externos à África de um modo geral, mas que alimentava, no continente, os conflitos – a Guerra Fria, por exemplo – de outros espaços fronteiriços, como a relação entre Moçambique, Rodésia e África do Sul e, por último, os fatores internos ao território moçambicano, como algumas posturas da FRELIMO no pós-independência, principalmente aquelas adotadas e impostas ao espaço rural, espaço este que também será o mais atingido pela guerra civil.

É exatamente esse mundo rural a escolha ficcional de João Paulo Borges Coelho, e não apenas em *As duas sombras rio*. É também esse espaço seu objeto de investigação como historiador. Em seu primeiro romance, não interessa somente o espaço em si, mas principalmente como ele é habitado durante a guerra civil e os paradoxos existentes nas tentativas administrativas da FRELIMO. Para além do foco em Moçambique, interessa perceber o papel de seus vizinhos nesse processo, e como o conflito empurra o povo moçambicano para fora do país, como salienta o antropólogo José Luís Cabaço:

Em debandada pelo mato ou confinados nos campos de refugiados, as comunidades e famílias camponesas dispersaram-se. Outros buscaram a protecção dos centros urbanos e das áreas sob controle do Governo; outros ainda seguiram o movimento rebelde. A maioria atravessou as fronteiras para os países vizinhos.

(2009, p. 323)

A trajetória de algumas personagens, como Amina – “Viera fugida da sua terra[...]” (p. 21); Nganga Gomanhundo – “Gomanhundo é quase dali” (p. 30); Mama Mère – “[...] chegou ali à Feira há muitos anos vinda de longe [...]” (p. 59); Dona Flora – “mulata de Tete” (p. 66); Amoda Xavier – “[...] que saiu a muito tempo de Tete” (p. 117), que mais tarde, juntamente com a esposa Maria

Isabel “[...] atravessou o Zambeze para sul [...]” (p. 119); todos deslocados pelas mais diversas razões, dá mostras da própria formação da região, um local de diásporas e encontros. Como lembra o narrador, os vizinhos de Amina, assim como ela própria, não são dali: “Os vizinhos são desde há muito conhecidos. *Vieram quase todos juntos*, partilham o mesmo e desgraçado passado” (p. 40. Grifos nossos). Todavia, é com a intensificação do cenário da guerra civil, mais especificamente, dos ataques da RENAMO à região do Zumbo, que a situação fronteiriça ganhará destaque, através da fuga das personagens.

Na madrugada de 16 de outubro de 1985, ocorre o primeiro ataque àquela região, como é relatado no romance – “O Zumbo dorme e o mesmo fazem todas as aldeias, lugarejos e casas dispersas que lhe estão em redor” (p. 63). Apesar da existência de um batalhão, o Batalhão 450, designado para patrulhar a área, o ataque é inevitável: “Como uma lava de fogo que desce a encosta penetrou então um grande grupo de homens endoidecidos inundando a rua principal e espalhando-se pelos caminhos que a ela vão ter” (p. 64). O contraste entre o vermelho do fogo e o branco das cinzas demarca o limite da destruição e descreve, juntamente com o som das explosões, o primeiro palco de guerra da narrativa de Borges Coelho, no qual o prédio da administração, as casas, o posto de saúde, a escola, a loja de Dona Flora, foram explodidos pelos inomináveis invasores.

É a partir desse cenário de total desgraça que se inicia o grande movimento do romance: os deslocamentos das personagens – não o primeiro, pois como já referenciamos, a maioria das histórias destas é composta por diásporas – em direção a uma nova condição. Empurrados pelos sinais vindos do Zumbo, os moradores do Bairro Lusaka são os primeiros a perceberem o futuro lastimoso que se aproxima.

A tragédia vivenciada no Zumbo, que nesse dia “[...] interrompia uma vida de muitos séculos” (p. 68), era só o prenúncio de algo maior, como alerta o narrador. A fuga em massa da população em direção ao rio Aruângua,

abandonando o país na tentativa de chegar à Feira, já em território zambiano, seria o início de um novo desastre: “E se antes a tragédia se abatera sobre as imponentes casas de cimento (algumas velhas de séculos) e as humildes moradas de palha por igual, começava agora o segundo andamento do m’fiti, desta feita envolvendo o povo inteiro” (p. 67). A travessia do rio não deixava de ser uma armadilha, na qual caíram alguns daqueles que já haviam sobrevivido ao ataque inimigo. Mas, mesmo para os que conseguiram transpor aquela margem/fronteira, o novo destino, totalmente desconhecido, também seria uma espécie de “m’fiti”. Já do outro lado do rio, a vida que aguarda o povo do Zumbo não oferece quaisquer perspectiva – “[...] a Feira era agora uma grande cidade de sobreviventes atordoados vagueando sem direcção por ruas novas, desconhecidas de quase todos.” (p. 68) –, não lhes sendo possível mensurar o tamanho do conflito e as suas consequências. Logo, só resta ao povo não fazer planos e esperar.

A condição dos refugiados coloca em evidência, mais uma vez, a fragilidade da FRELIMO diante da situação vivenciada no pós-independência. A administração de um território em muito desconhecido é agravada pela eclosão da guerra, e a situação piora a cada dia com os grandes deslocamentos populacionais. Afinal, como deixa claro o narrador, os de fora, permanecendo na nova cidade, desconfigurariam e confundiriam a sua geografia, pois “não é natural que uma cidade tenha por habitantes os moradores de outra” (p. 84).

No capítulo intitulado “o desejo de partir”, a característica migratória das populações da região do Zumbo será retomada como algo que foi deixado como herança desde um tempo muito longínquo – “E partiram gerações atrás de gerações, de tal forma que a partida lhes ficou no sangue e não mais seria um povo inclinado a ficar na sua terra.” (p. 116). No entanto, no período da guerra civil, para além da migração impulsionada pelos ataques, outros motivos levavam o povo, principalmente os jovens, a tentar uma vida melhor em outro lugar, onde houvesse melhores estruturas econômicas. Em “o desejo de partir”,

encontramos a personagem Jonas, filho de Leónidas Ntsato, que inicialmente viaja à procura do pai, mas com o tempo passa a achar que seu futuro está mesmo longe dali e, como não nos deixa esquecer o narrador, ele “não inovava. Limitava-se a repetir o gesto de seus avós, que cem anos antes também partiam pelos mesmíssimos caminhos em busca de dinheiro para pagar o imposto colonial, e sobretudo curiosos de conhecer esse mesmo desconhecido” (p. 114).

O narrador é muito claro, ao afirmar que “um mundo que parecia não ter solução” é o fator que empurra os jovens a atravessar a fronteira de Moçambique em busca de um sonho paralisado pelas metas coletivas. Segundo Vítor Lourenço (2010, p. 99), as medidas utilizadas pela FRELIMO, a partir de 1980, para a formação das aldeias comunais, eram cada vez mais coercivas, com a finalidade de atingir o Plano Prospectivo Indicativo (PPI), um “plano económico para um período de dez anos”. Ainda de acordo com Lourenço: “Em 1990, o PPI determinava que toda a população rural de Moçambique estivesse a produzir colectivamente e a viver em aldeias comunais, pressionando bastante os oficiais locais para o cumprimento deste prazo económico [...]” (*ibidem*).

Nesse contexto, em que o cumprimento de metas econômicas parecia mais importante do que as liberdades individuais, sonhadas ao longo da guerra de independência, jovens como Jonas Ntsato tinham sonhos simples, com um trabalho duro que pudesse garantir o acesso a bens materiais – “Independente de qual fosse o melhor, ambos – canaviais e minas – abriam as portas a um mundo novo de roupas coloridas, de música maravilhosa [...]” (p. 113). É evidente que o caminho escolhido por esses jovens, especialmente aquele que levava às minas da África da Sul, também não lhes trazia facilidades. No entanto, apenas a sensação de escolher o novo rumo de suas vidas abria a possibilidade de realização “[...] de muitos e desconhecidos sonhos que só se podiam sonhar a partir daí e nunca antes, nunca quando a pobreza é tal que até os sonhos resultam magros e sem cor” (*ibidem*).

A guerra civil em Moçambique, que só terminou em 1992 com a assinatura do Acordo Geral de Paz, provocou o deslocamento para fora do país de aproximadamente 16 milhões pessoas, segundo os dados do “Alto Comissariado das Nações Unidas para os Refugiados” (ACNUR). Ainda segundo este órgão, em finais da década de 80, logo o período próximo ao ficcionalizado por Borges Coelho, “cerca de 1.7 milhões de pessoas fugiram de Moçambique, formando a maior população refugiada em África e a terceira maior do mundo [...]. Distribuídos por seis países de asilo diferentes (Malawia, África do Sul, Suazilândia, Tanzânia, Zâmbia e Zimbabwe)” (ACNUR-Lisboa). Lembramos aqui que estes dados são referentes apenas ao número de refugiados, ou seja, não inclui aqueles que migraram dentro do próprio território moçambicano.

O romance de Borges Coelho deixa evidente, através dos deslocamentos constantes das personagens, variadas falhas nos projetos implementados pela FRELIMO. A distopia diante da independência aparece em diversos momentos da obra, seja através do soldado que foge e esconde o seu passado para levar uma nova vida, ou quando o ficcionista mostra o descontentamento dos jovens, que assim como Jonas, vão procurar melhores condições em outros lugares, tal como seus antepassados faziam no período colonial, ou ainda, quando ele representa o envolvimento da população pobre de Panhame com os invasores, uma tentativa de sobrevivência diante de promessas simples, como alimentação e roupas.

Em cada diáspora é possível visualizar um “m’fiti” que se desdobra. Se no tempo do colonizador, mesmo na fuga, previa-se o retorno, que seria possível graças ao movimento de libertação, agora, com o país independente, mas não de todo livre, o combate pela liberdade não projeta um futuro melhor. O que era possível suportar, tendo em mente que tempos melhores estavam por vir, transformou-se em um lamento contínuo, pois as atitudes, antes justificáveis, hoje parecem vãs:

As coisas são hoje muito diferentes, não se combate como se combatia. Antes a dor era atenuada pelas ideias, pela visão clarividente do futuro. Matar libertava porque significava um passo em frente. Hoje, pelo contrário, o cheiro doce do sangue agarra-se às mãos, incomoda o sono. Antes, até fugir era positivo porque se fugia já com o regresso em mente.

(p. 175-176)

O desejo do regresso permanece e está evidente na maioria das personagens. No entanto, as esperanças são menores diante do cenário que se apresenta. A conclusão do narrador sobre as diferenças entre as duas guerras que marcaram a história contemporânea de Moçambique faz-nos lembrar Frantz Fanon, em *Os condenados da Terra* (1968), e a sua defesa da necessária violência do colonizado para combater o colonizador. Na guerra de independência “matar libertava”, mas, afinal, o futuro não trouxe a liberdade sonhada como indica o texto romanesco, quando deixa claro que: “Parece que conquistamos a independência para depois a oferecer a um qualquer que passa. [...] A independência é dobrarmos a espinha a tudo o que vem de cima e carregar o pé em tudo o que está em baixo” (p. 207). Como ressalta José Luís Cabaço,

Com a independência, o fim da tensão vital criada pela luta armada, bem como da disciplina militar que condicionava comportamentos e vivências, reduziria, de forma inquestionável, os vectores centrípetos. O autoritarismo com que se procurou substituí-los acendeu, por reacção, dinâmicas de resistência, antigas e novas.

(CABAÇO, 2009, p. 320)

Logo, independência não é o mesmo que liberdade, e as variadas negociações que envolveram as criações dos novos Estados africanos, como Moçambique, os interesses, internos e externos, deixaram como herança o paradoxo entre a proposta de um país para o povo e a realidade de métodos autoritários. As diásporas encontradas em *As duas sombras do rio* são um exemplo claro desse processo disfórico, no qual ser livre significa ser obrigado a abandonar suas raízes, dobrando o povo moçambicano ‘a espinha a tudo o que vem de cima’ e carregando “o pé em tudo o que está em baixo”.

Por fim, o confronto interno de Leónidas Ntsato é visto por Gomanhundo, para além daquele vivido pelo pescador, metonímia de um

processo que abrange a necessidade de definições sobre a nova nação. Assim, o problema não é apenas de Ntsato, mas de uma estrutura que levou a diversos enfrentamentos, não só entre os mesmos, mas também a revisionismos de tradições conhecidas, como já citamos anteriormente, quanto ao caso da proibição de algumas práticas religiosas. A figura do narrador, por sua vez, continuará a relativizar a divisão entre o norte e o sul, lembrando o papel que cada um pode exercer para o crescimento do país, ao realçar a importância tanto do fogo quanto da água para uma renovação, um recomeço. Nesse sentido, ressalta a imagem da ilha de Cacessemo, onde Leónidas Ntsato foi encontrado no início do romance. A pequena ilha, situada no meio do rio Zambeze, parece ter escolhido o ponto de equilíbrio entre o norte e o sul, mostrando que é possível conviver entre os dois espaços.

O cenário do rio Zambeze, onde “[...] gerações e gerações de antepassados se despediram desta vida e penetraram nas brumas do além amarrados uns aos outros [...]” (*ibidem*), revive, no pós-independência, quando o passado retorna com o presente da triste realidade daqueles que se “afogam” numa tentativa de fuga dos horrores da guerra civil. Leónidas Ntsato que, mesmo com sua aparente condição de “doente” e/ou “louco”, sobreviveu ao “m’fiti”, parecendo sempre invisível aos olhos dos invasores, segue o mesmo caminho daqueles que “muitos juntos nos porões escuros dos barcos”, onde “ficava pouco espaço para os seus medos e terrores” (*ibidem*), foram levados pelas águas do Zambeze. Aos restantes moradores da região, o contínuo trânsito é a condição da liberdade.

REFERÊNCIAS:

- BORGES COELHO, João Paulo. *As duas sombras do rio*. Lisboa: Caminho, 2003.
- _____. *O início da luta armada em Tete, 1968-1969: a primeira fase da guerra e a reacção colonial*. Maputo: Arquivo Histórico de Moçambique / Núcleo Editorial da Universidade Eduardo Mondlane, 1989.

_____. *Entrevista*. Em agosto de 2006. Disponível em: macua.blogs.com/mocambique_para_todos/files/joo_paulo_borges_coelho_entrevista.doc (Acesso em maio de 2007)

_____. *É através de Moçambique que eu vejo o mundo*. Em abril de 2006a. Disponível em: macua.blogs.com/moambique_para_todos/files/joo_paulo_borges_coelho.doc (Acesso em maio de 2007)

_____. “Da Violência Colonial Ordenada à Ordem Pós-Colonial Violenta: Sobre um Legado das Guerras Coloniais nas Ex-Colônias Portuguesas”, in *Lusotopie: Violences et Controle de la Violence au Bresil, en Afrique ET a Goa*, Paris: Karthala, 2003, p. 175-193.

_____. “A «Literatura Quantitativa» e a interpretação do conflito armado em Moçambique (1976-1992). In: RODRIGUES, Cristina Udelsmann;

COSTA, Ana Bénard da. *Pobreza e Paz nos PALOP*, Lisboa: Sextante Editora, 2009.

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

CHABAL, Patrick. *Vozes moçambicanas: literatura e nacionalidade*. Lisboa: Vega, 1994.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Tradução: José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

GEFFRAY, Christian. *A causa das armas*. Antropologia da guerra contemporânea em Moçambique. Tradução: Adelaide Odete Ferreira. Porto: Edições Afrontamento, 1991.

LOURENÇO, Vitor Alexandre. *Moçambique: memórias sociais de ontem, dilemas políticos de hoje*. Lisboa: Gerpress, 2010.

Texto recebido em 23 de março de 2013 e aprovado em 10 de abril de 2013.

UNGULANI, PAULINA E AS VÁRIAS FACES DE NGUNGUNHANE

UNGULANI, PAULINA AND THE MANY FACES OF NGUNGUNHANE

Vanessa Ribeiro Teixeira*
UFRJ e FAPERJ/CAPES¹

RESUMO:

Por entre as linhas do romance *Ualalapi*, publicado por Ungulani Ba Ka Khosa em 1987, e do conto intitulado “Quem manda aqui?”, lançado por Paulina Chiziane, em 2009, como parte da trilogia de contos *As andorinhas*, um propósito comum: questionar a aura heróica concedida a Mudungazi, o terrível Ngungunhane, último imperador de Gaza, recriando ficcionalmente a face do homem transformado em mito da resistência à ocupação portuguesa em Moçambique.

PALAVRAS-CHAVE: Moçambique, Literatura, Ba Ka Khosa, Chiziane, Ngungunhane.

ABSTRACT:

Between the lines of the novel Ualalapi, published by Ungulani Ba Ka Khosa in 1987, and the short story entitled “Quem manda aqui?”, published by Paulina Chiziane in 2009, as part of the trilogy As andorinhas, a common purpose: to question the heroic aura granted to Mudungazi, the terrible Ngungunhane, last emperor of Gaza, and to recreate fictionally the face of the man transformed into a myth of the resistance to the Portuguese occupation of Mozambique.

KEYWORDS: Mozambique, literature, Ba Ka Khosa, Chiziane, Ngungunhane

Dizem que o imperador, ao desembarcar em Lisboa, ficou estupefacto pelo número elevado de pretos que lhe acenavam.

De entre as várias perguntas que fez, uma ficou memorável:

– Ainda não saímos de Xilunguine?

O mundo deixara de ter fronteiras.

(Ungulani Ba Ka Khosa, 1990, contracapa)

Outras andorinhas dançam na copa da mafumeira. Nguyuza levanta os olhos e observa atentamente. Tenta identificar a que logrou a maior proeza da história. Sorri. Cagar no olho do imperador? Bravo macho é essa andorinha! Ousou desafiar a virilidade do mais alto do império, o Ngungunhana, que ngungunha todos os homens e todas as mulheres do planeta. Ah!

(Paulina Chiziane, 2008, p. 20)

Francisco Esaú Cossa ou Ungulani Ba Ka Khosa (epíteto de origem *tsonga*) é um dos principais autores da literatura contemporânea em Moçambique. Responsável por uma instigante produção ficcional, que engloba

desde a pesquisa e a reconstrução histórica até a crítica incisiva da realidade dos dias atuais, Ba Ka Khosa pode ser reconhecido como um dos mais coerentes pensadores da sociedade moçambicana.

Sua estreia como ficcionista é marcada pela publicação de *Ualalapi*, em 1987. Contemplado com o “Grande Prêmio de Ficção Narrativa Moçambicana”, em 1990, o romance revisita o final do século XIX moçambicano. Nessa obra, Ba Ka Khosa efetua o exercício de uma das práticas mais sedutoras da literatura contemporânea: o diálogo com a história. Assim, sua ficção trabalha com personagens do real histórico que, ficcionalizadas, alcançam repensar a história oficial, desvelando novos sentidos que se encontravam ocultados.

O texto do referido romance de Khosa se volta para a reconstrução da figura de Ngungunhane, último imperador do reino de Gaza e o último soberano a manter-se resistente à dominação portuguesa em solo moçambicano. O desdobramento dessa narrativa revela-nos um interessante jogo intertextual, que vai da revisitação de documentos históricos portugueses e provérbios populares moçambicanos até a releitura de certas passagens bíblicas veiculadas pelo Ocidente católico. A partir de tais estratégias ficcionais, a aura heroica de Ngungunhane, mito da resistência local, será posta em xeque. A estrutura polifônica, ao franquear a ascensão de vozes múltiplas, reais ou fictícias, tem como consequência a dessacralização de Ngungunhane, tornando sua figura passível de novas interpretações.

A própria escolha do título, *Ualalapi*, indica a valorização de outras versões sobre a personagem Ngungunhane, cuja história foi sempre manipulada pelos discursos históricos oficiais: tanto o da época colonial, como o do período da Independência.

É curioso como no texto de Ba Ka Khosa a dessacralização da figura de Ngungunhane é paulatinamente alimentada pela aproximação entre o seu discurso de poder e o discurso dos invasores portugueses: a inferiorização do outro, do diferente, daquele que está fora dos seus domínios, constantemente classificado como “selvagem”; a noção de protetorado e instrução “concedidos”

àqueles que se rendem à força e à tutela *nguni*²; a concepção de “povo eleito”. Esse é o tom dos muitos discursos do imperador, desde o primeiro, quando da morte de seu pai, Muzila:

Numa voz entrecortada, chorosa, mas que ia ganhando força ao longo do discurso, como é próprio das pessoas que têm a mestria de falar para o povo, Mudungazi começou o seu discurso perante os chefes guerreiros afirmando que as coisas da planície não têm fim.

Há muitas e muitas colheitas que aqui chegamos com as nossas lanças embebidas em sangue e os nossos escudos fartos de nos resguardarem.

Ganhamos batalhas. Abrimos caminhos. Semeamos milho em terras sáfaras. Trouxemos chuva para estas terras adustas e educamos gente brutalizada pelos costumes mais primários. E hoje essa gente está entre vocês, Nguni!

(KHOSA, 1990, pp. 28-29)

O discurso que justifica a opressão se enraíza tão profundamente no seio dos guerreiros *anguni*, que o próprio chefe Ualalapi faz ecoar o conceito de povo eleito, argumentando contra os receios de sua esposa:

– Estou com medo, Ualalapi. Estou com medo. Vejo muito sangue, sangue que vem dos nossos avós que entraram nestas terras matando e os seus filhos e netos mantêm-se nela matando também. Sangue, Ualalapi, sangue! Vivemos do sangue destes inocentes. Porquê, Ualalapi?...

– É necessário, mulher. Nós somos um povo eleito pelos espíritos para espalhar a ordem por estas terras. E é por isso que caminhamos de vitória em vitória. E antes que o verde floresça é necessário que o sangue regue a terra. E neste momento não te deves preocupar com nada, pois estamos em tempo de paz e luto.

(KHOSA, 1990, p. 32)

Como já fora sugerido, o texto de Ba Ka Khosa mergulha no processo de desconstrução da figura monumental do imperador de Gaza, desde a criação do título: ao invés de uma chamada que sustentasse o mítico Mudungazi, faz referência ao guerreiro Ualalapi, um dos súditos do *hosi*³, incumbido de cumprir, contra quaisquer argumentos, os desmandos do soberano. O texto ficcional logra, enfim, conceder voz aos esquecidos da história, àqueles a quem foi negado o direito de escolha. No caso de Ualalapi, essa voz se faz ecoar através de um grito tresloucado, um NÃO à realidade sangrenta construída por Ngungunhane:

Do fundo do corredor uma lança cortou o ar e foi-se enterrar no peito de Mafemane. Este, alto que era, atirou o corpo para trás e voltou à posição inicial, cravando os olhos em Ualalapi que fugia.

- Quem é? – perguntou Mafemane.
 - É Ualalapi – responderam os guerreiros mais próximos.
 - Chamem-no. Ele tem que acabar comigo, como mandam as regras. Onde é que é?
 - É nguni.
 - Ahn! – suspirou sorrindo. O corpo começou a vergar. Ao dobrar para a frente a coluna, a lança enterrou-se mais no peito ensanguentado. Voltou com algum esforço à posição inicial e lançou um jacto de sangue. Os joelhos foram-se aproximando à terra e assentaram definitivamente no chão, segundos depois. Enterrou as mãos e manteve-se na posição genuflexiva durante segundos prolongados, esperando Ualalapi que se aproximava, de cabeça baixa. A dor no peito era de tal ordem que caiu de costas, apontando os olhos para o céu onde três estrelas despontavam. Sem a coragem de o olhar, Ualalapi aproximou-se de Mafemane, ajoelhou, tirou a lança do peito e voltou a enterrá-la vezes sem conta. O rosto, o tronco, e outras partes do corpo de Ualalapi foram-se cobrindo do sangue quente, expelido do corpo de Mafemane, já morto. E à medida que o sangue ia correndo pelo corpo de Ualalapi, este mais fechava os olhos e enterrava com maior fúria a lança no tronco perfurado, desfeito, irreconhecível. Maguiguane e Mputa aproximaram-se.
 - Chega – disseram, há muito que morreu.
- Ualalapi susteve a lança a poucos centímetros do peito de Mafemane e soergueu-se. Passou a lança para a mão esquerda e pôs-se a correr, atravessando as casas da aldeia, e gritando como nunca ninguém ouvira um **não** estridente, lancinante. Desapareceu na floresta coberta pela noite, quebrando com o corpo as folhas e os ramos que os olhos ensanguentados não viam. Minutos depois o choro de uma mulher e duma criança juntaram-se ao não e ao ruído da floresta a ser arrasada. E o mesmo ruído cobriu o céu e a terra durante onze dias e onze noites, tempo igual à governação, em anos, de Ngungunhane, nome que Mudungazi adoptara ao ascender a imperador das terras de Gaza.

(KHOSA, 1990, pp. 36-37, grifo nosso)

Ualalapi cumpre a primeira ordem do novo soberano de Gaza: matar Mafemane, o irmão de Mudungazi, que poderia atrapalhar sua subida ao trono. Entretanto, o **não** do chefe guerreiro surge como uma nota dissonante, cortando a verdade soberana, ecoando por “onze dias e onze noites” e pondo em xeque os onze anos do reinado de Ngungunhane.

Outra voz que se insurge contra o poder inquestionável do imperador *nguni* é a do guerreiro Mputa. Tendo resistido às lascivas investidas da *inkonsikazi* – a primeira esposa do soberano –, Mputa foi acusado de tentar seduzir e atirar injúrias contra a “rainha”. Apesar de se saber condenado por um julgamento sem defesa, Mputa faz questão de relativizar o discurso do poder, revelando a sua “verdade”:

– Podeis matar-me, rei, podeis esquartejar-me. Vós tendes o poder imperial que pesa no vosso corpo desde a nascença. Mas eu, vassalo como todos os que vedes à vossa frente, nada fiz, nada disse a inkonsikazi. É esta a minha verdade. Sei que duvidais dela, pois a palavra de inkonsikazi é sagrada aos vossos ouvidos e aos de todos os súbditos. Podeis matar-me, rei, pois há muito que foi dito que morrerei desta forma inocente. Mas antes de me matarem, peço que me submeta ao mondzo para que a minha inocência fique provada perante o seu povo. E mais não disse, pois os olhos, com um brilho indescritível, carregavam toda a verdade que as palavras não conseguiam exprimir. E aqueles que tiveram a coragem de os ver viveram amargurados pelas insónias por se sentirem cúmplices dum crime. (...)

E foi num silêncio sepulcral que Mputa bebeu o mondzo sem pestanejar, sem mexer um músculo do corpo. E assim permaneceu durante minutos infundáveis perante a incredulidade do povo e dos maiores do reino que o olhavam, preto e reluzente na sua tanga de pele, com o sol a bater-lhe, ao fenececer do dia, no tronco, nas veias salientes e no cabelo rizado.

É feiticeiro, disse o rei com uma força jamais ouvida. E os feiticeiros não têm lugar no meu reino. Não o cegarei como queriam que o fizesse, pois os feiticeiros agem na bruma da noite. Matá-lo-ei hoje e agora! E virou-se para os guardas que empurraram Mputa para o meio da multidão.

Domia, com os seus treze anos, viu o pai a ser espancado e retalhado pelos guardas reais e por alguns elementos da população, pois os restantes, cientes da inocência de Mputa, retiraram-se da zona, tentando esquecer o que jamais esqueceriam.

(KHOSA, 1990, pp. 50-51)

A verdade de Mputa provavelmente não figurará em nenhum compêndio histórico, mas será sempre uma “pedra no meio do caminho” do discurso do poder, do *status quo* social. O episódio deste guerreiro surge como uma espécie de alegoria histórica, visto que o objeto contemplado diz algo para além de sua significação imediata. Segundo Walter Benjamin, acerca do conceito de alegoria:

(...) Vale dizer, o objeto é incapaz, a partir desse momento, de ter uma significação, de irradiar um sentido; ele só dispõe de uma significação, a que lhe é atribuída pelo alegorista. Ele a coloca dentro de si, e se apropria dela, não num sentido psicológico, mas ontológico. Em suas mãos, a coisa se transforma em **algo de diferente**, ela se converte na chave de um saber oculto, e como emblema desse saber ele a venera. Nisso reside o caráter escritural da alegoria.

(BENJAMIN, 1984, pp. 205-6, grifos nossos)

Esse exercício de dizer uma coisa para significar outra serve perfeitamente como base para uma escrita literária interessada em “dizer o outro reprimido”. Conceder novas vozes, criadas a fim de dizerem registros

marginalizados, que apresentam outra orientação histórica, parece ser a proposta fundamental a ser apreendida de obras como *Ualalapi*.

Entre os finais do século XX e a primeira década século XXI, surgem novas formas para se levar adiante a tarefa de descortinar as faces possíveis do imperador de Gaza. Surge a escrita de Paulina Chiziane.

Seduzida pelo propósito de recriar ficcionalmente figuras emblemáticas da história de seu país, Paulina Chiziane publica, em 2009, uma trilogia de contos, intitulada *As andorinhas*. Entre as motivações para a realização deste trabalho, está o interesse da escritora em reacender na juventude de Moçambique o apreço por nomes vinculados à formação e à valorização da nacionalidade moçambicana. Diz a autora, em entrevista:

(...) há muito que nós não produzimos personalidades fortes, do tamanho e envergadura de um Eduardo Mondlane, por exemplo. Sinceramente, a única que produzimos foi precisamente a Lurdes. Onde mais, para além da geração da luta de libertação nacional irão os jovens e crianças buscar inspiração?⁴

Para cada conto, uma chance de reescrever um nome marcante para a realidade moçambicana. Deparamo-nos, então, com um cuidadoso exercício de tecedura dos retalhos do passado, alinhavados pelo fio do presente – ora crítico, ora analítico, ora laudatório –, visando à construção de um mosaico de projeções e possibilidades futuras. Paulina quer novas histórias. Moçambique precisa de novos heróis. Entre os eleitos estão Ngungunhane; Eduardo Mondlane, grande líder da libertação nacional moçambicana; Maria de Lourdes Mutola, campeã olímpica nos 800m rasos nos Jogos de Sidney, em 2000, e conhecida como a “menina dourada” pelo povo moçambicano.

Através de uma escrita irônica e questionadora, Paulina também se proporá a descortinar o universo mítico que circunda a figura do último imperador de Gaza. Já foi mencionado que o grande soberano da etnia *nguni* e temido dominador de outros povos vizinhos fora alçado à condição de herói mítico da resistência local contra as investidas do invasor de além-mar. No entanto, a recriação do “Leão de Gaza” se dá a partir das lembranças e

histórias que se contavam no seio da etnia *chope*, da qual Paulina descende, o que garante uma conotação singular à narrativa, tendo em vista a conhecida aversão do imperador por este povo. Como não poderia deixar de ser, muitas das histórias contadas pelos chopes acerca do soberano contribuíram mais para dessacralizar sua personalidade mítica do que para parafraseá-la.

No conto “Quem manda aqui?”, Paulina recria algumas “contações” dos mais velhos, incluindo aquela em que o imperador *nguni* ordenara silêncio a todos os habitantes do reino, pois queria descansar. Ao que parece, algumas andorinhas que passavam pelo local não compreenderam bem as ordens soberanas e cantaram, chegando uma, até mesmo, a defecar no rosto do rei. Enfurecido, Ngungunhane exigiu que seus soldados capturassem todas as andorinhas, com o fim de castigá-las. Nessa perseguição, olhando para o céu e esquecendo os limites da terra, os guerreiros *anguni* acabaram por deixar o reino vulnerável, o que resultou na invasão do território pelo exército de homens com “a pele da cor do cabrito esfolado”⁵ e na fatídica prisão do rei.

As andorinhas são conhecidas como as aves que nunca tocam o chão, mantendo-se, dessa forma, imaculadas em relação à maldade humana. Além disso, neste conto, esses animais surgem como símbolo da rebeldia e da subversão do *status quo* social. Não à toa, elas dão nome à trilogia de contos.

A narrativa de Paulina chama atenção para tais questões, ao enfatizar o discurso de superioridade do imperador, discurso esse semelhante àquele revelado pelo texto de Ba Ka Khosa, no que se refere à forma de lidar com o outro. No entanto, o conto “Quem manda aqui?” demonstra um excesso de altivez e segurança quanto ao poder imperial que chega a beirar os limites do risível:

Contempla a sua obra e suspira de orgulho – fui eu quem transformou tudo isto em vida. Coloquei luz nos olhos dessa gentalha. Quando aqui cheguei, a terra era selvagem e era macho. Domestiquei-a. Tornei-a fêmea, é toda minha, faço o que quero. Dá-me bons frutos, cereais, gado. Dá-me sol e chuva. Nesta terra fêmea, os homens me servem de joelhos, porque já não são homens. Sou o único macho na superfície da terra.

(CHIZIANE, 2009, p. 15)

Justamente no momento em que o *hosi* se eleva à condição de um deus, outros saberes e outras verdades possíveis se fazem presentes, através da corajosa andorinha:

Uma andorinha canta alegrias no espaço. De pança também cheia, baila. Liberta os intestinos e a caganita balança na cloaca. Cede à gravidade e cai no olho do imperador.

(CHIZIANE, 2009, p. 15)

Se em *Ualalapi* o processo de dessacralização do mito tem como base as atrocidades cometidas por Mudungazi, desde que se transformara em Ngungunhane, no conto “Quem manda aqui?”, a figura heroica é desconstruída por meio, principalmente, da ridicularização e/ou da carnavalização do soberano. A “caganita”, tal como um borrão indesejável a manchar o monumento histórico, arrasta as expectativas diante da imagem vinculada à realeza, a aura elevada e as suas verdades para o rés do chão. Impossível não recorrer às considerações de Mikhail Bakhtin, que define a carnavalização literária como a “(...) transposição do carnaval para a linguagem da literatura” (BAKHTIN, 2005, p. 122). Segundo o teórico russo, essa transposição alimenta a potencialidade transgressora da escrita literária, pois no carnaval

(...) forjam-se, em forma concreto-sensorial semi-real, semi-representada e vivenciável, *um novo modus de relações mútuas do homem com o homem*, capaz de opor-se às onipotentes relações hierárquico-sociais da vida extracarnavalesca.

(...) O carnaval aproxima, reúne, celebra os esposais e combina o sagrado com o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante, o sábio com o tolo, etc.

(BAKHTIN, 2005, p. 123)

Nas sendas da carnavalização, em busca da subversão da imagem soberana, seja através do riso, seja através da ascensão do grotesco, a narrativa de Paulina esmera-se em criar cenas que destaquem a total desconformidade entre as expectativas criadas em torno de um famoso imperador e o retrato de um homem insuflado pelo ego e pela comida:

O corpo gordo se ergue como uma mola, movido pela fúria. Dos olhos

túrgidos, solta-se o dragão que dorme por dentro. O imperador podia resistir a tudo menos àquele ultraje: cocó de pássaro? Não, não podia suportar. Ele, que venceu todas as batalhas, que transformou a vida, que vavou as orelhas dos cativos, que fecundou todas as mulheres da terra, que ngungunhou tudo à sua medida, não podia ser abusado por um simples pássaro.

(CHIZIANE, 2009, p. 16)

“Quem manda aqui?” poderia ter como um dos vários subtítulos possíveis algo do tipo “O gordo imperador”, haja vista a insidiosa reiteração dessa imagem ao longo do texto, como forma de ratificar a imobilidade de um rei diletante, que pouco lutou na guerra, mas comandou homens que mataram e morreram em seu nome.

Além do físico avantajado do soberano, merece destaque a singular apropriação do seu nome transformado em forma verbal (“ngungunhou”), processo que leva o leitor a imaginar uma série de possibilidades para a sua significação. O verbo “ngungunhar” aparecerá outras vezes na narrativa, como no momento em que o rei *nguni* ratifica a sua ordem para que se capturem todas as andorinhas. Durante a missão, seu exército deveria aproveitar para importunar o povo *chope*:

- Quero ver todas as andorinhas de castigo e em silêncio – repete o imperador.
- Sim, alteza!
- Na vossa missão, aproveitem a ocasião para ngungunhar os chopos, esses infelizes.
- Porquê os chopos, agora, alteza? – questiona Nguyuzza – eles andam bem quietinhos e já não provocam os habituais distúrbios.
- Os chopos? Só eles podem enviar-me as andorinhas para provocar. Só eles. Estão interessados no meu desassossego. Os infelizes confiam nas suas flechas e nos seus arcos, porque não querem reconhecer que é a mim que o poder pertence.
- Acha, então, que a andorinha que cagou no seu olho é mágica, majestade?
- Não acho, tenho a certeza. Os chopos, esses insubmissos, têm o dom do feitiço, e só eles podem fazer-me essas afrontas!
- Usando cocó de andorinha para derrubar um império?
- Ah, vê-se mesmo que não conhecem os poderes maléficos desses infelizes! Parem de fazer perguntas e cumpram as minhas ordens!
- Sim, Majestade!

(CHIZIANE, 2009, pp. 23-24)

O poderoso imperador vive uma curiosa relação de ódio e temor com o

povo *chope*. E o verbo “ngungunhar” acaba por assumir conotações negativas, a fim de reduplicar a postura criticável do soberano. Entretanto, algo que chama a atenção nesta cena é o questionamento do súdito. É nesses momentos de dúvida que começam a se formar as vozes questionadoras da verdade magnânima, da vontade imperial, vozes de um contradiscurso, mantidas à margem pela estrutura de poder vigente. A voz narrativa focaliza a reação dos soldados no exato instante em que o rei ordena a estranha missão:

(...) Treinados para a guerra, são cegos cumpridores das ordens, mas hoje questionam em silêncio:

– Estará o imperador no uso da razão?

– Terá bebido um copo a mais?

– Terá fumado daquelas ervas que crescem livres nos campos?

Na mente do imperador, a loucura e a lucidez bailam no mesmo compasso.

Parece que a demência começa a marcar presença. Subtilmente.

(CHIZIANE, 2009, p. 17)

As indagações se avolumam, transformam-se em dor, náusea e revolta. Nguyuza, o chefe do exército real, vê suas certezas se desmancharem, fenômeno alegorizado por uma série de reações escatológicas:

Na diarreia acabada de ter, a expressão de medo. Naquele vômito, o espelho do pânico. Nguyuza começa então a falar sozinho como um louco. De revolta. Faz um exame do seu percurso e conclui: a vaidade deste gordo eu é que a sustento. Consumi a minha vida de batalha em batalha, de conquista em conquista, somando vitórias só para sustentar a grandeza que o enlouquece.

O pôr-do-sol vem e dialoga com a sua imagem que se reflecte nos últimos raios de sol. Espelha-se. Renega-se. Não, não é minha aquela imagem de sanguinário estampada no sol que parte, correndo atrás do imperador, na conquista do nada, não, não posso ser eu. De onde me veio esta cegueira, a ponto de me deixar montar como um cavalo louco, correndo ao gosto do imperador, aperfeiçoando a arte de matar para sobreviver? Que poder é este, que destrói, que derruba, que elimina? Eu preciso de ser outro. Gostaria tanto de nascer outra vez, para ser outro e não este.

(CHIZIANE, 2009, p. 20)

Após esse momento de revolta e autocrítica, o general de Ngungunhane decide marchar ao encalço das andorinhas; convoca toda a população para realizar tal proeza, mas seu intuito, que só bem mais tarde se iria revelar, não é o de aprisioná-las, e sim, finalmente, conquistar a liberdade no seu voo. A

despedida, íntima, é desencantada: “(...) Meu pobre imperador: a geração que vem buscará a nossa grandeza em monumentos de pedra, sem perceber que nós, antepassados, escrevemos a nossa história em monumentos de sangue” (CHIZIANE, 2009, p. 22). Nesse momento, somos tocados pela voz benjaminiana: “Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie” (BENJAMIN, 1994, p. 225).

Seja em *Ualalapi*, seja em “Quem manda aqui?”, as vozes da revolta, vozes questionadoras, se erguem a partir da constatação da barbárie. A evocação dessas vozes, no início dos anos 90 do século XX e na primeira década do século XXI, parece indicar que os discursos soterrados pelo poder ainda clamam por um resgate. Como diria o filósofo alemão, “(...) o passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção. Pois não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram?”(BENJAMIN, 1994, p. 223)

NOTAS:

* Doutora em Literaturas Portuguesa e Africanas de Língua Portuguesa pela UFRJ.

1.O presente artigo é fruto do projeto de Pós-Doutorado, atualmente, em curso na Faculdade de Letras/ UFRJ, sob a orientação da Profa. Dra. Carmen Lucia Tindó Secco. O referido projeto foi contemplado pelo convênio CAPES/FAPERJ–2012, sendo sua autora beneficiária da Bolsa PAPERJ-2012.

2.Etnia moçambicana.

3.Sinônimo de soberano entre os *anguni*.

4.CHIZIANE, Paulina. Entrevista publicada no *site*:
kupaluxa.blogspot.com.br/2010/05/literature-as-andorinhas-de-paulina.html.
(Acesso em 18 de janeiro de 2013)

5.Referência aos portugueses, atribuída a Ngungunhane.

REFERÊNCIAS:

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Trad. Paulo Bezerra. 3 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.

CHIZIANE, Paulina. *As andorinhas*. Maputo: Índico Editores, 2008.

KHOSA, Ungulani Ba Ka. *Ualalapi*. Lisboa: Caminho, 1990.

Texto recebido em 04 de fevereiro de 2013 e aprovado em 18 de março de 2013.