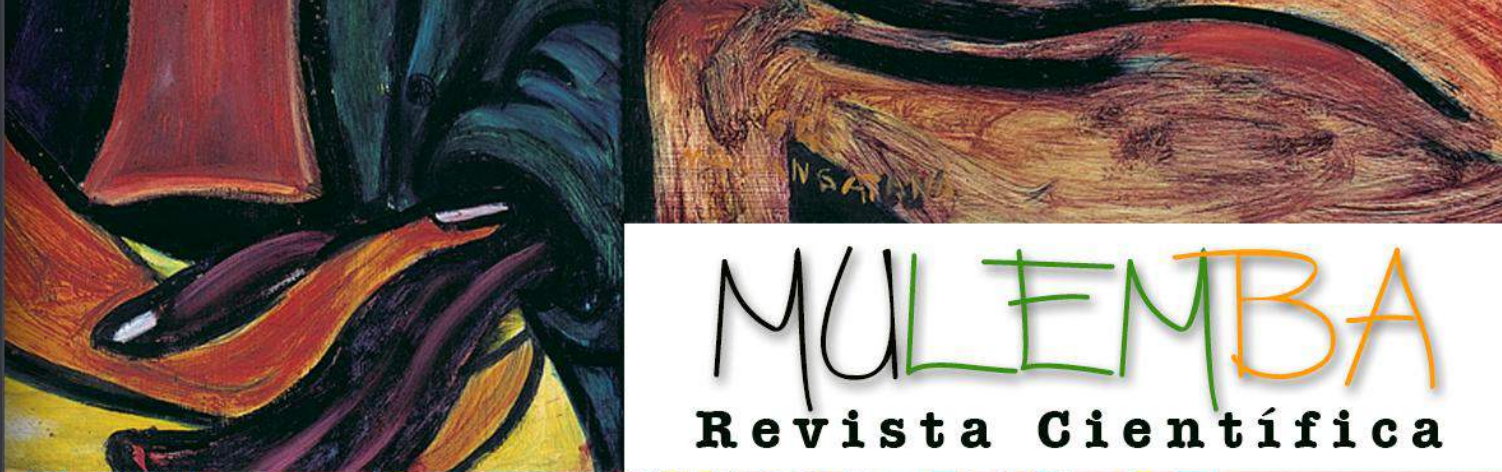
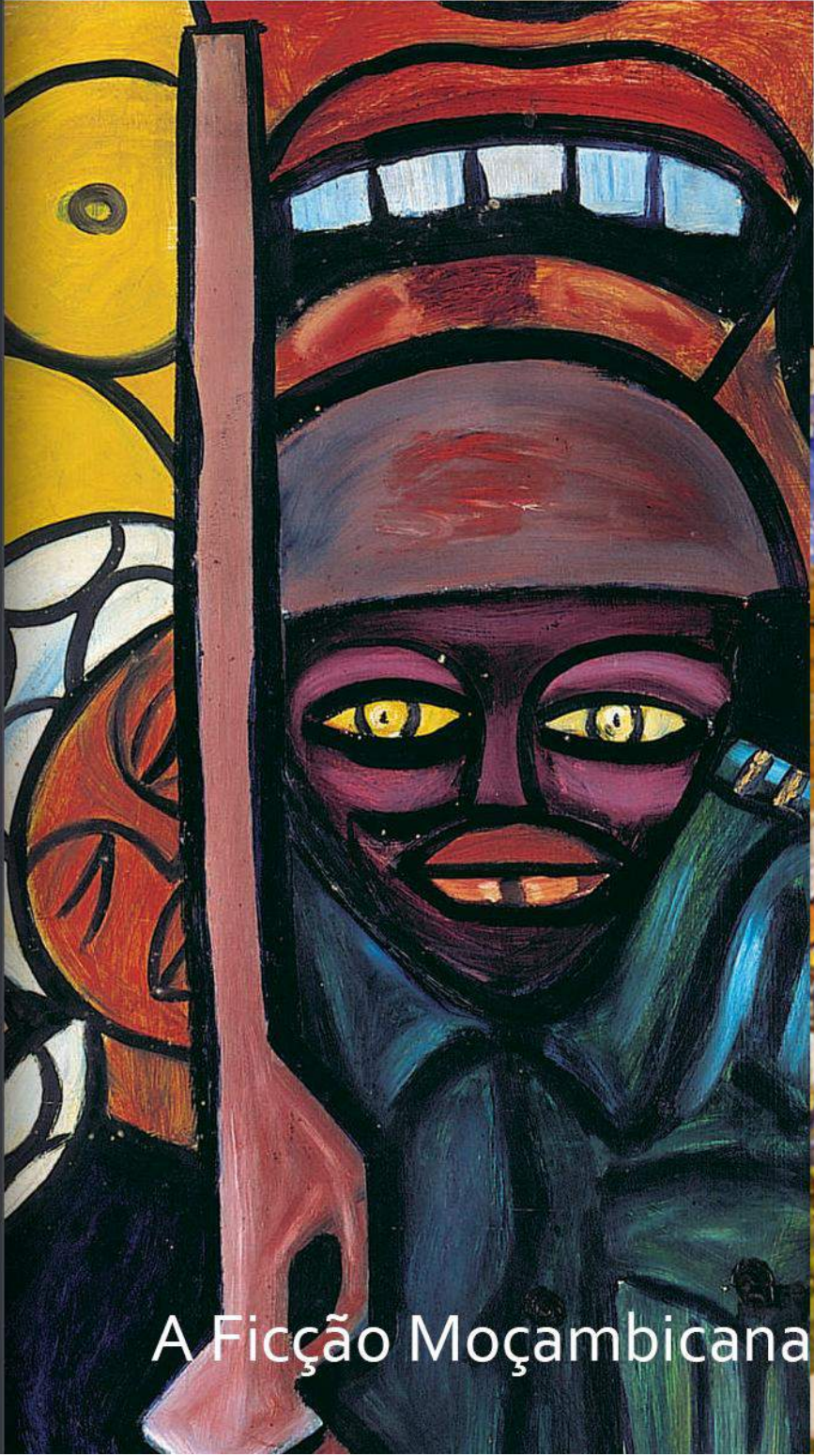
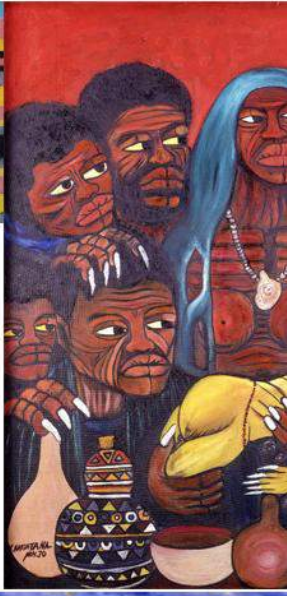


Revista do Setor de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da UFRJ



MULEMBA

Revista Científica



10



A Ficção Moçambicana Contemporânea

MULEMBA - Revista do Setor de Literaturas
Africanas de Língua Portuguesa da UFRJ
Vol.1, nº 10, Jun 2014
ISSN: 2176-381X

EDITORES RESPONSÁVEIS

Carmen Lucia Tindó Secco - UFRJ

Maria Geralda de Miranda - UNISUAM

Vanessa Ribeiro Teixeira - FAPERJ-CAPES/UFRJ

Na composição da capa, imagens da obra do grande artista plástico e poeta moçambicano Malangatana Valente Ngwenya.

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Malangatana>

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 10, Jun de 2014.
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

4. *Terra sonâmbula* e os (des) caminhos da memória e da linguagem literária como reforço das identidades culturais

Andréa Trench de Castro

19. Erotismo verbal em *O outro pé da sereia*: o tecido da sedução

Claudia Barbosa de Medeiros

35. Estratégias de construção narrativa e novos discursos fantásticos na ficção de Mia Couto: suas incoerentes personagens insólitas

Flavio García

46. *Ventos do apocalipse*: oralidade e escrita como marcas identitárias

Letícia Villela Lima da Costa

58. Felicidade e autoconhecimento: imagens abensonhadas em Mia Couto

Maria Teresa Salgado

71. Mia Couto: *A confissão da leoa* ou das leoas? – “eis a questão”

Priscila da Silva Campos

84. A mulher moçambicana e sua relação com a guerra em *Ventos do apocalipse*, de Paulina Chiziane

Rosilda Alves Bezerra e Francisca Zuleide Duarte de Souza

99. *Balada de amor ao vento*: as relações de gênero na ficção de Paulina Chiziane

Sávio Roberto Fonseca de Freitas

110. De Gaza ao Zambeze: a reinvenção da história em *Ualalapi* e *Choriro*, de Ungulani Ba Ka Khosa.

Vanessa Ribeiro Teixeira

Errata:

Nas referências, nos rodapés das páginas de cada artigo, onde se lê N. 10, v. 1, jun. 2014, leia-se: Vol. 10, nº 1, jun.2014

APRESENTAÇÃO

É com grande satisfação que apresentamos a nova edição da *Revista Mulemba*, que chega ao seu décimo número navegando pelo oceano Índico e aportando em Moçambique. Considerando o tema geral, “A ficção moçambicana contemporânea”, todos os colaboradores elencados se debruçaram sobre a atual produção literária em Moçambique, destacando alguns de seus principais escritores, entre eles João Paulo Borges Coelho, Mia Couto, Paulina Chiziane e Ungulani Ba Ka Khosa. Chegar à décima parada dessa nossa empreitada não foi tarefa fácil, mas nem por isso menos profícua. A preparação e a finalização de cada novo volume nos convence, a cada dia, da importância dessa iniciativa, haja vista a qualidade dos estudos enviados para publicação e o número crescente de leitores – acadêmicos ou não – interessados nos escritores de países como Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe, além de observarem com especial atenção as análises em torno das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa.

Tal como nos anos anteriores, a publicação dos textos seguiu a ordem alfabética do nome dos autores. Assim sendo, o artigo que abre os estudos reunidos em *Mulemba 10*, intitulado “*Terra sonâmbula e os (des) caminhos da memória e da linguagem literária como reforço das identidades culturais*”, é da autoria de Andrea Trench de Castro e passeia pelos espaços agrestes do romance de Mia Couto, buscando interpretar-lhe as motivações da memória e os sentidos da utopia. Em seguida, somos transportados da terra seca e insone para o espaço marítimo. Com o artigo intitulado “*Erotismo verbal em O outro pé da sereia: o tecido da sedução*”, Cláudia Barbosa Medeiros investiga como Mia recupera a subjetividade do texto literário através da alegoria erótica, desconstruindo a organização das esferas do poder. Na sequência, surge-nos o texto de Flavio García, cujo título, “*Estratégias de construção narrativa e novos discursos fantásticos na ficção de Mia Couto: suas incoerentes personagens insólitas*”, mantém nossas atenções voltadas para a produção miacoutiana. Partindo da leitura dos textos reunidos em *Contos do nascer da terra*, o mencionado artigo investiga o processo de incoerência textual como

base para a escrita das narrativas fantásticas do renomado escritor moçambicano.

É chegada a vez de Paulina Chiziane e quem abre os estudos voltados para a obra dessa escritora é Letícia Villela Lima da Costa. No artigo intitulado “*Ventos do apocalipse: oralidade e escrita como marcas identitárias*”, deparamo-nos com uma análise sensível sobre a importância da recriação da oralidade na produção ficcional de Paulina, principalmente no que diz respeito à construção do romance *Ventos do apocalipse*. Voltamos à escrita de Mia Couto com dois outros artigos: “Felicidade e autoconhecimento: imagens abensonhadas em Mia Couto” e “Mia Couto: *A confissão da leoa* ou das leoas? – ‘eis a questão’”. No primeiro texto, de Maria Teresa Salgado, partindo da análise de contos reunidos em *Estórias abensonhadas*, somos levados a refletir sobre o exercício de autoconhecimento, que poderá ser entendido como um dos pontos de partida para a travessia da busca da felicidade. Por sua vez, o artigo subsequente, de Priscila da Silva Campos, repensa o papel da memória enquanto instrumento construtor de um espaço social diferenciado, especialmente no que diz respeito à importância da mulher na comunidade, retirando-a dos seus silêncios. Suas análises estão concentradas sobre o romance *A confissão da leoa*.

Para aqueles que esperam um pouco mais de Paulina Chiziane, somos apresentados aos estudos de Rosilda Alves Bezerra e Francisca Zuleide Duarte de Souza, desenvolvidos no artigo “A mulher moçambicana e sua relação com a guerra em *Ventos do apocalipse*, de Paulina Chiziane”. Em suas leituras, as autoras procuram interpretar a participação da mulher moçambicana nos diversos espaços sociais, destacando a sua relação com a guerra e com a preservação dos valores da cultura tradicional. Por sua vez, o texto de Sávio Roberto Fonseca de Freitas, “*Balada de amor ao vento: as relações de gênero na ficção de Paulina Chiziane*”, envereda pela problematização das relações de gênero dentro do referido romance de Paulina, destacando considerações sobre o sistema de relacionamentos poligâmicos.

Encerrando a presente edição de *Mulemba*, o artigo “De Gaza ao Zambeze: a reinvenção da História em *Ualalapi* e *Choriro*, de Ungulani Ba Ka Khosa”, de Vanessa Ribeiro Teixeira, constrói uma ponte comparativa entre os romances *Ualalapi* e *Choriro*, destacando o processo de recriação ficcional da história, levado a cabo por Ungulani Ba Ka Khosa.

Alguns dos caminhos e descaminhos da ficção moçambicana na contemporaneidade são aqui trilhados pelas linhas dos estudiosos elencados. Nosso desejo é de que as sementes dessa nossa árvore sagrada produzam cada vez mais frutos.

Com os votos de proveitosa leitura,

a Comissão Editorial.

TERRA SONÂMBULA, DE MIA COUTO, E OS (DES)CAMINHOS DA MEMÓRIA E DA LINGUAGEM LITERÁRIA COMO REFORÇO DAS IDENTIDADES CULTURAIS

MIA COUTO'S TERRA SONÂMBULA AND THE (DIS)PATHS OF MEMORY AND LITERARY LANGUAGE AS REINFORCEMENT OF CULTURAL IDENTITIES

Andréa Trench de Castro

Doutoranda/USP

RESUMO: O presente artigo tem como objetivo a análise do romance *Terra sonâmbula* (1992), do escritor moçambicano Mia Couto, inserindo-o na perspectiva dos estudos da memória, através da qual buscaremos relacionar os conceitos entre escrita e identidade. Além disso, buscaremos desenvolver uma análise que ressalte a perspectiva utópica presente no romance, por meio da qual se promove uma abertura a um futuro de novas expectativas e horizontes no contexto pós-colonial e uma tentativa de recuperação da identidade moçambicana.

PALAVRAS-CHAVE: memória; identidade; nação; utopia.

ABSTRACT: *This article aims at analyzing the novel Terra sonâmbula (1992), written by the Mozambican writer Mia Couto, putting it in the perspective of memory studies, through which we will try to relate the concepts of writing and identity. In addition, we will seek to develop an analysis that emphasizes the utopian perspective of the novel, by means of which it promotes both openness to a future of new expectations and horizons in postcolonial context, and an attempt to recover Mozambican identity.*

KEYWORDS: *memory; identity; nation; utopia.*

No presente artigo, analisaremos um romance que se constrói a partir da presença significativa de sujeitos que rememoram e que empreendem uma busca de afirmação ou reconstrução de suas identidades dilaceradas: trata-se do romance *Terra Sonâmbula* (1992), do escritor moçambicano Mia Couto.

De início, pode-se constatar a presença de sujeitos cuja formação identitária encontra-se extremamente abalada e fragilizada. O personagem Kindzu, que escreve cadernos nos quais relata e pereniza histórias da cultura e tradição moçambicanas, que conformam, por sua vez, páginas da história da nação, deseja, através da escrita e da memória, dar contornos mais nítidos que lhe permitam reconstruir sua identidade enquanto sujeito no mundo e enquanto sujeito inscrito em uma determinada sociedade. Ao final, Kindzu também acaba por dar contornos mais amplos à própria identidade moçambicana, que intenta reconstruir-se a partir da reunião de relatos, mitos,

tradições e histórias dos sobreviventes da guerra que habitam o país. Assim, as fragilidades da identidade do personagem encontram eco em uma nação recém-liberta, cuja memória e identidade encontram-se ainda fortemente abaladas. Daí a presença de outro personagem que, por sua vez, sofre de uma completa amnésia no que diz respeito a aspectos essenciais de sua identidade: não recorda seu nome, seu passado ou seus progenitores, esquecendo-se completamente de seu lugar no mundo. O menino de nome Muidinga não representa o esquecimento e as fragilidades da identidade apenas em nível individual, mas assume e dá voz aos “traumatismos coletivos e às feridas da memória coletiva” (RICOEUR, 2010, p.92), já que desaprendeu seu nome, sua origem, sua história e suas raízes, tal qual a própria nação, espoliada e ferida em sua própria identidade. O reaprendizado de Muidinga só se inicia à medida que se põe a ler sobre a história da nação, (re)investindo-se ele também de nova identidade. Não é à toa que pergunta obstinadamente por seus pais: o desejo de encontrar sua origem e suas raízes repousa inevitavelmente na necessidade de encontrar sua própria identidade. A memória e a identidade de Muidinga se confundem com a memória, a escrita e a identidade da Nação, em processo dialético no qual a práxis de sujeitos coletivos interfere no curso determinante da história. Diz Ana Mafalda Leite:

Se considerarmos o romance de Mia Couto como uma narrativa de iniciação, em que Muidinga, amnésico e sem identidade, tem de reaprender quem é ou quem deve ser, a sua iniciação faz-se com o Velho e, especularmente, uma vez mais, com a história de Kindzu, onde reencontra o seu nome e identidade, no final. Por outro lado, a narrativa de Kindzu é também uma narrativa de iniciação, em que a viagem desempenha o papel de procura e aprendizagem dos valores humanos e do sentido para a vida, num país percorrido pela guerra e sem rumo (LEITE, 2003, p.53).

Ainda no que diz respeito à relação entre memória e identidade, Ricoeur ressalta duas causas que estão relacionadas com as fragilidades da identidade dos sujeitos e que são fundamentais para a análise de *Terra Sonâmbula*: o confronto com outrem, percebido como uma ameaça; e a herança da violência fundadora.

No que concerne ao primeiro aspecto, Ricoeur explica que “é um fato que o outro, por ser outro, passa a ser percebido como um perigo para a identidade própria, tanto a do nós como a do eu” (RICOEUR, 2010, p.94).

Assim, o sofrimento de humilhações, rejeições e ataques reais ou imaginários configura esta ameaça que representa a presença de outrem. Associar a presença deste outro que humilha, rejeita e traumatiza à figura do colonizador e à imagem da colonização no país não seria tarefa muito árdua no romance: é só pensarmos, por exemplo, na figura do português Romão Pinto, ex-colono e ex-patrão, mas que continua despojando a nação moçambicana, permanecendo em sua memória e deixando rastros em sua história. No entanto, a imagem da guerra civil que se instala em Moçambique através da qual os grupos internos pelem em busca de poder também se apresenta como algo extremamente ameaçador, que fere as identidades em questão no romance. Este primeiro aspecto relaciona-se, portanto, ao segundo aspecto, que remete à herança da violência fundadora, sob a qual se origina a nação:

É fato não existir comunidade histórica alguma que não tenha nascido de uma relação, a qual se pode chamar de original, com a guerra. O que celebramos com o nome de acontecimentos fundadores, são essencialmente atos violentos legitimados posteriormente por um Estado de direito precário [...]. Assim, os mesmos acontecimentos podem significar glória para uns e humilhação para outros. [...]. É assim que se armazenam, nos arquivos da memória coletiva, feridas reais e simbólicas (RICOEUR, 2010, p.95).

A presença da violência em momento fundador, como no período das guerras de descolonização, acaba por perpetuar a violência como prática da luta pelo poder na sociedade moçambicana, de modo que após a independência da nação continuamos a observar os mesmos atos violentos legitimados pelas instâncias de poder. As feridas individuais e coletivas da identidade permanecem, dessa forma, fragilizando a memória coletiva da nação, que se encontra extremamente abalada. Assim mesmo, segundo o que afirma João Paulo Borges Coelho, no rápido processo de descolonização, temos a substituição de um Estado colonial autoritário e controlador por Estados aparentemente fortes, mas que cedo revelam suas fragilidades e ineficácia aliadas a uma nova postura autoritária, induzindo uma “potencial carga de violência” (COELHO, 2003, p.176), que gerou, por sua vez, entre outros aspectos, a “acentuação de assimetrias regionais e a multiplicação e reforço de identidades fragmentárias” (Idem, p.177). Relacionadas a essas identidades fragmentárias e a esta potencial carga de violência estão presentes no

romance as inúmeras imagens de desintegração, espoliação e retaliação que representam a nação, como a baleia que “moribundava” agonizando na praia, cujas carnes são destroçadas e retiradas pelo povo: “Agora, eu via o meu país como uma dessas baleias que vêm agonizar na praia. A morte nem sucedera e já as facas lhe roubavam pedaços, cada um tentando o mais para si” (COUTO, 2007, p.23).

Ainda em estreita relação com a memória e o trabalho de reconstrução identitária no contexto pós-colonial, pode-se observar neste romance a importância da escrita e de seu significativo papel. Laura Padilha flagra, em análise do romance, o profundo deslumbramento com a letra, com a palavra, e, portanto, a importante posição assumida pela escrita/leitura. Afirma que os alicerces simbólicos do universo ritualístico africano ainda encontram-se presentes no romance *Terra Sonâmbula: o menino, o mais velho, as histórias*, os deslumbramentos com a linguagem. No entanto, vemos agora que

o contado nasce da magia da letra e, não, do encanto da voz. Sendo a mesma, a cena é já uma outra com os sinais da antiga equação invertidos. Não mudando embora a força do rito, o narrador da letra, griô do mundo africano moderno, insiste que os olhos, ao percorrerem o texto, “se abrem mais que a voz”. Esta deixa, assim, de ser a decifradora do mundo antigo, para surgir renascida no gozo da letra, já agora o objeto privilegiado do jogo enigmático da decifração; nova esfinge (PADILHA, 2002, p.41).

Assim mesmo, Ana Mafalda Leite sublinha a importância do estatuto literário concedido à memória da tradição oral, assumida pelos mais novos (Kindzu e Muidinga) através da leitura e da escrita, de modo a exercerem um “acto reflexivo sobre a importância dessa memória” (LEITE, 2003, p.58). Os caderninhos escritos por Kindzu, legado de sabedoria e experiência, que ajudam a reconfigurar e ressignificar a trajetória identitária moçambicana, não chegariam a Muidinga se não tivessem sido escritos e se o personagem não soubesse ler. Assim, o encontro de Kindzu com Muidinga, e vice-versa, e a descoberta de Muidinga de sua própria identidade são mediados, fundamentalmente, pelo ato da escrita e da leitura; Kindzu, por sua vez, consegue preservar suas memórias e legar seu conhecimento e experiência por meio da escrita e da fatura de seus cadernos, que restam preservados do

esquecimento e que preservam, eles também, a memória de parte da história da nação.

Assim, o romance faz entrecruzarem-se narrativas que revelam a busca de identidades abaladas que procuram ser reconstruídas pela ação da escrita e da constituição do discurso memorialístico. Há, dessa forma, uma perspectiva predominante que se entretetece na obra: as diversas fulgurações da utopia que contornam as vivências dos personagens em jogo. Dessa forma, o discurso memorialístico parece possibilitar uma abertura para o futuro, por meio do qual se pode elaborar a reconstituição de identidades espoliadas pelo contexto colonial e pós-colonial, em que a perspectiva utópica ganha especial relevo.

O romance, pleno de desejos e expectativas que dialogam com o devir, na esteira de uma escrita mais esperançosa e engajada, aponta, por meio da imaginação e da memória, da escrita e da leitura, para a construção de um futuro que não seja permeado somente pela dor:

Com ele ganhara esta paixão das letras, escrevinhador de papéis como se neles pudessem despertar os tais feitiços que falava o velho Taímo. Mas esse era um mal até desejado. Falar bem, escrever muito bem e, sobretudo, contar ainda melhor. Eu devia receber essas experiências para um bom futuro. (COUTO, 2007, p. 25)

A esse respeito, vale incluir a fala do próprio escritor, que aposta na literatura como espaço ficcional do sonho e da utopia, em constante embate com a difícil realidade da História oficial:

Moçambique será para muitos de vós uma nação quase desconhecida. Contudo, o percurso desta jovem nação, desde 1975, ano da proclamação da Independência, é uma riquíssima epopeia de sonhos e utopias, de apostas desfeitas e refeitas contra o peso da História. Esse percurso de guerras e dramas fez-se de materiais humanos sublimes, de histórias individuais e colectivas profundamente inspiradoras. São essas vozes que disputam rosto e eco nas páginas dos meus livros (COUTO apud FONSECA, CURY, 2008, p.14).

Boaventura de Sousa Santos, sociólogo português que recusa e contesta a “atitude futuricida” que viera predominando com a emergência do século XXI, acredita que “precisamos da utopia como de pão para a boca” (SANTOS, 1995, p.43), ressaltando que unicamente por meio dela poderemos observar uma efetiva direção na transformação social e uma alteração do paradigma emergente da modernidade, que consigo só trouxe mais carências e

um agravamento das injustiças sociais, bem como um crescimento imparável da concentração da riqueza e de sua conseqüente exclusão social. A única alternativa que restaria a uma sociedade capitalista e moderna em crise seria, segundo o sociólogo, a reinvenção da noção de futuro, através da abertura de um novo horizonte de possibilidades, cartografado por alternativas radicais às existentes no paradigma da modernidade. Assim, acreditar na noção de utopia e revigorá-la dentro dos estudos sociológicos e literários seria retratar e analisar a exploração de novas possibilidades e vontades humanas. Diz o sociólogo também que a utopia tem a potencialidade de recusar a subjetividade do conformismo e criar a vontade de lutar por alternativas.

No romance em questão, não é necessária uma detida análise para perceber um sem-número de alternativas e sonhos traçados pelos personagens na esperança do renascimento de um futuro melhor: o desejo de Muidinga de sempre caminhar e encontrar melhores abrigos, negando-se a apenas esperar a morte e recusando-se a aceitar uma “atitude futuricida”; o sonho de Kindzu de tornar-se um naparama, um guerreiro da justiça, para lutar contra a guerra; ou, ainda, a obstinação de Nhamataca em fazer um rio, cujas águas “haveriam de nutrir as muitas sedes, confeitar peixes e terras” (COUTO, 2007, p.86) e por onde viajariam “esperanças e incumpridos sonhos” (Idem, *ibidem*), entre tantos outros sonhos e esperanças, religados numa imensa rede de direção fortemente utópica.

A relevância da dimensão da futuridade encontra ainda outro importante aspecto na análise do romance *Terra Sonâmbula*: é significativa para a apreensão dos fatos históricos, perspectiva ressaltada por Ricoeur que propõe que, à abstração do futuro, sobre a qual se constrói a perspectiva da memória, opor-se-ia a inclusão da futuridade na apreensão do passado histórico, “em oposição à orientação claramente retrospectiva do conhecimento histórico” (RICOEUR, 2010, p. 360). Assim, “objetar-se-á a essa redução da história à retrospectiva, que o historiador, como cidadão e ator da história que se faz, inclui, em sua motivação de artesão da história, sua própria relação com o futuro da cidade” (Idem, *ibidem*). Assim, a partir do entrecruzamento entre literatura, história e memória, por meio do qual a obra literária é depositária das

representações do passado conjugadas às expectativas do futuro, o romancista pode fazer as vezes do historiador, já que conjuga sua memória dos fatos passados aos seus possíveis desdobramentos no futuro, além de apresentar a sua versão da história, mesclada aos elementos de caráter social na representação da coletividade.

Esta resistência e vontade de lutar por alternativas, através da abertura de novos horizontes de expectativas e possibilidades que incluem a promoção da criatividade da ação individual e coletiva, bem como a ênfase na direção da transformação social, são também acompanhadas de um intenso e detido trabalho com a linguagem e com a composição do texto literário: trata-se, segundo a teoria de Ángel Rama, de um consistente processo transculturador, que opera no nível linguístico, no nível da estruturação da narrativa e no nível da cosmovisão da obra, ou de seus significados.

O processo transculturador, analisado inicialmente nas literaturas latino-americanas, tem diversas semelhanças ou pontos de contato com as literaturas africanas de língua portuguesa. Ambas as culturas partiram em busca de elementos nacionais em um contexto de descolonização das nações. A literatura, como esclarece Ángel Rama, é um elemento cultural que concentra as pulsões nacionais e o desejo de independência de suas ex-colônias, de autonomia e de originalidade com relação ao sistema literário e à língua do colonizador, a partir de um esforço de “descolonização espiritual” (RAMA, 2001, p. 248) e do reforço das “singularidades culturais” (Idem, p. 246). Assim, o trabalho independente, original e autônomo que se buscou realizar tanto nas literaturas latino-americanas quanto nas africanas de língua portuguesa impediu, segundo Ángel Rama, que se pudesse instaurar a política da terra arrasada, propiciando que os períodos de colonização e descolonização pudessem ser revistos retrospectivamente, dando ensejo à “voz dos vencidos”, perspectiva para a qual também vale lembrar a proposta da “história aberta” (GAGNEBIN, 2008, p.8) presente nas teses “Sobre o conceito da História” de Walter Benjamin, para quem o historiador deve ser “capaz de identificar no passado os germes de uma outra história, capaz de

levar em consideração os sofrimentos acumulados e de dar uma nova face às esperanças frustradas” (Idem, *ibidem*).

Assim, o que se configura é um projeto de escrita, calcado em determinadas especificidades e funções bem definidas. Deslocar o ponto de vista do europeu para a cultura nacional é parte integrante deste processo, sem ignorar a intersecção entre estes diversos polos e espaços:

O projecto da escrita pós-colonial é também interrogar o discurso europeu e descentralizar as estratégias discursivas; investigar, reler e reescrever a empresa histórica e ficcional coloniais, faz parte da tarefa criativa e crítica pós-colonial. Estas manobras subversivas, além da construção da inscrição territorial-cultural-nacional, são características dos textos póscoloniais. Contradiscursivos e desconstrucionistas, revitalizam a percepção do passado e questionam os legados canônicos, históricos e literários (LEITE, 2003, p.37).

A partir do acima exposto, cremos que o processo transculturador tem estreita relação com a reconstrução da identidade cultural da nação, uma vez que a literatura seria vista como instrumento adequado e necessário para a construção de uma nacionalidade e, portanto, para a reconstrução de uma identidade abalada pela presença do colonizador e de sua cultura imposta. No entanto, como afirma novamente Boaventura de Sousa Santos, “as identidades culturais não são rígidas nem, muito menos, imutáveis” (SANTOS, 2010, p.135), encontrando-se na confluência de resultados sempre transitórios e fugazes dos processos de identificação. Portanto, as identidades culturais devem ser entendidas a partir de seu constante processo de transformação, pelo que podemos compreendê-las como identificações em curso. Outro aspecto importante ressaltado pelo sociólogo é a necessidade de suscitação da questão da identidade, premente para determinados grupos em detrimento de outros. Santos afirma que, por exemplo, os artistas europeus raramente tiveram de perguntar pela sua identidade, ao passo que os artistas africanos e latino-americanos, vindos de países que, para a Europa, “não eram mais que fornecedores de matérias primas, foram forçados a suscitar a questão da identidade” (Idem, p.135).

É interessante pensar, a partir disso, na questão da língua e da linguagem no contexto da criação cultural, associada ao processo das identidades, uma vez que, como lembra Ana Mafalda Leite, a língua é o

“campo de intermediação das práticas identitárias nas literaturas africanas de língua portuguesa”, já que podemos constatar “diferentes ‘falas’ com que os escritores africanos se assenhorearam da ‘língua’”(LEITE, 2003, p. 20). A língua deve ser entendida, neste contexto, como linguagem da criação artística, para além de seu uso pragmático de comunicação. A esse respeito, Eduardo Lourenço tece significativas contribuições, reforçando o estatuto da língua como patrimônio cultural. Assim, diz o crítico que a língua é uma manifestação da vida e que se encontra, portanto, em perpétua metamorfose e reinvenção, cuja vitalidade deve-se, sobretudo, aos que a trabalham e a sonham como exploradores de um novo continente: romancistas, dramaturgos, poetas, artistas de uma nação, artífices de um patrimônio cultural e histórico. Assim mesmo, deve-se ressaltar que “a língua nunca foi – e continua a não o ser – uma espécie de instrumento neutro que se esgota no seu uso comunicante empírico. É um corpo vivo, o corpo sonoro, sensível, daqueles indivíduos que a falem” (LOURENÇO, 2001, p.128). Portanto, a poética de que a língua se alimenta e da qual se recria constantemente é a do imaginário coletivo, uma “herança de sonhos, palavras e imagens que não existem sem a língua” (Idem, p. 131) e sua força de representação.

Dessa forma, pensamos que o romance *Terra Sonâmbula* concentra em si um “esforço de descolonização” e um reforço de reconstrução identitária no que diz respeito a dois aspectos: o descortinamento da noção de utopia, já previamente analisada, através da qual se observa um intenso desejo de transformação na direção social e o surgimento de novas alternativas e possibilidades; e também no que diz respeito ao trabalho detido e primoroso com a linguagem e com a elaboração da narrativa, elementos que congregam aspectos da identidade de uma nação, já que por meio destas são expostos modos variados de dizer e de se inscrever no mundo, ainda que transitórios, fugazes e em constante metamorfose, afinal os múltiplos sujeitos em jogo estão a modificar-se e a reencontrar-se o tempo todo, como é o caso dos personagens Muidinga e Kindzu, quem além de andarilhos e nômades, sem morada fixa, sempre conhecem novos aspectos de si em suas andanças. Constata-se, assim, que a transformação na direção social que se pretende

promover é necessariamente acompanhada de uma transformação na própria linguagem; que a resistência à dominação e à subjetividade do conformismo é acompanhada, por sua vez, de uma resistência da própria língua, que, em perpétua metamorfose e reinvenção, não se deixa dominar exclusivamente pelo paradigma ocidental, dando a conhecer novos modos de expressão e de realização formal. Buscaremos compreender, por fim, o processo transculturador que se estabelece no romance, a partir das manifestações deste processo numa obra literária de gênero narrativo, segundo as contribuições de Ángel Rama no texto “Os processos de transculturação na narrativa latino-americana”, de 1975.

No que diz respeito ao nível linguístico, observa-se no romance “o reconhecimento da necessidade de uma língua literária, específica da criação artística, que desenvolvesse um discurso linguístico homologante, no qual se pode perceber a absorção de um traço da modernidade” (RAMA, 2001, p. 218), capaz de expressar de forma independente e original as pulsões e a cosmovisão específicas e particulares aos sujeitos retratados, através de um resgate dos modos de expressão original. Não se trata, portanto, somente de uma resistência a adotar as formas linguísticas e literárias do colonizador, mas sim de uma afirmação de autonomia literária, por meio da criação de uma linguagem artística própria e da recuperação de diversos elementos nacionais e locais, como vocábulos, modos de falar, lendas locais, dialetos regionais, etc. Esclarecem ainda Aguiar e Vasconcelos que esse uso da linguagem como invenção específica do romance “tem como efeito a incorporação de elementos líricos e dramáticos na narrativa” (2001, p.11), pelo que se promove um uso inventivo e peculiar da linguagem.

Gostaríamos agora de analisar um trecho significativo da narrativa no que diz respeito ao uso inventivo e específico da linguagem literária, mostrando como o autor do romance estabelece a conexão entre o resgate da identidade/memória do personagem e a descoberta da linguagem e de seu potencial. Para tanto, acompanhemos o excerto a seguir, que se dá no momento em que Muidinga começa a ler os cadernos de Kindzu:

O dia já se ergueu, as sombras vão minguando na quentura do chão.
O sol, voluminoso, sucessivamente sempre sendo um. Muidinga

imagina como será uma aldeia, essas de antigamente, cheinhas de tonalidades. As colorações que devia haver na vila de Kindzu antes da guerra desbotar as esperanças?! Quando é que cores voltariam a florir, a terra arco-iriscando?

Então ele com um pequeno pau rabisca na poeira do chão: “AZUL”. Fica a olhar o desenho, com a cabeça inclinada sobre o ombro. Afinal, ele também sabia escrever? Averiguou as mãos quase com medo. Que pessoa estava em si e lhe ia chegando com o tempo? Esse outro gostaria dele? Chamar-se-ia Muidinga? Ou teria outro nome, desses assimilados, de usar em documento?

Mais uma vez contempla a palavra escrita na estrada. Ao lado, volta a escrevinhar. Lhe vem uma outra palavra, sem cuidar na escolha: “LUZ”. Dá um passo atrás e examina a obra. Então, pensa: “a cor azul tem o nome certo. Porque tem as iguais letras da palavra “luz”, fosse o seu feminino às avessas”.

De súbito, lhe chegam sons distantes no tempo, semelhando gritos de meninagem no recreio. O menino estremece: aquela era uma primeira lembrança. Até ali ele não se recordava de ocorrência anterior à enfermidade (COUTO, 2007, p.37).

O excerto inicia-se com uma linguagem poética e lírica, destacando as imagens (do sol que se ergue e cresce, das sombras que minguam), as aliterações (“sucessivamente sempre sendo um”), as transformações lexicais para dar ênfase (no caso ao diminutivo “cheinhas”), a ampliação do campo semântico de verbos, substantivos, adjetivos, etc (“arco-iriscando”), os neologismos (“voluminoso”), a reorganização sintática que se assemelha a um verso (“o sol, voluminoso, sucessivamente sempre sendo um”), entre outros.

Além destes elementos, que por si só poderiam configurar a criação de uma língua literária, temos a incorporação da oralidade na escrita, e o uso da escrita para reforçar e ressaltar a oralidade. Por fim, há que se destacar a relação entre memória, escrita e identidade, uma vez que o menino começa a recordar-se de sua infância e, portanto, de sua identidade, pelo intermédio da descoberta da linguagem, o que lhe provoca deslumbramento e espanto. Saber escrever e saber ler significa, em maior medida, poder reconhecer-se nas páginas de Kindzu e reelaborar sua própria história, que se ilumina e se refaz nas páginas dos cadernos. Daí a importância do elemento “luz”, que aparece sucessivamente nas ideias associativas de Muidinga, sempre relacionado à leitura e à descoberta da linguagem, mediadora de sua própria identidade. As cores estão associadas à leitura, que por sua vez representa a luz para o menino, a abertura de novos horizontes e a mudança da própria paisagem, que começa a ganhar cores mais nítidas (veja-se o jogo entre “azul” e “luz”). Por

isso diz o narrador: “Ler os escritos do morto é um pretexto para ele não enfrentar a escuridão” (COUTO, 2007, p. 35). A descoberta de Muidinga representa a descoberta de um outro em si mesmo, a descoberta de um novo homem em um menino; ler e escrever dão-lhe a oportunidade de acessar um novo mundo, mediado pela linguagem literária. Laura Padilha lembra, por exemplo, a importância de insistentes elementos como “arco-íris”, “luz” e “mar”, todos presentes em *Terra Sonâmbula*:

As cores, porém, não ficam assim tão sombrias, seja pela possibilidade de se realizar [...] o sonho de se chegar ao *mar*, estrada natural aberta para o reencontro da liberdade e da esperança [...]; seja pela certeza da existência da inevitável presença do *arco-íris* – significante recorrente em várias narrativas – há uma réstia de luz que insiste em não se apagar. (PADILHA, 2002, p.45)

O nível da composição literária, por sua vez, acompanha o nível linguístico através da recuperação das estruturas da narração oral e popular, muito presentes nos romances e contos de Mia Couto, nos quais se observa uma valorização de temas próprios e específicos da cultura africana. Lembra Ángel Rama, a esse propósito, que este gênero recriado pelos escritores latino-americanos tem suas fontes tanto na literatura clássica como nas do narrar espontâneo, cujas histórias e relatos são sempre compostos de fontes orais.

Ana Mafalda Leite, por sua vez, ao propor a descrição dos gêneros orais em *Terra Sonâmbula*, o qual está organizado, segundo a autora, em uma macro-estrutura baseada nos contos, que são variados conjuntos de textos orais, do mito à fábula, enquanto histórias encaixadas, e em uma micro-estrutura baseada nos provérbios, afirma que esta forma de representação se deve a um determinado modo de enquadrar valores específicos da cultura oral tradicional moçambicana no contexto atual de modernização e escrita. Assim, o romance estrutura-se, enquanto gênero, “na intertextualização do gênero oral de entretenimento ritual diário, o conto ou variantes similares” (LEITE, 2003, p. 51), tais como a parábola, a fábula, a alegoria, a profecia, entre outros.

A esse respeito, é necessário retomar o clássico ensaio de Walter Benjamin, intitulado “O Narrador”, que alude à importância da narrativa oral e da arte de narrar. Segundo o filósofo e crítico literário, a fonte das narrativas é a experiência intercambiada entre as pessoas, e as melhores narrativas seriam

aquelas que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos, que compartilham suas experiências, conselhos e propagam toda sua sapiência, narradores que nos fazem lembrar dos tantos narradores anônimos que povoam as obras de Mia Couto, cada qual revelando um ensinamento ou trazendo uma moral, em forma de lição a ser retransmitida e adquirida. Distinguindo a narrativa clássica do romance moderno, Benjamin afirma que, ao passo que o narrador do romance moderno segrega-se e isola-se ao tentar compreender e dar sentido a uma determinada trajetória, o narrador da narrativa clássica incorpora à sua experiência as experiências de outrem, e vice-versa, numa rede que alimenta, enriquece e preserva a tradição oral. Além disso, Benjamin ressalta que a narrativa é uma forma artesanal de comunicação, cujo narrador provém de um mundo de artífices, perspectiva que também se relaciona com a de Ángel Rama, que sublinha a importância da criação e composição artísticas para o processo transculturador.

Por fim, no nível da cosmovisão ou dos significados, “ponto em que se engendram significados, definem-se valores, desenvolvem-se ideologias” (AGUIAR, VASCONCELOS, 2011, p.12), tem-se a incorporação de uma nova visão do mito, pelo que se observa que as culturas regionais ilustradas no romance voltam a estabelecer contato com as fontes sempre vivas e inextinguíveis da criação mítica, que se encontra em incessante emergência. É importante lembrar, como ressalta Ángel Rama, que ocorre uma substituição do manejo dos mitos literários por um exercício do “pensar mítico”, que determina, por sua vez, toda a profundidade da cosmovisão da narrativa e da cultura africanas.

Como explica Raymond Williams (2007), a noção de mito deixa de ser algo relacionado somente a uma fábula ou a uma alegoria, para significar uma forma ativa de organização social, bem como uma narrativa exemplar e profundamente verdadeira. Assim, a partir da emergência dos estudos em Antropologia, sustenta-se que o mito é uma versão mais verdadeira e profunda da realidade do que a própria história ou as descrições realistas e científicas, já que os mitos são entendidos como expressões fundamentais de propriedades

da mente humana e da organização mental e psicológica dos homens. Dessa forma, é importante ressaltar a significação do mito para o romance de Mia Couto, uma vez que a viagem iniciática de Kindzu e todas as interdições vividas (entre outros exemplos), como os sonhos noturnos e agourentos com seu pai, a maldição por ter se deitado com uma sobrevivente no local sagrado do campo dos refugiados, a revelação final do feiticeiro expressa através de uma espécie de profecia dos novos tempos, entre tantos outros momentos da narrativa, são entendidas como performances localizadas num plano mítico e simbolicamente ordenado, que revelam a profundidade, a exemplaridade e a significação das trajetórias vivenciadas (associadas a uma trajetória possível da própria nação, enquanto esforço de recuperação da identidade e reforço da consciência utópica), bem como certas expressões mentais e psicológicas fundamentais do homem submetido à experiência traumática da colonização e de guerras civis.

Assim, os diversos “contos” que integram e compõem o romance, nos quais cada personagem conta uma história e revela sua sabedoria, permitem e exigem, segundo Ana Mafalda Leite, uma leitura alegórica, já que “encerram sentidos alusivos, enigmáticos e por vezes contraditórios” (LEITE, 2003, p. 54), que carecem de interpretação. Por exemplo: o capítulo em que se narra a “Lição de Siqueleto” apresenta, de acordo com a autora, muitos sentidos possíveis; ser árvore, o desejo do Velho Siqueleto, onde escreve e grava eternamente seu nome, “significa resistir e lutar contra a morte, para além da implícita releitura da parábola bíblica do Semeador” (LEITE, 2003, p. 56).

Esta imagem da utopia que se delineia no romance de Mia Couto, através da trajetória do menino Muidinga, que se une a Kindzu pelo laço dos cadernos lidos, faz com que seus personagens possam romper com o véu do mundo vivido e traduzir seus sonhos para a construção de seu futuro autêntico. As questões da língua, da identidade, da cultura e da nação associam-se e reforçam-se mutuamente no romance, como tentamos demonstrar anteriormente, e atualizam-se através do descortinamento da noção de utopia e do trabalho com a língua literária e a linguagem mítica e alegórica que se estabelece.

REFERÊNCIAS:

- AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra. *Ángel Rama: Literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 2001.
- BENJAMIN, Walter. "O narrador". In: *Obras escolhidas, I: Magia, técnica, arte e política*. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- COELHO, João Paulo Borges. "Da violência colonial ordenada à ordem pós-colonial violenta. Sobre um legado das guerras coloniais nas ex-colônias portuguesas". *Lusotopie*, 2003. <http://www.lusotopie.sciencespobordeaux.fr/borges2003.pdf> Acesso em 12 de dezembro de 2013.
- COUTO, M. *Terra sonâmbula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda. *Mia Couto: Espaços ficcionais*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.
- GAGNEBIN, J.M. "Walter Benjamin ou a história aberta". In: *Obras escolhidas, I: Magia, técnica, arte e política*. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Maputo: Imprensa Universitária/UEM, 2003.
- LOURENÇO, Eduardo. "Da língua como pátria". In: *A nau de Ícaro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- PADILHA, Laura. *Novos pactos, outras ficções. Ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.
- RICOEUR, P. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.
- SANTOS, B. S. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez, 1995.
- WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo, 2007.

Texto recebido em 29 de janeiro e aprovado em 18 de março de 2014.

**EROTISMO VERBAL EM O OUTRO PÉ DA SEREIA: O TECIDO DA
SEDUÇÃO**
**VERBAL EROTICISM IN O OUTRO PÉ DA SEREIA: THE FABRIC OF
SEDUCTION**

Claudia Barbosa de Medeiros
Doutoranda em Literaturas Africanas – UFRJ

RESUMO: Este artigo tem por objetivo examinar o erotismo presente na linguagem de *O outro pé da sereia*, de Mia Couto, bem como outros procedimentos transgressores no nível da enunciação do romance. Desse modo, demonstramos que o autor reintegra a subjetividade no corpo literário, bloqueada por anos de guerra, e desconstrói relações de poder.

PALAVRAS-CHAVE: erotismo; transgressão; Mia Couto; poder

ABSTRACT: *This article aims at analyzing the verbal eroticism in Mia Couto's O outro pé da sereia, as well as other transgressive procedures on the narrative's enunciation level. Thus, we demonstrate that the author reintegrates subjectivity, blocked by years of war, into literature, and also deconstructs power relations.*

KEYWORDS: *eroticism; transgression; Mia Couto; power*

A concentração no sentir era difícil no meio da balbúrdia dos companheiros.¹
(Clarice Lispector)

A vasta obra do escritor moçambicano Mia Couto, inaugurada em 1983 com *Raiz de orvalho*, tem reconhecimento da crítica e do público por todo o mundo, sobretudo em países lusófonos, como o Brasil. Transitando pela poesia, caso do livro inaugural, pelo romance e pelo conto – e ainda pela crônica e pelo artigo de opinião –, Couto investe seus textos de intensa carga poética, em composições marcadas por um lirismo intimista e existencial, confirmando, assim, sua inserção numa geração de escritores que, a partir da década de 1980, revitaliza a arte literária de Moçambique, àquela altura esgotada da temática revolucionária, vinculando-a também ao onírico e ao mundo dos sentidos, em detrimento do pragmatismo da razão. Suas narrativas, principalmente, ganham projeção internacional, guardando em comum com outras obras de escritores contemporâneos de seu país “a premência de se restaurarem as emoções individuais bloqueadas pelos anos de arbítrio exacerbado, exaltando, então, a importância de cantar o amor, o desejo, os sonhos, a imaginação” (SECCO, 2008, p. 315), sem, no entanto, abdicar da criticidade necessária no olhar que lança em torno.

Com sua escrita poética, Mia Couto interpreta e ficcionaliza o real a partir de uma multifacetada perspectiva sociocultural e faz do seu ofício um ato de entendimento de uma nação com muitas feridas ainda expostas. Desse modo, suas obras tornam-se um terreno estético, no qual a construção de uma identidade nacional vai, pouco a pouco, se sedimentando:

Enquanto verdadeira consciência das nações, a literatura tem sido a grande utopia de si própria e do porvir das sociedades. Nenhum intelectual, nenhum escritor, particularmente em África, se pode assumir como tal enquanto não for um produtor de ideias e de valores. Ser escritor em países como os nossos significa, hoje mais do que nunca, uma imensa responsabilidade estética, ética, intelectual e social. (NOA, 2008, p. 132).

Dentro desse contexto de comprometimento com o meio social, sem abdicar de uma responsabilidade estética e ética, como avaliou o ensaísta Francisco Noa, a obra de Mia Couto traz em sua teia enunciativa esta bipolaridade: por um lado, revitaliza o amor e Eros, extraindo o imaginário, o onírico e os desejos na reescrita que faz do espaço, do tempo e dos seres. Por outro, mantém em curso o diálogo entre a literatura e a história, reinterpretando os fatos relevantes da trajetória de Moçambique, desde os longos anos de colonização, até o período recente da pós-independência, incluídas as duas guerras. Neste artigo, analisaremos como tais procedimentos ocorrem em *O outro pé da sereia*, romance de sua autoria, lançado em 2006.

O outro pé da sereia traz como matéria literária dois blocos narrativos que, embora separados no tempo por cinco séculos, estão entrecruzados. Em 1560, uma estátua de Nossa Senhora é transportada de Goa, na Índia portuguesa, para o Reino de Monomotapa, em África, como símbolo da missão de conversão católica a ser realizada pelos jesuítas portugueses. Em 2002, a estátua de Nossa Senhora é encontrada por Zero Madzero, na região de Moçambique, onde vive isolado, com sua esposa Mwadia Malunga. Cabe a ela, a tarefa de retornar à Vila Longe, sua cidade natal, depois de anos de ausência, a fim de encontrar um lugar sagrado para abrigar a imagem. Diversas referências farão a interseção das duas narrativas, viagens distintas que, à parte o deslocamento real, proporcionarão a alguns dos seus sujeitos a consciência da mobilidade possível de suas existências.

Embaralhando o antigo e o recente, tradição e modernidade, Couto impõe ao corpo da cena literária uma atmosfera de uma temporalidade tridimensional, ou, talvez, uma simbiose dos tempos passados, presente e futuro, fato que, objetivamente, realiza quando os elementos da narrativa de 1560 se cruzam com a do ano de 2002.

Não à toa, no *corpus* literário de Mia Couto, há uma recorrência da inserção dos mitos ancestrais no cotidiano das narrativas. Em *OPS*², é a sereia kianda – ou Nossa Senhora para os portugueses – quem é posta em movimento nas suas águas profundas e sua sedução extrapola os limites do imaginário africano. Para além dele, o canto do mito entoa o multiculturalismo, celebra o sincretismo, o movimento dialético entre as heranças da tradição e a modernidade, a fusão dos tempos históricos. Kianda a tudo extrapola: a si mesma, mediante a dupla representação de seu corpo – também é Nossa Senhora – (“*Essa Senhora, eu já conheço, na minha terra chamam de kianda*” – COUTO, 2006, p. 52); ao seu simbolismo, dividida entre o sagrado e o erótico:

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

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

O padre fez chegar a canoa para junto da margem, a mulher estendeu-lhe uns braços estranhamente compridos, os dedos lhe roçaram a pele, arrepiando-o. Antunes não negou o seu abraço quente e as femininas mãos o enlaçaram como lianas, fazendo balouçar a barçaça. (COUTO, 2006, p. 57);

Na sedução ao outro, é capaz de fazê-lo ultrapassar os limites formais de seu corpo, como ocorrera com escravo Nimi Nsundi:

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

- *Este é o tempo da água.*

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

meus dedos são o próprio gesto. Eu sou a Santa. (COUTO, 2006, p. 114)

E, quatro séculos mais tarde, numa projeção especular, o retorno à transgressão do corpo se dá por meio da aparição sedutora da sereia³:

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

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

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

- *Eu sou a mulher.* (COUTO, 2006, p. 20)

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

Se o mito, em vestes de Santa ou de kianda, está coxo – encontrada em 2002, a imagem da Santa está danificada, faltando-lhe um dos pés –, mutilado desde o século XVI, há um “outro pé”, de um “corpo” menos sacrílego e mais real – o corpo histórico – que busca, atualmente, se recompor, após longo período de guerras e tiranias, apoiado num solo em que a realidade é

plural, com as culturas miscigenadas definitivamente. Um corpo que cresceu sob influências africanas, portuguesa, árabe e indiana, mas que, crescido, se reconhece para muito além delas. Um corpo moçambicano que se quer sustentar, também, pelo poder de crítica e reflexão de seu povo a respeito de sua própria história – além de voltar-se, desde quando os fuzis foram depostos, para as questões da subjetividade.

As vozes enunciadoras de *OPS* apresentam, então, suas reinterpretações para os fatos relevantes da formação de Moçambique, subversões construídas a partir do olhar crítico e sensível da gente do campo. Uma crítica que se volta, primeiro, para eles mesmos, os moçambicanos, africanos, transgredindo o pensamento comum de que aos povos de África coube, exclusivamente, o papel de sujeitos passivos em processos invasivos e arbitrários contra o continente, como a escravidão. Uma conversa entre Casuarino Rodrigues, Zeca Matambira e Arcanjo Mistura tenta reconstruir os atalhos pouco conhecidos que este longo percurso histórico teve:

- *Mas explique bem o que é essa história de escravatura...*
- *Não sabe? Não lembra que, nos tempos, nos prendiam, vendiam...*
- *Ah, isso eram os vangunis⁴, adiantou o barbeiro.*
- (...)
- *Você é um confucionista, Arcanjo Mistura. Essa escravatura era outra coisa e não tem que vir agora ao caso. Está a perceber?*
- *Não, não entendo. Para mim, escravatura é escravatura...*
- *Mas essa era escravatura entre pretos. Está a perceber? Os afro-americanos querem saber só dos brancos que nos levaram a nós para a América.*
- *Mas nós nunca fomos para América...*
- *Não nós, aqui. Mas nós, e faz um gesto largo com as mãos, os pretos, sim.* (COUTO, 2006, pp. 132-3)

Adiante, a conversa prossegue, dessa vez acrescida pela presença investigativa do visitante Benjamin Southman:

- *Queríamos que nos dissessem tudo sobre a escravatura, desses tempos de sofrimento...*
- *Ah, sim, sofremos muito com esses vangunis, disse Matambira.*
- (...)
- *Como lhes chamou, vagumis?*
- *Vanguni, rectificou o pugilista.*
- *Deixe-me anotar. Portanto, era esse o nome que davam aos traficantes de escravos?*

- *Exacto.*
 - *E diga-me: há lembrança do nome dos barcos que eles usavam?*
 - *Barcos? Eles não vinham de barco, vinham a pé.*
 - *Como a pé? Como é que transportavam a carga humana lá para a terra deles?*
 - *A terra deles era aqui, eles nunca saíram daqui. Nós somos filhos deles.*
 Incrédulo, Benjamin Southman deixou cair o caderno. Casuarino tentou corrigir mas o americano não permitiu. Aproximou-se de Zeca Matambira e, com tom paternal, quase doce, lhe inquiriu:
 - *Diga-me, meu amigo, você está a falar dos portugueses?*
 - *Portugueses? Naquele tempo, nós éramos todos portugueses...*
 - *Está a falar dos brancos?*
 - *Estou a falar dos pretos. Desculpe, de negros.*
 - *Mas fale desses negros, desses vangunis...*
 - *Esses negros vieram do Sul e nos escravizaram, nos capturaram e venderam e mataram. Os portugueses, numa certa altura, até nos ajudaram a lutar contra eles...*
 Com um gesto mecânico, o visitante desligou o gravador. O seu semblante estava deformado pela estupefação. Duvidaria da sanidade do interlocutor? (COUTO, 2006, pp. 148-9)

A escravatura, distanciada no tempo, e suas circunstâncias históricas são revistas e o texto literário é o espaço propício à reflexão e à transgressão de alguns discursos circundantes. As vozes enunciadas recuperam traços obscuros do passado e promovem, dessa forma, uma intervenção crítica também sobre o presente. Quando o visitante Benjamin Southman e o barbeiro Arcanjo Mistura podem estar a sós – o primeiro com sua visão estereotipada e vitimizadora dos africanos e o outro, com seu discurso agudo e contestador –, têm seus pensamentos confrontados e, seduzido pelo discurso questionador de Mistura, o americano é levado a refletir sobre quem, de fato, é passível de comiseração:

- *Uma coisa é certa, disse Southman, vocês, daquele lado, e nós, deste lado, temos uma única luta, a afirmação dos negros...*
 Foi lenha atirada à fogueira. O barbeiro, navalha em riste, argumentou:
 - *Irrita-me, senhor Benjamin, esse discurso da afirmação dos negros.*
 - *Irrita-o porquê?*
 - *O que diria você se encontrasse uns brancos proclamando o orgulho de serem brancos: não diria que eram nazis, racistas?*
 - *Não se pode comparar, meu amigo. São percursos diferentes...*
 - *Ora, diferentes, diferentes... Por que somos tão complacentes conosco próprios?*
 - *A verdade é só uma, afirmou Benjamin, nós, os negros, temos que nos unir...*
 - *É o contrário.*
 - *O contrário, como? Sugere que nos devemos desunir?*

- Nós temos que lutar para deixarmos de ser pretos, para sermos simplesmente pessoas. E agora baixe a cabeça. (COUTO, 2006, p. 188)

A conversa avançava, à medida que o corte de cabelo acontecia. Arcanjo Mistura desconstruía a grande verdade para a qual a reflexão crítica do historiador Southman convergira por todos os anos de pesquisa: a ideia de que a principal deformação nas relações humanas das sociedades decorre da discriminação racial. Transgredindo o pensamento do americano e submetendo-o a um novo olhar, Mistura opta por romper com o ciclo que rivaliza os seres humanos entre negros e brancos, entre credores e devedores, entre bons e maus, e, dessa forma, esvazia, habilmente, a importância dos brancos europeus na história de África, sobretudo, aquela importância dada pelos brancos a eles mesmos:

- Sabe de uma coisa, senhor Southman? No fundo, eu tenho pena dos pretos.
- Pena? Ninguém precisa que tenha pena...
- A verdade é que tenho mais pena dos brancos.
- Isso é que já não entendo.
- Para muitos brancos será impossível deixar de ter raça. Porque há muito que eles aprenderam a gostar de ser brancos. (COUTO, 2006, p. 189)

A fala do barbeiro sustenta uma mensagem implícita: o aprisionamento dos negros em decorrência da escravidão ficou, de fato, no passado; são os brancos, agora, quem estão prisioneiros. Não em troncos, correntes ou gargalheiras, mas presos na ideia de raça, vinculados e submissos a ela, comodamente aprisionados na pele branca de seus corpos. A pretexto de corrigir as sequelas sociais e humanas decorrentes do período escravagista, grande parte da população branca do Ocidente difunde o discurso em prol da igualdade racial, como o faz Benjamin Southman, sem perceber, entretanto, o risco traiçoeiro de, por meio da mesma fala, acabar por afirmar-se como um ser não-negro, ou seja, como um sujeito pertencente a uma “raça” que não foi discriminada, cujo corpo nunca serviu para as mais terríveis sevícias.

Para os negros, os horrores da escravidão não estão no nível da retórica, mas, sim, impressos na memória ancestral de seus corpos, de sua

pele. Esta, durante séculos, pagou caro a condição de ser preta, fazendo com que o sujeito desta cor fosse migrado para a condição de sujeito de outra raça, durante longo tempo, considerada inferior, ou seja, categorizando o sujeito menos por sua condição de humano e mais pelo colorido de sua pele. Quando Constança, numa conversa com Southman, utiliza a palavra “pretos” para se referir a uns parentes antigos, o americano a repreende: “*Não se diz preto, minha irmã. Diz-se ‘negro’. É assim que é correcto*”. Ao que ela, em seguida, responde: “*Mas, para nós aqui, ‘negro’ é que é insultuoso*” (COUTO, 2006, p. 145). Este curto diálogo ilustra bem o que dissemos.

Ao transpor os argumentos da raça, o barbeiro, no diálogo com Southman, é categórico: lutemos pela afirmação de nossa condição de pessoas. Por intermédio de Arcanjo Mistura, a voz enunciadora promove uma ruptura dos discursos dominantes, como o é o pensamento corrente de vitimização dos negros de África em relação aos brancos, sobretudo, nos países da Europa e nos Estados Unidos, e a história “oficial” tem, também, seu corpo fraturado, transgredido em suas fronteiras conceituais. Por meio da visão crítica e direta de suas personagens, o romance *OPS* faz um jogo de absorção e subversão dos fatos históricos, reabilitando o desejo e o poder dos africanos em se colocarem no mundo. É, portanto, o texto literário o amplificador desta voz, o espaço de reconfiguração do mundo, território em que suas representações ganham novas leituras, escritas e sentidos.

Além dos fatos históricos e dos fenômenos linguísticos reelaborados pela escrita sedutora de Mia Couto, *OPS* revisita mitos, como o de kianda, e outras tradições da cultura moçambicana. À revelia da racionalidade, é no corpo impalpável do discurso literário que os elementos da vida são ressignificados, submetida que está a realidade à inventividade do escritor. Os mortos, por exemplo, são parte complementar dos vivos, formando um grupamento harmonioso e simbiótico, no qual todos os seres, visíveis ou invisíveis, e todas as coisas, tangíveis ou intangíveis, vivem em equilíbrio, numa lógica particular. Como vemos no gesto de Constança Malunga, mãe de Mwadia, de retirar as fotos dos mortos da parede dos ausentes e levá-las para passear por Vila Longe. Diante de qualquer questionamento, ela respondia:

“Não é de flores que os mortos necessitam. Carecem é de companhia” (COUTO, 2006, p. 95). Outra voz enunciativa marcante na matéria narrada em *OPS* é Arcanjo Mistura que prenuncia: “Uma terra que não cuida dos seus mortos é porque está sendo governada pela própria Morte” (*idem*, p. 123), contrariando a noção que se tem da morte como algo inativo, improfícuo e afirmando-a como uma força que, igualmente aos mecanismos da vida, produz poder.

Couto é reconhecidamente um autor em cuja obra vigora uma agregação habitual de elementos mágicos aos aspectos comuns na sua cena literária, numa “naturalização do sobrenatural [que] passa não apenas pela forma como são integradas as representações dos fenômenos transcendentais, mas, sobretudo, pelo modo como essa mesma transcendência se institui como totalidade” (NOA, 2008, p. 12), subvertendo, pois, a lógica e o discurso totalitários da racionalidade dominante.

Se, por um lado, sua ficção, ao erigir imagens dissonantes, expõe o leitor ao risco do choque e do sentimento de inadequação, por outro, permite que ele ultrapasse seus constructos fundados a partir das convenções engessadas do real. A própria voz narrante de *OPS* enuncia: “Em Vila Longe, todavia, só o impossível é natural, só o sobrenatural é credível” (COUTO, 2006, p. 94). Nesse deslocamento de visão de mundo, a escrita ficcional de Mia Couto seduz o leitor exatamente quando propõe um alargamento das perspectivas e percepções acerca do real, integrando sistemas distintos de pensamento. Rompedora de fronteiras, a obra de Couto cria um espaço literário essencialmente ambíguo, em que, para além do deslocamento de um mundo a outro, o real e o mágico, as linhas da ficção propiciam uma delicada compreensão do humano – e de todos os objetos passíveis de humanização – e suas múltiplas representações, inclusive as improváveis.

Neste exercício em favor da ambiguidade, a própria figura do escritor Mia Couto é exemplar para aferirmos o intercâmbio permanente de valores em sua obra: é o poeta quem empresta ao romancista um olhar formador de “constelações de imagens” (PAZ, 2012, p. 31), em que as construções alegóricas, de forte carga conotativa, impõem-se no discurso. É dessa forma

que o narrador trata a sexualidade arrefecida do casal Jesustino e Constança: “nos últimos meses ele e a esposa já não davam **asas aos lençóis**” (COUTO, 2006, p. 228, grifo nosso), assemelhando o ato erótico, tão corpóreo, à leveza de um voo. O que observamos é o poeta Mia Couto interferir na cena literária – e tal fato é recorrente no romance – para emprestar o lirismo necessário ao discurso da narrativa, a fim de que esta, assim, exceda as margens da prosa:

No poema a linguagem recupera sua originalidade primeira, mutilada pela redução que a prosa e a fala cotidiana lhe impõe. A reconquista de sua natureza é total e afeta os valores sonoros e plásticos tanto quanto os de significado. A palavra, finalmente em liberdade, mostra todas as suas vísceras, todos os seus sentidos e alusões, como um fruto amadurecido ou como os fogos de artifício no momento em que explodem no céu. O poeta põe sua matéria em liberdade. O prosador a aprisiona. (PAZ, 2012, p. 30)

Na ficção de Couto há esse cariz de liberdade que emana da sedução que exerce a palavra: transgressora, ela impõe à narrativa uma matriz poética, e, à maneira de um prisma, decompõe seu sentido original e propaga outros, latentes, trapaceando com a língua, como nos diz Roland Barthes: “Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: **literatura**” (BARTHES, 1997, p. 16, grifo do autor).

É exatamente a partir da língua desobrigada a dizer dessa ou daquela forma que Couto cria a literariedade de sua narrativa, em sintonia com a plasticidade da palavra e a polissemia dos seus significados e significantes, naquilo que Carmen Tindó Secco cunhou como “artesanía da linguagem” (SECCO, 2000, p. 263). Língua e linguagem, então, refazem, no tecido literário, o jogo binário de confrontação de poder: “o texto [de literatura] é o próprio aflorar da língua, e porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é teatro” (BARTHES, 1997, p. 17).

A complexidade do homem e da organização do mundo é recuperada pela sensibilidade do escritor que, poeticamente, descreve as nuances dos intrincados sentimentos humanos. Para falar de saudade, por exemplo, sentimento universal, porém, como vocábulo da língua portuguesa,

intraduzível, a voz enunciadora de *OPS* recorre a uma experiência pictórica para transpor, em palavras, o significado desta emoção humana:

Em silêncio, Mwadia foi à varanda e desamarrou o nó que atava duas fitas de pano vermelho. Não corria brisa, as fitas tombaram, pesadas, no chão. Fazia anos que ela pendurava, de forma cruzada, os dois pedaços de pano na travessa de madeira que sustentava o tecto. Era um expediente contra a saudade que fazia justiça à sua fama de “inventadeira”, como lhe chamavam na casa da infância. **Nessa mesma casa, em Vila Longe, pequenas aves pousavam constantemente nos beirais.** O lugar onde agora vivia, porém, não tinha céu para pássaros. Nos dias em que ventava, os panos estremeciam e eram duas asas de uma ave silenciosa, tão silenciosa como o marido, como os burros, como as pedras da paisagem. (p. 27, grifo nosso)

E numa construção poética especular, restaura a plasticidade cênica do discurso:

A mãe suspendeu o gesto e apontou para a cozinha exterior. E confessou que às vezes, ela ia para ali sentar-se só para reviver os tempos em que a família se arredondava, no grávido círculo da felicidade.

- *Vou para ali só para sentir saudade.*

- *E gosta?*

- *A saudade é a única dor que me faz esquecer as outras dores.*

Deixou-se levar para o quarto e a mãe esfregou-a numa toalha velha. **Tudo parecia perfeito, Mwadia era de novo menina e os beirais se enchiam de asas e cantos.** (p. 75, grifo nosso)

A confrontação entre os significados da solidão e do estar acompanhado é retratada nestas duas passagens acima, novamente, a partir da imagem de um voo e de seus correlatos: ave, asas, céu, vento e ar. A medida do sentimento de Mwadia em relação à presença ou ausência de vida humana em seu redor é dada pelo canto do pássaro, alegorizado pelo discurso. “Uma ave silenciosa, tão silenciosa quanto o marido” retinha na alma de Mwadia a aridez de um real sem perspectiva, isolado do mundo e devastado pelas ações da guerra, num cenário endurecido “como as pedras da paisagem”. A ave emudecida, em seu silêncio, potencializa a sensação de abandono do sujeito moçambicano no período pós-utopias. Já os pássaros que enchiam os beirais “de asas e cantos” recuperam a imagem de um passado afortunado, esperançoso, e refazem o sentimento de companhia, de

preenchimento, de presença da vida que Mwadia tinha na infância, quando a família reunida gestava a memória de um tempo feliz.

A voz enunciativa em *OPS*, sobretudo por meio da recorrência da linguagem poética, intensifica o poder da fantasia nas linhas do romance, reintegra o onírico ao mundo do sujeito, tão abalado física e psicologicamente durante as guerras, e, para além do nível do discurso, recupera o ato de comunhão entre os sujeitos. Mãe e filha se irmanam e se espelham na “saudade de um estado anterior” (PAZ, 2012, p. 143) em que a condição de pertencimento dimensionava a existência da própria individualidade. A conduzir a presença deste outro que, não sendo nós, é condição necessária para nos sentirmos nós, para aproximarmos e reconhecermos a nossa face mais singular, está o gesto amoroso, impregnado de Eros, pois, para Octavio Paz, é

O amor [que] nos suspende, nos arranca de nós mesmos e nos joga no estranho por excelência: outro corpo, outros olhos, outro ser. E é só nesse corpo que não é o nosso e nessa vida irremediavelmente alheia que podemos ser nós mesmos. (PAZ, 2012, p. 141)

Neste ponto, esbarramos no sentido da experiência erótica que, por essência, busca preencher os vazios do ser a partir do sentimento de um estado de completude com o outro, recuperando sua natureza original. Mwadia e Constança têm saudade do mesmo tempo, o passado vivido em família, quando, em estado de encantamento e compatibilidade com o outro, elas se nutriam de vida e engravidavam de felicidade. Ao se reencontrarem, reencontram também este “estado anterior” de doação/recepção do outro e conseqüente celebração da vida, da gestação de sentimentos de plenitude.

No tempo presente do romance, ano de 2002, mãe e filha agregam nova companhia, também feminina, como se a condição de ser mulher fosse elementar para fazer girar o amor. Assim, a brasileira Rosie Southman é convidada a aprender e apreender sobre o jogo erótico da vida, a partir do ato, simultaneamente real e simbólico, de pilar o milho:

Reuniram-se as três mulheres em redor do almofariz, cada uma delas munida de um pau de pilão. Foi Mwadia quem começou a socar o milho. Depois, foi a vez de Constança levantar o msundi e deixá-lo

tombar provocando um som cavo no ventre da madeira. A brasileira esperou pelo seu turno, como num jogo de infância. Demoraram a acertar até descobrirem o compasso e a alternância das batidas. A vida é assim: à vez, ora Deus, ora o Homem. A brasileira sorriu e o riso a foi tomando: há muito que a sua alma não era contagiada por um fazer tão simples, o moer do pão, o ir e vir de um coração que ela desconhecia.

Depois de um tempo, Rosie entendeu: aquele era um modo de dançar. A brasileira afastou-se das outras e, conservando o mesmo ritmo, foi rodopiando pelo pátio, ao compasso das batidas no almofariz. Foi acelerando o passo, deixando-se possuir pela dança. Sambava? Os pés ligeiros desconheciam o voltear do corpo. Aos poucos ela estava penetrando no território dos sonhos. Foi então que começou a escutar as vozes dos presos. Vinham não das celas americanas, mas das sombras de Vila Longe. (COUTO, 2006, p. 173)

A comunhão das mulheres ocorre no ritmo compassado das batidas do pilão e sugere dois atos complementares: além da atividade interativa entre elas, há um voltar-se para si, um mergulho interior na subjetividade, nas telas e nas vozes do inconsciente, tudo regido pela linguagem de um Eros comprometido com o desejo e que expõe sua lascívia: uma mulher inicia o jogo, a outra responde, a harmonia posterior em torno do movimento das batidas do pilão, a sonoridade dessas batidas no ventre da madeira, a aceleração do ritmo cardíaco, o corpo célere, até a sua quase abstração em benefício de um estado de alteração da consciência, um êxtase que está no físico, mas também para além dele. A linguagem erótica estende e afirma sua atuação no parágrafo seguinte: “Quando deu por si, Rosie estava deitada sob o telheiro do luande, exausta de felicidade, as pernas e os seios descobertos como que em flagrante acto de amor” (COUTO, 2006, p. 173).

Este discurso poético-narrativo que sugere um estado de excitação do corpo, uma alteração da sua forma inicial, por meio da eroticidade da linguagem, serve também para relacionar pessoas e objetos, como vemos na cena literária que aproxima Mwadia da alfaiataria do padraço Jesustino:

Quando entrou na alfaiataria, Mwadia sentia o escuro do aposento entrando no escuro dos seus olhos. Seus dedos roçaram a poeira dos móveis como que pedindo socorro. Os panos intactos pareciam adormecidos. Se Mwadia lhes tocava, porém, eles se esfumavam, vertidos em poalha. (COUTO, 2006, p. 126)

Mesmo a substância quase abstrata da poeira é submetida ao roçar dos dedos da mulher, uma carícia que, ao parecer pedir socorro, impõe um desejo de auxílio. E a matéria virgem dos panos é despertada do sono profundo, da apatia, da inércia, alterando seu estado, sob a condição do toque das mãos de Mwadia – a conjunção subordinada “se” reforça tal relação de dependência – para outro que, ao contrário de “adormecer”, pressupõe uma inquietação, uma excitação, como sugere o termo “verter”.

O processo de personificação a que os objetos são expostos é ratificado na geografia natural de Moçambique quando a voz enunciativa procede à revelação: “tudo, neste mundo, é humano. O rio tem ancas de mulher, a árvore tem dedos para acariciar o vento (...)” (COUTO, 2006, p. 270), desta vez, explicitamente, erotizando os seres inanimados e atribuindo a eles características femininas. Afinal, é o corpo feminino que, neste romance, incorpora a potência do desejo, a força da ação transformadora e aponta para a liberdade, nas transgressões de seus gestos, como condição essencial para a expressão da natureza humana.

Neste sentido, a erotização da linguagem, marca importante do discurso narrativo de Couto em *OPS*, é mais um aspecto da face feminina do romance, energia (re)criadora, fonte de vida. Se retornarmos ao discurso de Aristófanes, como sinalizou Lúcia Castello Branco, veremos que o impulso fundamental de Eros – para recuperar o estado de completude original –, reverbera, essencialmente, nos domínios da mulher, pois é ela quem “revive, ainda que temporariamente, a totalidade que lhe foi roubada por Zeus”, (BRANCO, 1987, p. 13) quando, no período da gestação, “redonda” como os seres andróginos, se liga visceralmente a outro ser.

Em *OPS*, o jogo erótico do verbo se une ao labor estético e o texto converge para seu ato primordial: reinventar a liberdade. As metáforas do desejo dão o tom da retórica que expande as próprias fronteiras: é erotismo sim, mas é mais que isso, é libertação, é a abertura das asas, é o voo poético da fêmea sobressaindo aos aprisionamentos prosaicos. No poetizar da voz enunciativa, o céu se harmoniza com seus pássaros e a literatura moçambicana, com o poder do seu imaginário.

NOTAS:

- 1- Trecho retirado do conto “O primeiro beijo”, inserido na antologia *O primeiro beijo e outros contos*. São Paulo: Ed. Ática, São Paulo, 1992, p. 21.
- 2- Doravante as referências feitas ao romance serão escritas no texto com a sigla *OPS*.
- 3- A sereia é um mito europeu, representado por um ser híbrido (metade peixe, metade mulher). A kianda, africana é um mito ancestral que não era representado como uma sereia. Após o contato com os europeus, é que começou a ser representada assim, hibridamente, metade mulher e metade peixe.
- 4- Segundo Mia Couto, “grupo étnico proveniente do Norte da África do Sul e que, em meados do século XIX, invadiu o território moçambicano” (COUTO, 2006, p. 132).

REFERÊNCIAS:

- BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de João Bénard da Costa. Rio de Janeiro: Moraes Editores, 1968.
- BRANCO, Lúcia Castello. *O que é erotismo*. 2. ed. São Paulo: Editora Braziliense, 1987.
- COUTO, Mia. *O outro pé da sereia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- NOA, Francisco. *A letra, a sombra e a água – ensaios e dispersões*. Moçambique: Texto Editores Ltda., 2008.
- PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.
- _____. *O arco e a lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- PLATÃO. *O banquete*. Tradução, notas e comentários de Donaldo Schüler. Porto Alegre, RS: L&PM, 2012.
- SECCO, Carmen Lucia Tindó. *A magia das letras africanas: ensaios sobre as literaturas de Angola e Moçambique e outros diálogos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Quartet, 2008.
- _____. “Mia Couto e ‘a incurável doença de sonhar’”. In: SEPÚLVEDA, Maria do Carmo e SALGADO, Maria Teresa (orgs.). *África e Brasil: letras em laços*. Rio de Janeiro: Ed. Atlântica, 2000.

Texto recebido em 22 de janeiro de 2014 e aprovado em 31 de março de 2014.

ESTRATÉGIAS DE CONSTRUÇÃO NARRATIVA E NOVOS DISCURSOS FANTÁSTICOS NA FICÇÃO DE MIA COUTO: SUAS INCOERENTES PERSONAGENS INSÓLITAS

STRATEGIES FOR NARRATIVE CONSTRUCTION AND NEW FANTASTIC DISCOURSES IN MIA COUTO'S FICTION: ITS INCOHERENT, UNUSUAL CHARACTERS

Flavio García

Universidade do Estado Rio de Janeiro

RESUMO: A instauração do fantástico se dá pela irrupção da incoerência na construção de uma ou mais categorias da narrativa, tendo como paradigma a coerência referencial própria das narrativas que se inscrevem no sistema literário real-naturalista. A estruturação de qualquer categoria da ficção, em dissonância com as experiências dos leitores, pode levar à instauração do discurso fantástico. Mia Couto, em "O não desaparecimento de Maria Sombrinha", narrativa que abre *Contos do nascer da terra*, envereda por esse matiz e adentra os bosques dos novos discursos fantásticos.

PALAVRAS-CHAVE: insólito ficcional; estratégias de construção narrativa; categorias da ficção; novos discursos fantásticos; Mia Couto

ABSTRACT: *The introduction of the fantastic occurs through the irruption of inconsistency in the construction of one or more categories of the narrative. It has as paradigm the referential coherence typical of the narratives that inscribe themselves in the literary real-naturalistic system. The structuring of any category of fiction at odds with readers' experiences could lead to the infringement of the fantastic speech. Mia Couto, in "O não desaparecimento de Maria Sombrinha", the narrative that opens Contos do nascer da terra, follows this path and moves into the woods of new Fantastic discourses.*

KEYWORDS: *fictional unusual; strategies for narrative construction; categories of fiction; new fantastic discourses; Mia Couto*

O escritor moçambicano Mia Couto foi vencedor, em 2013, do Prêmio Camões, considerado o prêmio literário mais importante no universo das literaturas em língua portuguesa, atribuído, anualmente, desde 1989, a um autor destacado nas literaturas de Angola, Brasil, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, Portugal, São Tomé e Príncipe ou Timor Leste, e do Prêmio Internacional Neustadt de Literatura, criado em 1969 e dado, a cada dois anos, a um artista pelo conjunto de sua obra. Mia Couto despontou para a literatura em 1983, com o livro de poemas *Raiz de orvalho*, retornando, em 1986, com o conjunto de contos *Vozes anoitecidas*, sem, a partir daí, dar longos intervalos entre os títulos publicados. Ele é, como os demais escritores das ex-colônias portuguesas em África, representante de uma literatura nacional que se pode dizer muito jovem, uma vez que Moçambique, como nação independente, assumindo a língua portuguesa por seu idioma oficial – língua em que o autor

escreve e publica –, data de 25 de junho de 1975. Assim, sua obra se inscreve, por obviedade, no universo das tendências contemporâneas.

Ainda que recheada de motivos advindos das duas guerras que assolaram Moçambique – a de libertação, contra o inimigo de fora, encerrada em 1975, e a de desestabilização, entre as facções políticas de dentro, que durou de 1976 até 1992 –, a maior parte das narrativas de Mia Couto, independentemente do gênero – crônicas, contos, novelas ou romances –, pode se inscrever no fantástico – em seu sentido lato –, alinhando-se às tendências dos novos discursos fantásticos (PRADA OROPEZA, 2006) ou do fantástico contemporâneo (BESSIÈRE, 2001; CAMPRA, 2008; ROAS, 2011), distinto do clássico, matizado, principalmente, pela produção oitocentista (TODOROV, 1992).

O semiólogo boliviano Renato Prada Oropeza defende que “no espaço literário há um gênero que apresenta o insólito como um elemento central e característico de sua configuração semiótica: o discurso fantástico”¹ (2006, p.56 – tradução nossa). Desse modo, o semiólogo aponta a manifestação do insólito como elemento necessário e essencial para a consecução da narrativa fantástica contemporânea. Segundo ele, “os novos discursos ‘fantásticos’ que, a partir do século XX (ao final de sua primeira década), se apresentam, [...] [,] em todos eles o ‘insólito’ emerge em um ‘clima’, por assim dizer, de aparente ‘normalidade’”² (2006, p.57 – tradução nossa). Conforme esclarece:

Nossa hipótese de trabalho é a seguinte: no relato fantástico [...] é evidente a tensão semântica que se estabelece entre a codificação “realista” – não esqueçamos que o realismo, logo após o seu triunfo sobre o romantismo, é o maior subgênero na literatura ocidental e o primeiro “contexto” que, como sistema narrativo, se coloca em oposição ao discurso fantástico –, dizemos que na literatura fantástica é evidente uma “ruptura” na codificação realista semelhantemente ao “estranho”, o que não coaduna com a coerência realista e lhe confere seu valor próprio contrário à lógica aristotélica-racionalista. Desse modo, no seio mesmo do universo racional das coisas surge o “incoerente” com esse reino, o que chamamos de “insólito”.³ (2006, p.57-58 – tradução nossa)

A instauração da incoerência, frente à racionalidade imanente no sistema literário real-naturalista, que conduziria determinada narrativa ao universo da literatura fantástica, na visão de Prada Oropeza, seria produto de procedimentos de construção discursiva, implicando eleição de estratégias.

Trata-se da subversão intencional dos “elementos da discursivização”, por ele distribuídos em “temporalização” – aludindo à categoria tempo –, “espacialização” – a espaço –, “actorialização” – à personagem – e “níveis de relação ‘pragmática’” – às relações entre autor e leitor, sujeitos, e narrativa, objeto, que promoveriam a manifestação do insólito.

Elege-se, aqui, para o presente trabalho, dentre as categorias narrativas possíveis, a personagem, pois, segundo Carlos Reis, o valor da personagem, como signo inter-relacionável com os demais signos narrativos, acentua sua importância como fator de constituição da semiose literária. Diz ele:

Tende-se [...] a entender a personagem como signo, o que corresponde a acentuar a sua condição de unidade suscetível de delimitação no plano sintagmático e de integração numa rede de relações paradigmáticas: a personagem é localizável e identificável pelo nome próprio, pela caracterização, pelos discursos que enuncia, etc., o que permite associá-la a sentidos temático-ideológicos confirmados em função de conexões com outras personagens da mesma narrativa e até em função de ligações intertextuais com personagens de outras narrativas. (2001, p.361)

Partindo dessa premissa, inegavelmente, “a personagem constitui o elemento dinamizador sobre o qual se desenrola toda a ação” (MIGUEL, 2011), e, como não há narrativa sem ação a ser narrada, também não há ação sem que alguma personagem a exerça ou sofra, entende-se que esta seja a categoria mais necessária à elaboração de um relato, não havendo, na sua ausência, o que contar. Logo, ainda conforme Reis, observando as implicações entre a personagem e demais categorias,

Falar na relação conflituosa de uma personagem com o espaço corresponde a mencionar a ação como domínio diegético em que esse conflito se estrutura. Entendida como processo de desenvolvimento de eventos singulares, a ação depende, para a sua concretização, da conjugação de, pelo menos, os seguintes elementos: um ou mais sujeitos que nela se empenham, um tempo em que ela se desenrola e transformações que propiciam a passagem de certos estados a outros estados. (2001, p.362-363)

Conclusivamente, pode-se dizer que, assim, “unidos, enredo e personagem fazem parte de um todo consensual, no qual a personagem deve parecer tão perto do real quanto possível, deve ter vida, ser um ser vivo aproveitando os limites de sua própria realidade” (MIGUEL, 2011).

Entre as narrativas curtas de Mia Couto, muitas são aquelas em que o fenômeno insólito – produto de estratégias de construção narrativa empregadas na elaboração do discurso ficcional –, responsável pela inserção do texto no universo da literatura fantástica, se manifesta a partir da caracterização da personagem, e, em grande parte, a personagem que semiotiza o insólito aparece referida, de maneira direta ou indireta, no título, amplificando, desde o *incipit*, sua força significativa.

De seus livros de contos, um deles, mais que os outros, é rico nesse tipo de narrativas. Trata-se de *Contos do nascer da terra* (2006; primeira edição de 1997). Não que em seus outros livros de contos não haja recurso semelhante, como são os casos, por exemplo, das narrativas “Rosalinda, a nenhuma” (2009, p. 53-62), de *Cada homem é uma raça* (primeira edição de 1990); “As flores de Novidade” (2009a, p. 21-25), “O cachimbo de Felizbento” (2009a, p. 67-71), “A guerra dos palhaços” (2009a, p.153-155), “A velha engolida pela pedra” (2009a, p. 167-170) e “O adivinhador das mortes” (2009a, p.191-196), todos de *Estórias abensonhadas* (primeira edição de 1994); de “Bartolimita e o pelicano” (2006a, p.21-24), “Isaura, para sempre dentro de mim” (2006a, p.39-42) e “Ezequiela, a humanidade” (2006a, p.99-102), de *Na bermã de nenhuma estrada e outros contos* (primeira edição de 2001); ou, ainda, de “O homem cadente” (2009b, p.15-19), de *O fio das missangas* (primeira edição de 2004).

Contos do nascer da terra é, de suas coletâneas, aquela que reúne uma maior variedade de narrativas que se podem atribuir ao fantástico, com destaque significativo para contos em que o insólito se apresenta na construção da categoria personagem, havendo, em muitos deles, a presença, já no título, de alusão direta – por nomeação ou predicação – à personagem que, seja por sua caracterização – aspectos físicos ou psicológicos –, seja pelas ações que desempenha – capacidade actorial –, manifesta em si, isolada ou solidariamente com outra(s) categoria(s), o caráter incoerente que permite filiar tal narrativa ao fantástico.

Dos contos que compõem o livro, podem-se destacar, como exemplos significativos: “O não desaparecimento de Maria Sombrinha” (2006, p.13-16),

“A gorda indiana” (2006, p.33-36), “A menina, as aves e o sangue” (2006, p.39-42), “O último voo do tucano” (2006, p.61-64), “A menina sem palavra (segunda estória para a Rita)” (2006, p.87-89), “A carteira de crocodilo” (2006, p.101-103), “O indiano dos ovos de ouro” (2006, p.121-124) e “O despertar de Jaimão” (2006, p.173-177), perfazendo um total de oito narrativas que atendem à perspectiva que se pretende adotar: “classificá-los” como fantásticos; verificar que é a manifestação da incoerência que os leva ao fantástico; identificar que esta incoerência se dá na categoria personagem; e demonstrar que essa personagem que semiotiza o insólito, produto de tal incoerência, aparece referida no título.

Reis e Ana Cristina Lopes observaram a capacidade que o título tem de realçar determinada categoria da narrativa – elemento sógnico de capital importância para a percepção leitora – e apontaram que, entre as categorias que o título destaca, a personagem é aquela que “com mais frequência é convocada”. Na sua opinião:

A relação do título com a narrativa estabelece-se muitas vezes em função da possibilidade que ele possui de realçar, pela denominação atribuída ao relato, uma certa categoria narrativa, assim desde logo colocada em destaque. A personagem é justamente uma dessas categorias, talvez a que com mais frequência é convocada pelo título. (2002, p.416)

São ainda Reis e Lopes que alertam para que “é sobretudo o aspecto físico [...] que atrai as atenções da caracterização [da personagem]” (2002, p.51), e, admitindo-se tal assertiva como fator determinante, seria oportuno eleger, para ilustrar o presente trabalho, entre as narrativas de *Contos do nascer da terra* já destacadas, “O não desaparecimento de Maria Sombrinha” ou “A gorda indiana” ou “A menina, as aves e o sangue” ou “O último voo do tucano” ou “A carteira de crocodilo” ou “O indiano dos ovos de ouro”, por responderem estruturalmente ao que se pretende. A escolha recairá, entretanto, sobre “O não desaparecimento de Maria Sombrinha”, não por qualquer primazia em relação aos demais contos, senão por ser este o relato com que se abre o volume.

O narrador de “O não desaparecimento de Maria Sombrinha”, em função heterodiegética, destoante de como Todorov (1992) – autodiegético – e

Furtado (1980) – homodiegético – sugeriram fosse ideal para o gênero, inicia dizendo que “já muita coisa foi vista nesse mundo. Mas nunca se encontrou nada mais triste que caixão pequenino” (p.13), vindo, logo a seguir, a antecipar alguma possível surpresa para o leitor, pois alerta que “pense-se, antemanualmente, que esta estória arrisca conter morte de criança. Veremos a verdade dessa tristeza.” (p.13). E, dando fecho ao primeiro parágrafo, com uma invocação do camaleão, antropomorfizado, falando, semelhante ao que se dá nas fábulas, e, por isso, sendo porta-voz da chave enigmática da narrativa, finaliza: “Como diz o camelão – em frente para apanhar o que ficou para trás” (p.13).

Adiante, a caracterização que o narrador fará do cenário social, equiparando-o ao comum, corriqueiro, cotidiano, esperável, garantirá a verossimilhança necessária para que se imagine que a maior parte do texto pertença ao real ou seja por ele provocada (Cf. TODOROV, 1992, p.176), configurando “um mundo de criaturas vivas” (TODOROV, 1992, p.39), no qual se instalará o insólito, produto de incoerências construídas tanto nas personagens, quanto na ambiência por elas ocupada. Assim, ele conta que:

Deu-se o caso numa família pobre, tão pobre que nem tinha doenças. Dessas em que se morre mesmo saudável. Não sendo pois espantável que esta narração acabe em luto. Em todo o mundo, os pobres têm essa mania de morrerem muito. Um dos mistérios dos lares famintos é falecerem tantos parentes e a família aumentar cada vez mais. (p.13)

Essa era “a família de Maria Sombrinha [que] vivia em tais misérias” (p.13).

Conforme apontou Todorov, “no início da narrativa [fantástica], há sempre uma situação estável, as personagens formam uma configuração que pode ser móvel mas que mantém no entanto intactos um certo número de traços fundamentais” (1992, p.172), como se dá em “O não desaparecimento de Maria Sombrinha”. Todavia, como observa o mesmo Todorov, “a seguir, sobrevém alguma coisa que rompe esta calma, que introduz um desequilíbrio (ou, se quisermos, um equilíbrio negativo)” (1992, p.172), e tal acontece nesse relato, no exato instante em que “tudo começou com o pai de Sombrinha” (p.13). Seguindo o ritual rotineiro,

ele se sentou, uma noite, à cabeceira da mesa. Fez as rezas e olhou o tampo vazio.

– *Eh pá, esta mesa está diminuir.* (p.13)

Mas nenhuma das demais personagens acreditou ou deu razão às suas falas. Ele, contudo,

Ao se preparar para dormir, apontou o leito e chamou a mulher:

– *Esta cama cada dia está mais pequena. Um dia desses não tenho onde deitar.* (p.14)

Não há qualquer indício textual que permita, ao leitor, concluir pela diminuição da mesa ou da cama, nem de demais elementos que compõem o cenário, a despeito das falas do pai de Maria Sombrinha. Assim, seria lícito sugerir que se tratasse de alguma alucinação, algum devaneio, algo que pudesse se situar no plano da linguagem metafórica ou figurada. Entretanto,

Por fim, sua visão minguante aconteceu com Sombrinha. Ele via o tamanho dela acanhar, mais e mais pequenita. E se queixava, pressentimental:

– *Esta menina está-se a enxugar no poente...* (p.14)

Ainda assim, “todos se riam” (p.14), achando que “o pai cada vez piorava” (p.14) e, “face ao riso, o homem se remeteu à ausência. Se transferiu para as traseiras, se anichou entre desperdício e desembrulhos” (p.14).

A ordem lógica e racional estaria mantida – ou não se teria rompido – não fosse a efetiva instauração da incoerência na personagem. Como revela o narrador,

[Maria Sombrinha] era ainda menos que adolescente, dada somente a brinciações. Sendo ainda tão menina, contudo, um certo dia ela se barrigou, carregada de outrem. Noutros termos: ela se apresentou grávida. Nove meses depois se estreava a mãe. Sem ter idade para ser filha como podia desempenhar maternidades? (p.14)

A narrativa poderia levar à suposição de que se tratasse, apenas, de linguagem arrevesada, cujo objetivo fosse criticar o fato de uma menina tão menina haver se dado sexualmente e estar grávida. Tome-se, no entanto, de empréstimo, para reiterar a surpresa esperada, as artimanhas do narrador, que anuncia: “Adiante, diria o camaleonino réptil” (p.13). Maria Sombrinha deu à luz. “A criancinha nasceu, de simples escorregão, tão minusculinha que era. A menina pesava tão nada que a mãe se esquecia dela em todo o lado” (p. 14). Tão pequenina, “deram o nome à menininha: Maria Brisa” (p.15).

Mais uma vez, o insólito ficcional se manifesta, produto de nova incoerência, reforçando a anteriormente verificada na gravidez de Maria Sombrinha e prenunciada nas falas de seu pai, que a via diminuir de tamanho. Conforme o narrador conta,

certa vez repararam em Maria Brisa. Porque a barriguinha dela crescia, parecia uma lua em estação cheia. Sombrinha ainda devaneou. Deveria ser um vazio mal digerido. Gases crescentes, arrotos tontos. Mas depois, os seios lhe incharam. E concluíram, em trememente arrepição: a recém-nascida estava grávida! E, de facto, nem tardaram os nove meses. Maria Brisa dava à luz e Maria Sombrinha ascendia a mãe e avó quase em mesma ocasião. Sombrinha passou a tratar de igual seus rebentinhos – a filha e a filha da filha. Uma pendendo em cada pequenino seio. (p.15)

Não resta mais dúvida, pois as tentativas de racionalizar não resolvem a questão, já que não era “um vazio mal digerido”, nem “gases crescentes, arrotos tontos”, de que, no universo do real narrativo, Maria Sombrinha, sem idade para tal, sem sequer ter atingido a adolescência, engravidara, inexplicavelmente, e dera à luz uma menina muitíssimo menor que si, Maria Brisa. A menina, “que nem vento lembrava, simples aragem” (p.15), ainda recém-nascida, semelhantemente à mãe, também engravidada, amplificando o caráter incoerente do fenômeno insólito.

Veja-se que a gravidez de Maria Brisa acumula outro aspecto incoerente, que é o fato de, como observa, despretensiosamente, o narrador, não durar nem nove meses. Mas a verossimilhança narrativa interna se mantém, uma vez que as relações de parentesco são referidas com logicidade, não se rompem todas as barreiras, instituindo-se um mundo completamente impossível, e a amamentação – ato de alimentar o bebê – é necessária e realizada, a ponto de a mãe-avó amamentar, de uma só vez, nos dois seios – como toda mulher os tem –, tanto a filha recém-nascida, quanto a neta recém-nascidíssima.

Sem explicações necessárias, porque não são possíveis, o narrador revela que:

a família deu-se conta, então, do que o pai antes anunciara: Sombrinha, afinal das contas, sempre se confirmava regredindo. De dia para dia ela ia ficando sempre menorzita. Não havia que iludir – as roupas iam sobrando, o leito ia crescendo. Até que ficou do mesmo tamanho da filha. Mas não se quedou por ali. Continuou definhando a pontos de competir com a neta. (p.15)

O fenômeno insólito encontra-se instaurado e concentrado na personagem principal – Maria Sombrinha, que empresta seu nome ao título do conto –, devido às incoerências que caracterizam tanto as ações que sofre, quanto as que, involuntariamente, executa, mas, por extensão, ainda se fixa na configuração física da personagem filha-neta: Maria Brisa. Assim, tem-se que:

Os parentes acreditaram que ela chegara ao mínimo, mas, afinal, ainda continuava a reduzir-se. Até que ficou do tamanho de uma unha negra. A mãe, as primas, as tias, a procuravam, agulha em capinzal. Encontravam-na em meio de um anônimo buraco e lhe deixavam cair uma gota de leite.

– *Não deite de mais que ainda ela se afoga!* (p.15)

Vê-se, mais uma vez, que as ações procuram harmonizar a desordem vigente, sempre com saídas ajustáveis à realidade instaurada no universo diegético.

Tudo estaria, podia-se crer, tornado possível no mundo das personagens, sem que, em momento algum, no decorrer do relato, despontassem dúvidas, hesitações ou ambiguidades quanto às afirmações que davam contorno às incoerências irrompidas, fazendo com que se instaurasse o insólito ficcional, característica essencial, como observou Prada Oropeza (2006), aos novos discursos fantásticos. Porém, ainda havia algo por vir, e, “um dia, a menina se extinguiu, em idimensão. Sombrinha era incontestável a vistas nuas” (COUTO, 2006, p.15).

Os parentes entraram em desespero e se perguntaram “como iriam ficar as duas orfãzinhas, ainda na gengivação do leite” (p.15). Diante disso, “a mãe [de Maria Sombrinha] ordenou que se fosse ao quintal e se trouxesse o esquecido pai” (p.15). Assim se fez, e:

O velho entrou sem entender o motivo do chamamento. Mas, assim que passou a porta, ele olhou o nada e chamou, em encantado riso:

– *Sombrinha, que faz você nessa poeirinha?* (p.15)

Sua atitude, de traços não menos incoerentes do que as outras que demarcaram o percurso narrativo de “O não desaparecimento de Maria Sombrinha”, repõe, insolitamente, a ordem no desfecho da história, sem, ainda assim, apresentar qualquer explicação – racional ou não – para os fenômenos destoantes da realidade referencial, que, embora não questionada ao longo do texto, é sempre apresentada como contraponto ao que nele acontece. O pai de

Maria Sombrinha “pegou numa imperceptível luzinha e suspendeu-a no vazio dos braços. *Venha cá que eu vou cuidar de si*, murmurou enquanto regressava para o quintal da casa” (p.16). Todorov destacou que, no fantástico, “fechado o livro, a ambiguidade permanecerá” (1992, p.50).

Pode-se, por fim, propor que essa narrativa de Mia Couto instaure e perpetue, em seu todo, uma série de situações incoerentes, fazendo emergir uma vastidão de sentidos ambíguos, cujo aporte sejam os fenômenos insólitos verificáveis na categoria personagem, nomeadamente em Maria Sombrinha, protagonista, invocada no título. Logo, seria, dessa maneira, possível afirmar que se trata de um texto em que personagens insólitas, produto de estratégias de construção narrativa empregadas pelo autor, levam à sua inclusão no universo ficcional dos novos discursos fantásticos.

NOTAS:

1.“[...] en el espacio literario hay un género que propone lo insólito como un elemento central y característico de su configuración semiótica: el discurso fantástico.”

2.“[...] nuevos discursos ‘fantásticos’ que, a partir del siglo XX (al término de su primera década) se presentan [...]. En todos ellos lo ‘insólito’ emerge en un ‘clima’, por así decirlo, de aparente ‘normalidad’.”

3. “Nuestra hipótesis de trabajo es la siguiente: en el cuento fantástico (...) se hace evidente la tensión semántica que se establece entre la codificación ‘realista’ – no olvidemos que el realismo, luego de su triunfo sobre el romanticismo, es el subgénero narrativo más amplio en la literatura occidental y es el primer ‘contexto’ que, como sistema narrativo, se presenta respecto al discurso fantástico –, decimos que en la narración fantástica se hace evidente una ‘ruptura’ en la codificación realista que el mismo ‘lo extraño’, lo que no cuadra con la coherencia realista, y le confiere su valor propio, contrario a la lógica aristotélica-racionalista. De este modo, en el seno mismo del universo racional de las cosas surge lo ‘incoherente’ con ese reino, lo que llamamos lo insólito.”

REFERÊNCIAS:

BESSIÈRE, Irène. “El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza”. In: ROAS, David (intr., compil. e bibl.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/ Libros, 2001. p.83-104.

CAMPRA, Rosalba. *Territorios de la ficción – lo fantástico*. Salamanca: Renacimiento, 2008.

COUTO, Mia. *Cada homem é uma raça*. 11. ed. Lisboa: Caminho, 2009.

_____. *Estórias abensonhadas*. 9. ed. Lisboa: Caminho, 2009a.

_____. *O fio das missangas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009b.

_____. *Contos do nascer da terra*. 6. ed. Lisboa: Caminho, 2006.

_____. *Na berma de nenhuma estrada e outros contos*. 4. ed. Lisboa: Caminho, 2006a.

FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Horizonte, 1980.

MIGUEL, Ruth, s.v. "Personagem", *E-Dicionário de Termos Literários*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <http://www.edtl.com.pt>, consultado em 26-07-2011.

PRADA OROPEZA, Renato. "El discurso fantástico contemporáneo: tensión semântica y efecto estético". *Semiosis*, II, México, nº. 3, pp. 53-76, enero-junio de 2006.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura*. Introdução aos Estudos Literários. 2. ed. Coimbra: Almedina, 2001.

_____; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. 7. ed. Coimbra: Almedina, 2002.

ROAS, David. *Tras los límites de lo real*. Una definición de lo fantástico. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

Texto recebido em 08 de janeiro de 2014 e aprovado em 28 de março de 2014.

VENTOS DO APOCALIPSE: ORALIDADE E ESCRITA COMO MARCAS IDENTITÁRIAS

VENTOS DO APOCALIPSE: ORALITY AND WRITING AS IDENTITY MARKS

Letícia Villela Lima da Costa

Professora Substituta de Literaturas Africanas da UFRJ

RESUMO: Em um país de tradição predominantemente oral, a escrita se firma como uma forma de registro, seja dialógico ou monológico. Portanto, a literatura possui um papel fundamental. Como é de se esperar nessa literatura ainda incipiente, há a busca de uma voz própria, dissociada do discurso do colonizador – ou seja, de um discurso que possa transmitir a essência do colonizado; e, para isso, a escrita tem que se fundar através da oralidade. As histórias transmitidas oralmente de geração a geração têm fundamental importância na cultura africana, pois são responsáveis pela manutenção da memória e representam um instrumento valioso de registro da tradição e da História de cada povo.

PALAVRAS-CHAVE: Moçambique; oralidade; escrita; memória; Paulina Chiziane

ABSTRACT: *In a country of predominantly oral tradition, writing establishes itself as a record, whether dialogic or monologic. Literature, thus, plays a key role. As is to be expected from such an incipient literature, it searches for its own voice, for a speech dissociated from the colonizer – for a speech with the "face" of the colonized. Therefore, writing has to be established by orality. The stories passed down orally from generation to generation are of fundamental importance in African culture, since they are responsible for preserving memory, and also serve as a valuable instrument for the conservation of the tradition and history of each people.*

KEYWORDS: *Mozambique; orality; writing; memory; Paulina Chiziane*

Paulina Chiziane é considerada a primeira mulher romancista de Moçambique. Entretanto, ela não se considera uma romancista, mas uma contadora de histórias. Nascida em Manjacaze, província de Gaza, foi iniciada pela avó na arte de contar histórias. Como ela mesma afirma: “Posso confirmar que a minha vivência também contribuiu para conduzir-me a este caminho (de escritora). As minhas memórias mais remotas são das noites frias à volta da lareira ouvindo histórias da avó materna”. (CHIZIANE. *Apud*: MATA, 2000, p.14).

Num país de tradição predominantemente oral, a escrita se firma como uma forma de registro, de diálogo consigo e com o outro, e, portanto, a literatura tem aí um papel fundamental. “A literatura é uma forma de preservar a memória e de procurar compreender o que vivemos. É uma maneira de arrumar o caos” (SAÚTE, 2004, p.8.). A literatura é também uma das muitas

maneiras de se construírem e se estabelecerem a “memória coletiva” e a “consciência nacional”. Segundo Boaventura Santos:

A literatura é, talvez, de todas as criações culturais, aquela em que melhor pode obter-se o equilíbrio entre homogeneidade e fragmentação. Não admira que estes intelectuais e, sobretudo Fanon, tenham atribuído à literatura o estatuto de instrumento privilegiado na construção da “consciência nacional” (SANTOS, 2001, p.35).

Ao se auto-intitular como contadora de histórias, Chiziane procura aproximar, ou melhor, associar a tradição oral e a escrita. Como é de se esperar numa literatura ainda incipiente, há a busca por uma escrita com voz própria, dissociada do discurso do colonizador, ou seja, um discurso com a “cara” do colonizado, e, para isso, a oralidade se faz fundamental.

Refletindo acerca da literatura angolana em *Entre voz e letra: a ancestralidade na literatura angolana*, Laura Padilha aponta:

Na busca dessa face, as manifestações artísticas passarão por um processo inverso de reapropriação dos bens simbólicos que haviam sido deixados na periferia pela cultura literária hegemônica do colonizador, sempre empenhado em anular as diferenças [...]. Dá-se, pois, um movimento de descolonização, e a tradição oral é repensada como forma de gritar a própria alteridade. (PADILHA, 2005, p.9.)

Para se estabelecer uma escrita moçambicana genuína, ou uma moçambicanidade escrita, naturalmente, há que se cortar o cordão umbilical com o discurso e com a literatura portugueses, resultando numa valorização das próprias origens. Ainda em *Entre voz e letra*, Padilha cita Manuel Rui, em *Eu e o Outro – o invasor*, para ilustrar tal ideia:

Quando chegaste, mais velhos contavam estórias. Tudo estava no seu lugar. A água. O som. A luz. Na nossa harmonia. O texto oral. E só era texto não apenas pela fala, mas porque havia gesto. Texto porque havia dança. Texto porque havia ritual. Texto falado ouvido e visto. É certo que podias ter pedido para ouvir e ver as estórias que os mais velhos contavam quando chegastes! Mas não! Preferiste disparar os canhões. (RUI *Apud*: PADILHA, op. cit, p.10).

No processo colonial, o colonizador busca dominar o colonizado não só econômica, religiosa e socialmente, mas, sobretudo culturalmente, num processo de aculturação e negação das diferenças e dos valores do outro, considerado mais fraco, e, portanto, passível de dominação, numa tentativa constante de substituição e imposição de novos valores. Pois, na visão do

“mais forte”, sua cultura é superior e sua visão de mundo e de “civilização” é a correta. É justamente disto que trata Manuel Rui no fragmento acima citado: é a força dos “canhões” silenciando a voz, o gesto, a dança, o ritual. Uma dominação através da força, como descreve Joseph Conrad:

Eram conquistadores, e para isso só é preciso força bruta... nada de que se gabar, quando se a tem, pois essa força é apenas um acaso que resulta da fraqueza de outros. Eles pegavam o que podiam porque estava ali para ser pegado. Simples assalto com violência, agravado por assassinato em grande escala, e homens lançando-se cegos naquilo...como é muito justo para os que enfrentam as trevas. A conquista da terra, que em sua maior parte significa tomá-la daqueles que têm uma cor ligeiramente diferente ou narizes ligeiramente mais chatos que os nossos, não é uma coisa bonita quando a gente olha bem de perto. (CONRAD, 1996, p.14.)

A oralidade, uma das marcas da cultura africana, é o que faz o indivíduo se reconhecer diferente do “outro, o invasor”; ela está ali porque é gesto, é dança, é ritual, é harmonia, enfim, é o cerne da identidade, sendo o que faz o indivíduo se reconhecer como parte daquele grupo. Ao se preservarem as marcas da oralidade na escrita literária, com certeza, há a preocupação em se buscar a identidade. Ainda segundo Manuel Rui:

E agora o meu texto se ele trouxe a escrita? O meu texto tem que se manter assim oraturizado e oraturizante. Se eu perco a cosmicidade do rito perco a luta [...] eu não posso retirar do meu texto a arma principal. A identidade. [...]. Como escrever a história, o poema, o provérbio sobre a folha branca? Saltando pura e simplesmente da fala para a escrita e submetendo-se ao rigor do código [...]? Isso não. No texto oral já disse que não toco e não o deixo manipular pela escrita arma que eu conquistei ao outro [...] Interfiro, descrevo, para que eu conquiste a partir do instrumento da escrita um texto escrito meu, da minha identidade [...] Temos de ser nós, “nós mesmos”. Assim reforço a identidade com a literatura. (RUI *Apud*: PADILHA, 2005, p.10-11.).

As histórias transmitidas oralmente de geração a geração têm fundamental importância na cultura africana, porque são responsáveis pela manutenção da memória e também um instrumento valioso de registro da tradição e da História de cada povo. Através de contos, lendas, fábulas e outras histórias, a cultura daquele povo se mantém e se perpetua. Elas são como um elo entre passado e presente. No prefácio ao livro *A gênese africana*, Alberto da Costa e Silva, citando Leo Frobenius, diz que há:

(...) um vínculo entre o presente e o passado mais poderoso do que pirâmides e bronzes e esculturas e manuscritos: a memória dos homens que não aprenderam ainda a escrever, ou que ainda não tiveram o tesouro das lembranças arruinado pelo uso excessivo da palavra escrita. (FROBENIUS *Apud*: COSTA E SILVA, 2005, p. 12.)

Nos seus romances, Chiziane narra histórias, ouvidas e vividas; histórias que têm que ser contadas para que sejam conhecidas e jamais esquecidas. Parte de experiências próprias e da realidade que a cerca para construir sua narrativa. A realidade e a ficção (con)fundem-se. “Na minha obra, ficção e realidade caminham de mãos dadas” (CHIZIANE *Apud*: MATA, 2000, p.135.). Efetivamente, como bem ressalta Inocência Mata, “(...) o que Paulina Chiziane faz na sua obra é escrever ‘a realidade do seu mundo com todos os seus prazeres, mágoas, tristezas e frustrações’”. (*Idem*, p.135.).

Segundo Andreas Huyssen, “um dos fenômenos culturais e políticos mais surpreendentes dos anos recentes é a emergência da memória como uma das preocupações culturais e políticas centrais das sociedades ocidentais” (HUYSSSEN, 2000 p, 9.). Sendo assim, podemos perceber a importância da memória como uma das peças fundamentais na construção da identidade. O registro do passado e a recuperação das histórias são primordiais para a construção da história. De acordo com José Manuel de O. Mendes:

Pelo estudo da memória temos um melhor acesso ao sentido de certos acontecimentos, a sua verdade intersubjectiva e não-referencial. É uma verdade de desvendamento que permite conhecer do interior as experiências dos que detêm ideologias opostas. A relação da história com a memória será, assim, não de oposição mas sim de complementariedade. (MENDES, 2002, p. 514-515.)

É justamente isso que a autora faz em *Ventos do apocalipse* – seu segundo romance, no qual é destacado o discurso sobre a guerra, a fome, a destruição, apesar de o amor também aparecer ao longo da narrativa. Através da reconstituição da memória, narra os horrores da guerra, pela voz dos diversos narradores. No romance,

[há] uma memória colectiva que busca, cumulativamente, exorcizar uma visão do país sob um ponto de vista diverso e contribuir para a construção da moçambicanidade literária, tornando-a mais ampla, menos segmentária e menos homonegeizante (MATA, 2000, p. 136.).

O ponto de vista diverso de que fala Inocência Mata pode ser encontrado nos inúmeros narradores que compõem a trama, dividida em três partes: o “Prólogo”, a “Parte I” e a “Parte II”. Estas últimas estão subdivididas em 25 capítulos que formam uma espécie de macro-história, que, no entanto, é permeada por diversas micro-histórias contadas por outras vozes narrativas, o que constitui um grande tecido. Essa espécie de caleidoscópio narrativo apresenta diversas perspectivas, diversos pontos de vista, partindo do micro para o macro. A história não é contada apenas por um, mas por muitos narradores, e cada narrativa compõe a narrativa maior, o que é uma das características primordiais da oralidade.

[...] Não são apenas “narrador-autor” [...] os que no texto exercem a função de disseminadores do dito. A cada passo aparece uma outra personagem que se faz também um contador de histórias. Por isso, em cada narrativa se encadeia uma outra, que se encadeia uma outra e assim sucessivamente, na busca daquela eternização a que se refere Todorov. Nenhuma narrativa quer morrer e dessa forma continua em outra, no afã de perpetuar-se. (PADILHA, 2005, p.82.)

A expressão *karingana wa karingana*, que aparece no prólogo, é um marco da tradição da oralidade. É a evocação dos espíritos que vão narrar as histórias pela boca dos mais velhos. É o princípio e o fim da história. É assim que se começa e se encerra uma história em volta da fogueira. Ao lançar mão desta expressão (assim como faz o poeta moçambicano José Craveirinha, ao intitular um de seus livros com essa mesma expressão), a autora ressalta a marca da cultura moçambicana, e, principalmente, anuncia o início da contação de histórias, o que fica bem claro na epígrafe, ela própria uma evocação:

Vinde todos e ouvi
Vinde todos com as vossas mulheres
E ouvi a chamada
Não quereis a nova música de timbila
que vem do coração? (CHIZIANE, 1999, P.13.)

As histórias são contadas, tradicionalmente, pelos mais velhos, pelos anciãos da aldeia, geralmente à noite, em volta da fogueira e/ou embaixo de alguma grande árvore. O prólogo de *Ventos do apocalipse* começa assim, com uma evocação e uma convocação para que todos venham escutar as histórias

que serão narradas a seguir. Só após a convocação, o ritual do *karingana wa karingana*, é que as histórias começam a ser contadas:

Escutai os lamentos que me saem da alma. Vinde, sentai-vos no sangue das ervas que escorre pelos montes, vinde, escutai repousando os corpos cansados debaixo da figueira enlutada que derrama lágrimas pelos filhos abortados. Quero contar-vos histórias antigas, do presente e do futuro porque tenho todas as idades e ainda sou mais novo que todos os filhos e netos que hão-de nascer. Eu sou o destino. A vida germinou, floriu e chegamos ao fim do ciclo. Os cajueiros estão carregados de fruta madura, é época de vindima, escutai os lamentos que me saem da alma, KARINGANA WA KARINGANA. (CHIZIANE, 1999, p. 15.)

Desta maneira começa, então, a contação das histórias. No prólogo são três: “O marido cruel”; “Mata que amanhã faremos outro” e “A ambição de Massupai”. As mesmas reaparecem no decorrer no romance. As histórias repetem-se ao longo da narrativa, são contadas e recontadas e o *karingana wa karingana* também fecha, encerra as histórias, como manda a tradição. No final do prólogo isso fica bem claro, pois há a anunciação da repetição das histórias ali contadas ao longo da narrativa.

As folhas caem no Outono na ceifa do vento. As águas do rio desembocam no mar, voam para o céu e voltam, enchendo de novo os rios. As estações do ano andam à roda. Até nós, seres humanos, morremos para voltar a nascer. Somos a encarnação dos defuntos há muito sepultados, não somos? A terra gira, a vida é uma roda, chegou a hora, a história repete-se, KARINGANA WA KARINGANA. (*Idem*, p.22.)

As três histórias do prólogo, assim como todo o romance, tratam da natureza humana, na sua face mais degradante: ambição, traição, fome, guerra, numa reificação da condição humana, uma quase animalização. Os três contos iniciais representam “os três fios temáticos em que a história se enreda: a fome, a desagregação espiritual e a natureza humana”. (MATA, 2000, p.140.)

Com efeito, as questões cruciais apresentadas no romance aparecem nos contos do prólogo, como, por exemplo, matar os filhos para que o choro das crianças não denuncie o esconderijo dos refugiados, que aparece em “Mata que amanhã faremos outro”:

A caminho do novo abrigo os maridos aproximavam-se delicadamente das esposas com crianças de colo e transmitiam a ordem: mulher, o menino vai chorar e seremos descobertos. Mata este, que depois faremos outro. Nos momentos de perigo, a solidariedade é a lei: ou morre um por todos ou todos por um. (CHIZIANE, 1999, p.19.)

E depois reaparece em outro momento do romance, retratando bem o nível animalesco a que o ser humano pode chegar com a guerra, a fome, a destruição e o desespero:

- Maldição dos espíritos – vocífera Doane. – Logo aqui e com tantos perigos. É preciso impedir este nascimento, é preciso travar, a criança não pode nascer aqui.

- Calma, Doane, tudo correrá bem.

- Mas a criança vai chorar, e se o invasor estiver por perto saberá que estamos aqui, seremos descobertos e talvez massacrados. Morrerão todos por causa de um filho que é meu. (CHIZIANE, 1999, p. 159.)

Na parte I, há uma epígrafe, um provérbio tsonga que diz “*Maxwela ku hanya! U ta sala u psi vona.*” (Nasceste tarde! Verás o que eu não vi). Aqui aparece a tradição, um mais velho falando com um mais novo: tu nasceste tarde, eu vi coisas que tu não viste, porém tu verás coisas que eu não verei, ou, pelo uso do verbo no passado (“vi”), tu verás coisas que eu não sou capaz de ver. De qualquer maneira, é importante perceber que a autora se preocupa em retratar os costumes da cultura moçambicana, como bem aponta Tânia Macedo:

Nos textos de Paulina Chiziane encontramos o universo do interior de Moçambique. Tais textos constituem um mergulho em costumes, lendas e perspectivas de populações distantes do litoral, o que, segundo entendemos, permite destacar uma das linhas de força de sua escrita: a evocação da tradição – seja dos ritos e crenças, seja das maneiras de contar – como força propulsora do relato, que faz com que memória e tempo presente, ancestralidade e modernidade confluem em uma narrativa bastante densa. (MACEDO *In*: VAZ LEAO, 2003, p.164.)

É interessante notar que, na busca pela tradição, na revisitação dos “lugares de memória”, a narrativa conduz ao reencontro com a tradição local que não volta mais, um passado que teima em retornar ao presente, mas que

só aparece entre ruínas de um tempo que não pode ser revivido. Ao tentar retomar a tradição do *mbelele*, a dança que traz a chuva, o personagem Sianga, antigo régulo, busca uma tradição que não pode ser recuperada, devido ao embate com o presente. No afã de retomar seu poder, ele desafia e enfrenta a fúria dos antepassados e leva seu povo à destruição. Segundo aponta Inocência Mata:

Ventos do Apocalipse tematiza também a natureza humana, com a guerra em pano de fundo, na sua mais profunda dimensão: a ambição, a traição, a indiferença, a maldade. Mananga, Macácuá, aldeia do Monte são apenas lugares que ilustram o quanto o homem se confronta com seus demônios e pode não vencê-los. Sianga, o régulo que se alia a uma das partes trazendo desgraça para o seu povo é o exemplo desse homem. (MATA, 2000, p. 139.)

Há, na realidade, um embate entre o velho e o novo Moçambique, uma tensão constante entre a tradição e a mudança. Há que se “regressar ao passado com a cabeça no presente”. Para voltar ao passado, não se pode apagar o presente, pois um influi no outro, um não existe sem o outro.

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. Chegou a hora da verdade. Os que tinham poderes sobre as nuvens morreram a mais de um século como o seu saber. A quem o haviam de transmitir se os jovens escarneciam deles? Quem vai fazer o *mbelele*?

Chegou o momento crucial e não se encontra a saída do grande labirinto. Não resta outro caminho a seguir senão regressar ao passado, com a cabeça no presente (CHIZIANE, 1999, p. 60.)

Ao privilegiar, como afirmam Rita Chaves e Tânia Macedo, o universo do interior de Moçambique, a autora procura trazer a oralidade para a literatura, lançando mão da memória oral, que figura como uma das principais bases do patrimônio cultural africano. A escrita é menos um simples recontar de histórias, lendas e mitos, e mais a afirmação da identidade, uma marca de resistência.

Não se trata simplesmente de recontar as lendas, os mitos e as fábulas que compõem as suas tradições, mas de revitalizar a escrita através do questionamento dos modelos ocidentais. Dessa forma,

eles exprimem o impasse criado entre a recusa de uma tradição imposta pelo sistema colonial e a impossibilidade de retomar integralmente a tradição que fora submetida ao amordaçamento pelo mesmo sistema. (CHAVES e MACEDO, 2003, p. 45-46.)

No romance de Chiziane há, em cada momento, esse questionamento acerca do “amordaçamento” da cultura de que falam Rita Chaves e Tânia Macedo. Reatualizam-se os questionamentos dos modelos ocidentais, que sempre foram impostos, o embate entre as gerações e a tentativa de resgate do passado e das tradições locais, resgate esse personificado pelas figuras dos personagens mais velhos, que são os detentores do conhecimento, das histórias e das tradições. Há uma crítica à perda dessa tradição, bem como ao confronto entre a tradição local e a tradição “importada” aos colonizadores, como fica claro nos trechos a seguir, que relatam um diálogo entre os jovens e a personagem pai Mungoni, um velho adivinho da aldeia:

– Uma cerimônia para os defuntos? Vós sois mais casmurros que os burros, ó velhos. Os mortos são para ser esquecidos.

Os velhos levantam vozes agressivas. Estão ofendidos. Reprendem. Condenam. Recordam os velhos tempos da boa moral e respeito. Por instantes, gera-se um conflito de idéias expressas com palavras azedas. É o conflito de gerações. Os jovens estão contra os velhos. [...]

– Minha gente. Falar dos defuntos não é falar dos corpos mortos, das caveiras, dos ossos, da cinza e do pó. Falar dos antepassados é falar da história deste povo, da tradição e não do fanatismo cego, desmedido. Não há novo sem velho. O velho lega a herança ao novo. O novo tem sua origem no velho. Ninguém pode olhar para a posteridade sem olhar para o passado, para a história. A vida é uma linha contínua que se prolonga por gerações e gerações. Aquele que respeita a morte respeita também a vida. Acreditar nos antepassados é acreditar na continuidade e na imortalidade do homem. (CHIZIANE, 1999, p. 264-265.)

Ventos do apocalipse narra o êxodo dos habitantes da aldeia de Mananga, durante 21 dias, à procura da Aldeia do Monte, que é como a Terra Prometida, onde acreditam que há água, comida, enfim, onde estarão livres do martírio e da miséria a que Mananga fora condenada. Tendo a guerra civil como pano de fundo, o romance narra os horrores da guerra e o calvário que esse povo tem que passar para alcançar seu destino. A fome, as doenças, a

morte são companheiras constantes, o que, não surpreendentemente, resulta numa desesperança:

Somos homens nobres, feitos à semelhança de Deus, minha gente! Mas à semelhança de Deus? É pouco provável. Se o homem é a imagem de Deus, então Deus é um refugiado de guerra, magro, e com o ventre farto de fome. Deus tem este nosso aspecto nojento, tem a cor negra da lama e não toma banho à semelhança de nós outros, condenados da terra. O Diabo sim, esse deve ser um janota que segura os freios da vida dos homens que sucumbem. (CHIZIANE, 1999, p.184-185.)

A epígrafe da parte II, uma canção popular *changane*, “*A siku ni siko li ni psa lona* (Cada dia tem a sua história)”, ilustra bem a ideia da travessia dos refugiados, que é narrada de forma que o leitor acompanhe dia a dia o sofrimento dos aldeões. Cada dia tem a sua história, cada dia tem histórias que devem ser contadas, histórias que se repetem, voltando ao final do prólogo, “a terra gira e gira, a vida é uma roda, chegou a hora, a história repete-se, *KARINGANA WA KARINGANA*”. A ideia de que a terra gira e a vida é uma roda remete à circularidade da própria narrativa do romance. A epígrafe da parte I é retomada no começo da parte II, mostrando bem que as histórias devem ser contadas para que as novas gerações saibam de seu passado, do passado de seu povo e que a fome, a guerra e a destruição nem sempre estiveram presentes:

Cada ano,
Cada ano tem a sua história.
Cada dia,
Cada dia tem a sua história.

Há muitos e muito sóis, as mulheres cantavam estes versos velhos como a idade da terra, com vozes de fartura nas festas das colheitas. Os tempos mudaram. Hoje, outras mulheres cantam os mesmos versos com vozes de amargura na época de tortura.

E amanhã?
Não sei o que irá acontecer.

Canção desespero, canção esperança, canção dúvida, canção certeza. Versos ora directos ora indirectos, subtis, sinuosos, tão sinuosos como a estrada das gaivotas.

Nasceste tarde, verás o que eu não vi.
(CHIZIANE, 1999, p. 145-146.)

Não podemos dizer que existe uma só África, como tampouco existe só um Moçambique ou uma só moçambicanidade. A pluralidade de línguas,

culturas, religiões faz do território africano e moçambicano um verdadeiro mosaico, com múltiplas identidades, resultado do entrelaçamento de diversas culturas. *Ventos do apocalipse* reflete essa mistura nos seus diversos narradores, nas suas histórias e nos seus múltiplos temas, passíveis de muitas interpretações e pontos de vista diversos. É um pequeno retrato dentro do vasto universo moçambicano. Pequeno, porém bastante denso e significativo.

O texto a seguir, extraído do livro *A África na sala de aula*, de Leila Hernandez, corrobora essa questão da enorme diversidade e heterogeneidade que o território moçambicano, assim como toda a África, encerra:

Em síntese, é possível considerar que Moçambique condensava a heterogeneidade própria das Áfricas, no geral. Apresentava povos falando línguas diferentes, com tradições religiosas e noções de propriedade distintas, valores diversos e vários modos de hierarquização de suas sociedades, articulando-se e rearticulando-se de acordo com seus próprios interesses, resultando em organizações políticas várias que ora se uniam ora entravam em disputa, definindo o ascenso ou o declínio de grandes “impérios” (como o do Monomotapa e do Marave no atual Maláui), “reinos” (como o de Gaza) e “Estados” (como o do Zimbábue no século XIX). Esse foi um tema que passou de geração em geração, fazendo parte das tradições orais de Moçambique e, por vezes, integrando o processo de “invenção de tradições” no pós-independência. (HERNANDEZ, 2005, p.592.)

Além das questões abordadas neste artigo, o romance *Ventos do apocalipse* aborda inúmeros assuntos, e muitos caminhos se abrem para o leitor: a questão da construção e desconstrução da figura do herói, representada pela personagem Sixpence; a guerra civil e dos conflitos étnicos internos; a presença da Igreja Católica na figura do padre louro de olhos azuis, com as vestes limpas, em contraste com os habitantes das aldeias, sujos, negros e mortos de fome; o tema do pós-colonialismo; a própria questão das personagens femininas, que certamente este artigo não esgota. Todas essas questões e, seguramente, muitas outras figuram como assuntos inesgotáveis e merecem intensa pesquisa.

REFERÊNCIAS:

CHAVES, Rita e MACEDO, Tânia. “Caminhos da ficção da África Portuguesa”. *Revista*

Biblioteca Entre Livros – Vozes da África. São Paulo: Duetto, n.6, 2007, p.44- 51.

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

CONRAD, Joseph. *O coração das trevas*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

FOX, Douglas e FROBENIUS, Leo. *A gênese africana: contos, mitos e lendas da África*. São Paulo: Landy Editora, 2005.

HERNANDEZ, Leila Leite. *A África na sala de aula: visita à história contemporânea*. São Paulo: Selo Negro Edições, 2005.

HUYSSSEN, Andreas. “Passados presentes: mídia, política, amnésia”. *In: Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.

MACEDO, Tânia. “Estas mulheres cheias de prosa: a narrativa feminina na África de língua oficial portuguesa”. *In: VAZ LEÃO, Ângela (org.). Contatos e ressonâncias: Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*. Belo Horizonte: PUC-Minas, 2003, p. 155-168.

MATA, Inocência. Paulina Chiziane: “Uma colectora de memórias imaginadas”. *In: Metamorfoses*, v. 1. Rio de Janeiro: Cátedra Jorge de Sena/ UFRJ: Ed. Cosmos, 2000.

MENDES, José Manuel Oliveira. “O desafio das Identidades”. *In: SANTOS, Boaventura de Sousa. A globalização e as Ciências Sociais*. São Paulo: Cortez Editora, 2002, p. 503-534.

PADILHA, Laura Cavalcanti. *Entre Voz e Letra: a ancestralidade na literatura angolana*. Lisboa: Novo Imbondeiro Editores, 2005.

SANTOS, Boaventura de Sousa. “Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade”. *In: RAMALHO, Maria Irene; RIBEIRO, Antônio Sousa. Entre ser e estar – raízes, percursos e discursos da identidade*. São Paulo: Edições Afrontamento, 2001, p. 23-85.

SAÚTE, Nelson (organização e prefácio). *Nunca mais é sábado: antologia de poesia moçambicana*. Lisboa: Dom Quixote, 2004.

Texto recebido em 25 de janeiro e aprovado em 25 de março de 2014.

FELICIDADE E AUTOCONHECIMENTO: IMAGENS ABENSONHADAS EM MIA COUTO

HAPPINESS AND SELF KNOWLEDGE: MIA COUTO'S DREAMBLESSSED IMAGES

Maria Teresa Salgado
Professora Adjunta UFRJ

RESUMO: Breves embasamentos para uma pesquisa sobre as imagens da felicidade nas literaturas africanas de língua portuguesa, seguidos de uma, também breve, análise da obra *Estórias abensonhadas*, do escritor Mia Couto. Destaque para a ideia de autoconhecimento como movimento fundamental para o processo de “outrar-se”, visto aqui como uma das vias na busca pela felicidade. A obra coutiana é lida como uma crítica e uma alternativa para os becos, aparentemente sem saída, das dores e dos traumas criados em nossa sociedade narcísica.

PALAVRAS-CHAVE: Imagens de felicidade; autoconhecimento; outrar-se, *Estórias abensonhadas*.

ABSTRACT: *Brief appointments for a research on the image of happiness in African literatures, followed by a brief analysis of Mia Couto's Estórias abensonhadas. We point the idea of self-knowledge as fundamental to the act of “outrar-se”, considered here as one of the main ways to pursuit happiness. Couto's work is read as a criticism and an alternative to the apparent blind alleys, pains and traumas created in our narcissistic society.*

KEYWORDS: *images of happiness; self-knowledge; “outrar-se”; Estórias abensonhadas.*

A felicidade é uma ideia nova na Europa.
(Saint Just)

Felicidade, eu só te reconheci pelo barulho que você fez ao partir.
(Raymond Radiguet)

A felicidade é uma palavra pneumática.
(M. Teresa Salgado)

A primeira epígrafe, uma já famosa frase pronunciada por Saint Just às vésperas da Revolução francesa, nos dá a dimensão de como a felicidade aparece na modernidade como a mais revolucionária de todas as ideias. Ela não seria mais apanágio das elites; estaria ao alcance de todos, especialmente dos excluídos, traduzindo-se num direito de ser e de existir independente do poder real. Mas os que conhecem um pouco da história das revoluções e das utopias, desde então, sabem de que modo os sonhos revolucionários rapidamente se transformaram em pesadelos e como os projetos de se instaurar uma felicidade para o povo ou para a periferia - se usarmos uma expressão mais contemporânea - tornaram-se tirânicos, muitas vezes, em

função de uma repressão exagerada, que se traduzia num desejo cego de se fazer tabula rasa do passado.

Na segunda epígrafe, o verso do poeta R. Radiguet¹, ao apontar para a impossibilidade de uma apreensão plena da ideia de felicidade, localizando-a no passado, ilustra o caráter contraditório da natureza humana. O humor da frase nos conduz a avaliar a importância da felicidade em nossas vidas e, ao mesmo tempo, a sua fugacidade e dificuldade de apreensão. Percebemos, imediatamente, os aspectos paradoxais inerentes à sua discussão.

A terceira epígrafe aproveita um comentário de Jorge Coli, professor da Unicamp na área de história, sobre a palavra liberdade. A partir de uma obra do romancista italiano Fogazzaro, o pesquisador defende a existência de palavras pneumáticas². Isto é, palavras que vem dos pulmões, que soam como instrumentos musicais, que ninguém sabe exatamente o que querem dizer, mas que embriagam os homens. Não tenho dúvida de que Felicidade, assim como a palavra Liberdade, é uma palavra pneumática, carregada de emoções, repercussões e camadas bastante complexas, que não deve contudo nos fazer desistir de avaliá-la. Pelo contrário, seus muitos significados sugerem um olhar mais atento à história ou às histórias que se agregam à palavra a cada momento em que ela é convocada.

Essas são as epígrafes que selecionei para embasar meu local de observação das imagens de felicidade ou da busca pela felicidade no processo de afirmação e no desenvolvimento das literaturas africanas. Dedico boa parte desse texto para sedimentar essa ideia e, ao final, comento brevemente alguns dos contos da obra *Estórias abensonhadas*, de Mia Couto, que considero uma das mais emblemáticas para pensarmos a construção da felicidade nas literaturas africanas.

Assim como sugeri, há quase 20 anos atrás, uma pesquisa sobre a presença do riso nas literaturas africanas, quando o tema ainda era considerado estranho e pouco pertinente, sugiro agora uma enfoque das imagens da busca da felicidade nessas literaturas. Prestemos atenção a essas imagens, que ora se mostram evidentes ora se percebem apenas como um brilho fugaz ou tímido, como uma espécie de flash que nos atrai e também nos perturba. Mas é preciso que saibamos reconhecê-las, pois, como sugeri Radiguet, nem sempre elas se mostram evidentes. Por isso, antes de destacá-

las, vale à pena conhecermos melhor a trajetória oscilante do nosso tema no espaço das literaturas africanas de língua portuguesa.

Como nos ensinam vários pesquisadores, entre eles Nazareth Fonseca³, em boa parte da produção literária africana de língua portuguesa, nos momentos de ruptura com os códigos estabelecidos e de busca de afirmação identitária, configuraram-se discursos de resistência e de reivindicação por mudanças. Mas não se tratavam apenas de mudanças no sentido de uma nova linguagem literária. Desejavam-se mudanças quase sempre radicais. Mudanças que, como sabemos, demandavam uma nova ordem política e social, em que as vozes silenciadas se manifestariam e a felicidade seria possível.

Nas palavras de um dos pioneiros nos estudos das Literaturas Africanas, Pires Laranjeira (1995, p. 71), projetos como os da Geração de *Mensagem* angolana eram utópicos, sobretudo, porque pressupunham o inverso do que acontecia na sociedade; clamava-se não só por uma total guinada cultural, mas por uma transformação política, que inaugurasse um projeto de felicidade para Angola.

A produção poética dos poetas mensageiros trazia imagens plurais, mas vivas e, algumas vezes, bem claras, do desejo de felicidade. Leia-se “Serão de menino”, de Viriato da Cruz (*In*: FERREIRA, Manuel, 1976, p. 169), em que a Felicidade, em letra maiúscula, é concebida no passado das tradições orais revisitadas; confira-se o poema “A Voz Igual”, de Agostinho Neto, em *Sagrada esperança* (1987, p. 153), desenhando um futuro de uma sociedade que traria “Na hora das transformações humanas/o chilreio infantil da mocidade feliz”.

Mas não precisamos ficar apenas na Geração *de Mensagem*, para buscar exemplos de como a felicidade utópica fundamentou a construção de identidade nas literaturas africanas de língua portuguesa. A releitura da “Pasárgada” bandeiriana pela Geração Claridosa cabo-verdiana; a poética moçambicana de *Msafo*; a poesia de Francisco José Tenreiro (1942); a publicação de *Mantinhas para quem luta*. Em diferentes espaços literários africanos, a busca de felicidade delineou claramente suas imagens, embora com estratégias diferentes.

O fato é que a dificuldade em reconhecermos e abordarmos as imagens de felicidade, ou de busca de felicidade, atualmente, não reside apenas nas

literaturas africanas, mas na literatura de forma geral. Nos últimos anos, embora a literatura não abandone o tema, raras obras acadêmicas se arriscaram em torno dele. No Brasil, na pesquisa literária, um dos poucos trabalhos de destaque é o de Ronaldo Lima Lins (1993). Fora isso, desde 2011, acompanhamos os seminários intersdisciplinares, organizados por João Freire, da ECO na UFRJ, envolvendo as áreas de comunicação, antropologia, psicanálise, história, literatura e filosofia.

Ao longo dos últimos dois séculos, assiste-se a um processo de desvalorização da busca de felicidade, no campo das ciências artísticas, inversamente proporcional a uma valorização crescente do tema nas demais áreas da sociedade, como a comunicação, o marketing, além de outras áreas que vêm crescendo, justamente com estudos voltados para a investigação do papel da felicidade na sociedade, como a neurociência e a economia.

O século XIX, de Hegel, Schopenhauer e Nietzsche vai desprezar a felicidade, fazendo dela uma imagem essencialmente negativa. Sabemos que boa parte do coro dos grandes poetas e artistas do século XIX e XX também colaborou para essa baixa-estima da felicidade. Românticos como os ingleses Shelley e Keats, os brasileiros Álvares de Azevedo e Casimiro de Abreu ou o romancista português Camilo Castelo Branco cantaram a melancolia, o pessimismo e o tédio, reforçando a concepção de felicidade como apanágio de uma burguesia cada vez mais ciosa de seus pequenos e mesquinhos prazeres privados. Stendhal e Flaubert, por sua vez, corroboraram ainda mais essa ideia, associando a felicidade ao egoísmo, aos espíritos terra a terra e à burrice.

Não resta dúvida de que o século XX foi o das grandes frustrações em tentativas de instauração de felicidade de Estado, fundadas no igualitarismo, em várias partes do mundo. Maio de 68 marcou o grande fracasso da Felicidade de Estado baseada no desenvolvimento econômico. O mal estar na cultura de consumo, de aparências e hipocrisia se configurava, definitivamente, ainda que, na segunda metade do século, tenhamos assistido a uma crítica feroz das instituições e a uma renovação dos comportamentos sociais e sexuais.

Nos anos 1980, o Mercado da felicidade se concretizou como um dos maiores setores econômicos; a temática virou uma obrigação, que tomou de

forma avassaladora a sociedade, num modelo de estado neoliberal, em que os tristes, os depressivos, os melancólicos foram cada vez mais excluídos, assim com os loucos, os velhos e todos que pudessem perturbar a sociedade do “seja feliz, mostre-se um vencedor”.

Compreende-se que, na atualidade, para muitos intelectuais, cresça o ceticismo em relação a qualquer pretensão de felicidade e que a questão se transforme em: como sobreviver ao que o filósofo Pascal Bruckner chama de “despotismo da felicidade” (2000, p. 20), responsável, segundo ele, pela destruição da própria possibilidade de felicidade.

Como vemos, a abordagem do assunto envolve navegação em águas arriscadas. Poucos são os grandes escritores contemporâneos que se aventuram a uma tematização mais clara e frontal do tema. Nas literaturas africanas de língua portuguesa, a questão se revela expressiva, em diferentes espaços e épocas, e pode ser vista em muitos desdobramentos, seja nos períodos mais remotos (de afirmação identitária), como tentamos mostrar anteriormente, seja em momentos mais contemporâneos, em textos que abraçam sem medo a felicidade – numa espécie de recuperação do tempo perdido, reverberando tons proustianos, tal como mostramos em estudo sobre a obra do angolano Ondjaki⁴ – ou que a rejeitam ceticamente, como um sintoma do mal estar cultural, como se pode perceber na obra *Filhos da pátria*, do também angolano João Melo.

Tal como o pesquisador francês Cristophe André, acredito que é um grande equívoco considerar a felicidade como um elemento paralisante, como vimos desde o romantismo. Ele observa: “É verdade que a cólera pode nos levar à revolta, ao combate, à destruição do justo e do inaceitável, mas é o desejo e o gosto da felicidade que podem nos ajudar a seguir em frente na criação” (ANDRÉ, 2010, p. 59; tradução livre). O psiquiatra valoriza, especialmente, nossa capacidade de aprendizagem da felicidade que se radica na infância, mas pode ser recuperada por nossa memória da felicidade, funcionando como um reservatório de força diante das adversidades, como mostrou também Bergson em *Matéria e memória* (1999).

A escolha de textos de Mia Couto, para uma reflexão em torno das imagens de felicidade, deve-se, em primeiro lugar, à expressividade do tema em sua obra. Este se manifesta de forma explícita em suas narrativas, seja nos

nomes das personagens, seja nos provérbios e reflexões que surgem a todo o momento, seja em alguns títulos de histórias. Enfim, o tema se mostra vivo de muitas formas, na sua produção em geral, incluindo boa parte de seus ensaios. Mas o que nos atrai, realmente, na elaboração cotidiana de imagens de felicidade, é a sua vinculação aos projetos e sonhos nascidos a partir de um imaginário de vozes da periferia da sociedade. Vozes coletivas, plurais, que nos revelam, especialmente, o espaço dos desejos.

Na impossibilidade de investigarmos, em um só artigo, as muitas facetas e elementos que concorrem para nossa observação da busca de felicidade na obra de Mia Couto, elegemos, aqui, a via do autoconhecimento, que está presente em quase todas as reflexões filosóficas e psicanalíticas sobre a felicidade ao longo da história do homem. Futuramente, esperamos abordar – e desejamos que este artigo desperte – outros aspectos relacionados ao presente tema na obra do autor.

Na produção de Mia, a ideia de autoconhecimento se mostra relevante desde o seu primeiro livro de poesia, *Raiz de Orvalho*, publicado inicialmente em 1977, como vemos no poema de abertura, “Identidade”: “Preciso ser um outro/para ser eu mesmo...// No mundo que combato/morro/no mundo por que luto/ nasço.” (COUTO, 1999, p. 13)

A ideia do autoconhecimento alia-se, em sua obra, a uma constante necessidade de busca, de reinvenção do homem. O sujeito, portanto, só pode se conhecer e se encontrar na medida em que exercitar as muitas possibilidades de se “outrar”. Tal proposta também é defendida claramente nos ensaios: “o que nos faz ser pessoas é o modo como pensamos, como sonhamos, como somos outros” (COUTO, 2009, p. 88).”

Em *Estórias abensonhadas*, textos publicados em 1994, surgidos, após o final da Guerra Civil em Moçambique, conforme as palavras do autor indicam na apresentação do livro, “entre a mágoa e a esperança, lá onde a violência não pode golpear” (2012), encontramos um território de traumas, onde, no entanto, podemos nos refazer, conhecendo as trajetórias de personagens que expressam seus desejos e transformam-se em pessoas. Observaremos, em algumas dessas histórias, o caminho da repressão e seus sintomas até a emergência do desejo não satisfeito e canalizado, a voz das paixões até então caladas. Um caminho ligado ao autoconhecimento, que não só valoriza os

desejos e sonhos, mas, sobretudo, os dimensiona no mundo em que vivemos.

Começamos com a leitura de “O cego Estrelinho”, pois esse foi o primeiro conto do autor que nos despertou para uma observação desse processo de autoconhecimento, que se dá no “outrar-se”, que possibilita a emancipação do nosso “olhar” em relação ao mundo, que nos leva a uma autodescoberta no outro e com o outro.

Inicialmente, o cego Estrelinho é conduzido pelo guia Gigito Efraim, cujo nome significa próspero, persistente, fértil. Com ele, Estrelinho desenvolve uma relação de dependência, que traduz ao mesmo tempo o prazer e a dor, a luz e a escuridão. O brilho da imaginação de Gigito, na qual Estrelinho se apoia, é ofuscado quando Gigito dorme, e o cego se sente impedido de dormir, isto é, de sonhar, diga-se desejar. Como que prevendo a sua partida iminente, Gigito incita o cego a se desbengalar, a forjar suas próprias imagens e não se conformar com a escuridão. A verdade, contudo, é que Efraim e Estrelinho se completam, pois o cego também incitava o guia a imaginar e “não se conformava em suas escurezas.” (2012, p. 22)

Quando Gigito parte para a Guerra, Estrelinho se afunda na tristeza; até o dia em que, como prometido, Gigito envia-lhe a irmã Infelizmina, que o substituiria na função de guia. Descobrimos, contudo, que a moça faz muito jus ao seu nome, pois não consegue guiar Estrelinho pela imaginação: não lhe permite “outrar-se”; não é capaz de inventar, de deixar falar a voz do desejo. Sua visão é guiada apenas pelo princípio de realidade, que aposta na objetividade, que reduz o mundo ao que é dado. Pela mão de Infelizmina, “Estrelinho perdia os brilhos da fantasia” (2012, p. 24). Diferente do irmão, Gigito, capaz de criar um mundo do tamanho do sonho, o olhar da moça não deixa que o mundo se expanda e ganhe novas cores e formas. Com sua visão objetiva, tudo a sua volta se encolhe e se desilumina.

Sabota-se, assim, a capacidade de outrar-se, tanto de Infelizmina quanto de Estrelinho. E, para completar esse quadro desalentador, Infelizmina mergulha em profunda tristeza, ao saber que o irmão, Gigito, morrera na guerra. A depressão de Infelizmina, no entanto, fará com que Estrelinho se transforme em seu guia, seguindo a lição da imaginação, do sonho e do desejo que recebera de Gigito. Com a ajuda de Estrelinho, Infelizmina se desvencilha da tristeza e abraça o caminho apontado pelo cego, que “iniciou de descrever o

mundo, indo além dos vários firmamentos.” (COUTO, 2012, p. 25). Com Estrelinho, Infelizmina se reconhece, se sente sarada da alma. Seu outrar-se a leva à transformação, à emancipação.

A personagem realiza, portanto, uma descoberta e uma vivência de intensa satisfação, no autoconhecimento que se estrutura com a ajuda do outro. Esse autoconhecimento relaciona-se, vivamente, à ideia de felicidade, uma vez que as imagens evocadas sugerem uma plenitude e uma completude ligadas à harmonia de uma experiência que só se pode descrever como anterior à própria vida, uma experiência que, como o texto aponta, não tem lugar determinado, mas atualiza-se, no caminho, como uma constante busca.

Estrelinho miraginava terras e territórios. Sim, a moça se concordava. Tinha sido em tais paisagens que ela dormira antes de ter nascido. Olhava aquele homem e pensava: **ele esteve em meus braços antes da minha actual vida**. E quando já havia desvencilhado da tristeza ela lhe arriscou de perguntar:

– Isso tudo, Estrelinho? Isso tudo existe aonde?

E o cego, em decisão de passo e Estrada, lhe respondeu:

– Venha, **eu vou lhe mostrar o caminho**.

(COUTO, 2012, p. 25; grifos nossos)

Em “Nas águas do tempo”, conto que abre o livro, também encontramos um processo de outrar-se que aponta para a afirmação identitária. Dessa vez, é o mais novo que se “outra”, ao se deixar guiar pelo “mais velho”, terminando por descobrir os olhos que se abrem para dentro, “aqueles que usamos para ver os sonhos” (COUTO, 2012, p. 12). Tal como na estória do cego Estrelinho, que se descobre capaz de criar imagens transformadoras do mundo, aqui também se experimenta um processo de autoconhecimento renovador. Inicialmente, o jovem vive a descrença; mais tarde, esta se transforma em medo do desconhecido:

O avô pisava os interditos territórios? Sim, frente ao meu espanto, ele seguia em passo sabido (...) Até que, entre a neblina, ele se declinou em sonho na margem da miragem. Fiquei ali, com muito espanto, tremendo de um frio arrepioso. (COUTO, 2012, p. 13)

O saldo final da experiência, contudo, é de descoberta e plenitude: “E eu acabava de descobrir em mim um rio que nunca haveria de morrer.” (COUTO, 2012, p.13). A transmissão de experiências entre o “mais velho” e o “mais novo” reúne, de forma extremamente articulada, elementos considerados essenciais na busca pela felicidade em todas as culturas: temos aqui,

claramente delineadas, a importância do autoconhecimento, da autorrealização e da consciência da morte (HECHT, 2009, p. 23-61). Tais elementos também podem ser encontrados nos demais contos. Acreditamos, no entanto, que, não por acaso, nessa primeira estória, eles se mostram conectados de forma primorosa.

No conto “Joãotônio no enquanto”, à medida que se autoquestiona e autoconhece, chegando até a despedir-se de seu nome original, o protagonista põe em cheque, também, as rígidas barreiras, estabelecidas pela sociedade, no plano da sexualidade. Infeliz com o comportamento frio e distante de sua mulher, Joantônio a envia para uma prostituta, que deveria ensinar-lhe a arte de “enrodilhar lençóis” (2012, p.89) Sua mulher, Maria Zeitona, retorna do estágio transformada, “com jeitos de homem” (COUTO, 2012, p. 90).

É somente ao “outrar-se”, como Joãotônia, e ao aceitar o “outrar-se” de sua parceira, agora masculinizada, que a personagem principal encontra um caminho para a realização e satisfação do desejo. Os estereótipos e obstáculos que criamos no nosso relacionamento com o outro são evidenciados no conto. Porém, mais do que isso, evidencia-se o modo como nossa rigidez e nossas convenções nos tornam infelizes. É por isso que, cheio de licenças e vergonhas, o narrador-personagem confessa seu prazer com a mudança de papéis. A vergonha, contudo, é suplantada pelo prazer e pela alegria de recuperar sua mulher. O processo de autoconhecimento de Joãotônio produz resultados tão plenos e harmoniosos que merecem ser compartilhados. Daí o conto se estruturar em forma de diálogo entre o narrador e o narratário. Este se projeta como um protótipo do leitor. Como em outras narrativas emblemáticas do gênero, a responsabilidade de reconstituir a história e refletir sobre ela é transferida ao ouvinte leitor.

(...) Está-me a seguir meu irmão?

Mas agora, no momento que lhe escrevo, nem mais me apetece explicação. Quero desracionar. Em cada dia não espero senão a noite, as brandas tempestades em que sou Joãotônio e Joanantônia, masculina e feminina, nos braços viris de minha esposa. Por enquanto, mano, ainda sou Joãotônio. Me vou despedindo, vagarinho, do meu verdadeiro nome. (COUTO, 2012, p. 90)

Por outro lado, o conto “Os infelizes cálculos da felicidade” indica como o espaço do desejo sexual também pode permanecer empobrecido, ainda

que se mostre com uma face aparentemente liberada. O princípio de prazer descontrolado revela-se tão precário quanto o reino do princípio de realidade. Ao pressentir qualquer ameaça de abandono, por parte de sua jovem parceira, o velho Júlio Novesfora foge em direção a novos prazeres, acreditando que assim poderá evitar a dor. Aqui o protagonista, em nenhum momento, realiza o movimento de outrar-se, de abrir-se em direção a sua parceira ou parceiras, embora deixe falar alto o seu desejo físico. O personagem passa por uma transformação apenas superficial, ou melhor, passa de um extremo a outro. Se, inicialmente, não se relacionava amorosamente com mulheres, muda da água para o vinho e passa a se interessar avidamente por relacionamentos amorosos. Entretanto, só consegue enxergar suas parceiras como objeto de descarga de suas pulsões; o “outro”, portanto, não ganha jamais existência própria. O princípio de prazer, como satisfação imediata dos desejos, revela sua face empobrecedora, pois Júlio Novesfora é guiado exclusivamente pela razão, que não lhe faculta a transformação do mundo. Tal como a personagem Infelizmina, na primeira fase, para Júlio, a vida é o resultado de uma visão objetiva, que não dá lugar ao sonho. Na verdade, mesmo que se transforme numa pessoa totalmente dedicada a relacionamentos amorosos, permanece a mesma pessoa de antes; continua doseando “o seu coração em aplicações regradas e reduzindo ‘a paixão ao seu equivalente numérico’.” (COUTO, 2012, p. 83). Antes, os amores eram hipótese nula. Agora, os amores passam a ser estabelecidos pelas probabilidades: “Afinal, os outros bem tinham razão: chega sempre o momento que o amendoim se separa da casca.” (COUTO, 2012, p. 85-86) Por isso, Novesfora só pode passar por transformações superficiais, logo, constantemente, insatisfatórias, uma vez que não dão espaço para o outro.

Essa negação ou invisibilidade do outro também se apresenta no conto “Noventa e três”, estória de um “mais velho” ignorado pela família, circunstância que se torna ainda mais pungente porque o conto se passa no dia do seu aniversário. A invisibilidade do velho para a família é tamanha, que esta não percebe a sua ausência quando o velho se esgueira para encontrar com os amigos da rua: “E, sem que ninguém se aperceba, o aniversariante escapa do aniversário. Se adentra no jardinzito e se estende no banco, suspirando uma **leve felicidade**.” (COUTO, 2012, p. 58; grifos nossos). Essa

felicidade surge na rua, longe da rotina e do esquecimento dos familiares, num espaço onde ele consegue ser outra pessoa, junto dos companheiros “Ditinho mais o gato. Esses, sim, mereciam pensamento. Só para eles, vadios do jardim, ele se sentia avô.” (COUTO, 2012, p. 58)

Realizamos aqui um breve passeio por alguns dos contos de *Estórias abensonhadas*. Podemos, entretanto, afirmar que o “outrar-se” atravessa toda a obra, e pressupõe, em primeiro lugar, um olhar para o outro, fazendo emergir as vozes silenciadas. Não por acaso são quase sempre as vozes periféricas que se expressam: vozes das mulheres, dos loucos, dos cegos, dos velhos, das crianças, daqueles que a nossa cultura narcísica considera menores.

Talvez não encontremos nesse movimento de outrar-se um caminho seguro para a felicidade, mas antes uma crítica e uma alternativa feliz para os becos, aparentemente sem saídas, das dores, dos traumas e da sociedade individualista, que elege cada vez mais a satisfação dos prazeres imediatos como centro.

NOTAS:

- 1.Radiguet, Raymond. Texto traduzido livremente do poema “Les adieux du coq”, extraído de um exemplar único de uma recolha de poemas não publicada.
- 2.COLI, Jorge. “A alegoria da liberdade.” In: Os sentidos da paixão. Novaes, Adauto (org). São Paulo: Funarte/ Cia das Letras, 1988.
- 3.FONSECA, Maria Nazareth. “Panorama das literaturas africanas de língua portuguesa”, acessado no site http://www.ich.pucminas.br/posletras/Nazareth_panorama.pdf, em 15-1-2014.
- 4.Refiro-me ao texto “Tudo que é leve se adensa no ar”, que será publicado esse ano na Alemanha, em obra organizada pela Professora Anne Neuschafer, da Universidade de Aachen, na Alemanha.

REFERÊNCIAS:

- ANDRÉ, Christophe. *De l'art du bonheur*. Paris: L'Iconoclaste, 2010.
- Bergson, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BRUCKNER, Pascal. “La tentation du Bonheur”. In: *Magazine Littéraire*, n. 389, ano 2000. <http://www.magazine-litteraire.com>. Acesso em 20-1-2014.
- COLI, Jorge. “A alegoria da liberdade”. In: NOVAES, Adauto (org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- COUTO, Mia. *Estórias abensonhadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *Raiz de orvalho e outros poemas*. Lisboa: Caminho, 1999.

_____. *E se Obama fosse africano?* Lisboa: Caminho, 2009.

FERREIRA, Manuel. *No reino de Caliban – Antologia panorâmica da poesia africana de expressão portuguesa*. Lisboa: Seara Nova, 1976. v.II.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. “Panorama das literaturas africanas de língua portuguesa”. http://www.ich.pucminas.br/posletras/Nazareth_panorama.pdf
Acesso em 15-1-2014.

FREIRE FILHO, João (org.). *Ser feliz hoje: reflexões sobre o imperativo da felicidade*. Rio de Janeiro: ed. FGV, 2010.

HECHT, Jennifer Michael. *O mito da felicidade*. São Paulo: Larousse do Brasil, 2009.

LARANJEIRA, Pires. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

LEMOS, Virgílio de. *Eroticus moçambicanus: breve antologia da poesia escrita em Moçambique* (1944/1963). Rio de Janeiro: Nova Fronteira; UFRJ, p. 15-17.

LINS, Ronaldo Lima. *Nossa amiga feroz*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

NETO, Agostinho. *Sagrada esperança*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1987.

TENREIRO, Francisco José. *Ilha de nome santo*. Coimbra: Coleção Cancioneiro, 1942.

Texto enviado em 31 de Janeiro 2014 e aprovado em 14 de Abril de 2014.

MIA COUTO: A CONFISSÃO DA LEOA OU DAS LEOAS? "EIS A QUESTÃO"

MIA COUTO: A CONFISSÃO DA LEOA OR LEOAS? "THAT IS THE QUESTION"

Priscila da Silva Campos
UFRJ

RESUMO: Este artigo tem por objetivo discutir o romance *A confissão da leoa* (2012), de Mia Couto. Pretendemos, a partir do tema da memória, observar de que modo o discurso ficcional dialoga com a história das mulheres, que buscam romper as fronteiras do silêncio e alcançar o um espaço na sociedade.

PALAVRAS-CHAVE: memória; mulheres; Moçambique.

ABSTRACT: *The aim of this article is to discuss Mia Couto's A confissão da leoa (2012). From the subject of memory, we'll try to underline how fictional discourse interacts with women, who seek to violate the boundaries of silence and to find their place in society.*

KEYWORDS: *memory; women; Mozambique.*

Sinto que não sou o autor do livro, que apenas transcrevo e a minha mão é usada para dar expressão a outras vozes.

Mia Couto¹

A partir da epígrafe, percebemos o compromisso de Mia Couto em recriar uma prosa poética que estabeleça elos com a vivência de seu país. Em diferentes entrevistas, o escritor reafirma a necessidade de materializar nas páginas dos seus livros as histórias individuais e coletivas que recolhe por suas andanças em Moçambique. Tal fato é percebido pela explicação inicial de *A confissão da leoa*:

Em 2008, a empresa em que trabalho enviou quinze jovens para atuarem como oficiais ambientais de campo durante a abertura de linhas de prospecção sísmica em Cabo Delgado, no Norte de Moçambique. Na mesma altura e na mesma região, começaram a ocorrer ataques de leões a pessoas. Em poucas semanas, o número de ataques fatais atingiu mais de uma dezena. (...) Sugerimos à companhia petrolífera que tomasse em suas mãos a superação definitiva dessa ameaça: a liquidação dos leões comedores de pessoas. Dois caçadores experientes foram contratados e deslocaram-se de Maputo para a Vila de Palma, povoação onde se centravam os ataques de leões. (...)

Vivi esta situação muito de perto. Frequentes visitas que fiz ao local onde decorria este drama sugeriram-me a história que aqui relato, inspirada em factos e personagens reais.

(COUTO, 2012, pp.7-8)

A experiência de Mia Couto como biólogo, na região de Cabo Delgado, serviu de inspiração ao enredo de sua nova produção que, embora aparentemente simples, focaliza o ataque de leões às mulheres de Kulumani, bem como a presença do caçador para solucionar o caso.

O romance articula questões mais complexas: a condição feminina em Moçambique e os impasses políticos, sociais e culturais vivenciado por muitas mulheres moçambicanas. O autor revela que o cenário recriado é uma forma de desconstruir a imagem romântica de África e mostrar os "cambiantes da maldade humana." (COUTO, 2012, *site*, p. 02)

A *confissão da leoa* (2012) aponta, já pelo título, para uma reestruturação social. O "leão" – "rei dos animais", aquele que impõe a "sua autoridade e a sua força" (CHEVALIER, 2009, p. 539) – dá lugar à leoa, ou melhor, às leoas. A escrita convoca a confissão das mulheres como saída à opressão masculina. O próprio ato de confessar expressa, a cada "versão", a angústia existencial de quem narra.

A estrutura ficcional se compõe de uma explicação inicial e dezesseis capítulos. No romance, se entrelaçam, em primeira pessoa, dois narradores: Mariamar – cujos discursos são intitulados "*Versão de Mariamar*" – e Arcanjo Baleiro – cujos discursos são intitulados "*Diário do caçador*". Ambos tecem lembranças que trazem vozes do passado e de outras personagens, permitindo, assim, questionamentos sobre a vida no norte moçambicano. Para Maurice Halbwachs:

Nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros (...). Não é preciso que outros estejam presentes, materialmente distintos de nós, porque sempre levamos conosco e em nós certa quantidade de pessoas que não se confundem.
(HALBWACHS, 2006, p.30)

A reflexão do filósofo nos ajuda a analisar a importância da memória no romance. Partindo do conceito de memória coletiva, o estudioso francês defende a ideia de que a memória individual se constitui por diversas interações entre grupos sociais. Considera que, o sujeito, por mais que possua o seu universo individual, terá, sempre, suas lembranças ancoradas no coletivo.

O sociólogo considera que o ato de lembrar precisa da existência de um acontecimento ou de alguém para relatar ou guardar fatos, o que constituirá a noção de memória individual. Cada ser humano possui muitas lembranças pessoais, porém está inserido em um contexto (família, escola, trabalho), que carrega em si, também, lembranças sociais. É por pertencermos a uma coletividade que construímos a memória individual, mesmo que esta mantenha suas particularidades.

O caráter evocativo da memória, por Mariamar, traz o passado que "é sempre conflituoso" (SARLO, 2007, p.9). Ao retomar as lembranças que são construídas na interação entre a memória individual e a coletiva, as vozes aparecem no fluxo narrativo, criando um jogo labiríntico, que se interliga à narração do caçador. Essas diferentes *versões* tecem um "eu" que desnuda a própria vida e a das mulheres de Kulumani:

Deus já foi mulher. Antes de se exilar para longe da sua criação e quando ainda não se chamava Nungu, o atual Senhor do Universo parecia-se com todos as mães deste mundo. Nesse outro tempo, falávamos a mesma língua dos mares, da terra e dos céus. O meu avó diz que esse reinado há muito que morreu. Mas resta, algures dentro de nós, memória dessa época longínqua. Sobrevivem ilusões e certezas que, na nossa aldeia de Kulumani, são passadas de geração em geração. Todos sabemos, por exemplo, que o céu ainda não está acabado. São as mulheres que, desde há milênios, vão tecendo esse infinito véu. Quando os seus ventres se arredondam, uma porção de céu fica acrescentada.

(COUTO, 2012, p.13)

Ao mencionar que o criador do universo é uma figura feminina: "Deus já foi mulher", os escritos da moça revisitam uma sociedade matrilinear do norte de Moçambique, na qual os ensinamentos são transmitidos de mãe para filha. Mariamar também encaminha suas recordações para "outro tempo", trazendo lembranças de seu avô para recuperar "as ilusões e certezas". Para Halbwachs, "a memória individual (...) não está inteiramente isolada e fechada. Para evocar seu próprio passado, em geral a pessoa precisa recorrer às lembranças de outras."(HALBWACHS, 2006, p. 72).

Ao reconstruir os acontecimentos de sua aldeia, ela convoca a memória da tradição local, as crenças, as vozes das mulheres para participarem da sua confissão. Há uma "ferida da memória" (SELIGMANN-SILVA, 2000, p.84), que

teima em não cicatrizar, já que o medo e o silêncio impedem a liberdade. Por isso, a escrita, em seu caderno, é a possível saída para viver.

Nesse fluxo contínuo, observamos lembranças que "são passadas de geração em geração". Há um tempo mítico, "espiralar" (MARTINS. *Apud*: SECCO²): "o passado sobre o presente e o presente sobre o futuro, não apenas pela interpretação dos fatos e o peso dos acontecimentos passados, mas por uma irrupção direta que se pode exercer em todos os sentidos" (KIZERBO, 1982, p. 62).

A narrativa de Mariamar segue com "A notícia" da morte de sua irmã "Silência"; a partir do luto de sua mãe, aborda sua vivência em Kulumani, "lugar fechado, cercado pela geografia e atrofiado pelo medo" (COUTO, 2012, p.21). Com um discurso autodiegético, a personagem, por meio da memória, apresenta os fatos, diálogos, acontecimentos que desvelam sua trajetória e descrevem aspectos do território moçambicano.

O macrotexto, pouco a pouco, se desmembra em microfragmentos, por meio das vozes de outras personagens que, em forma de "suposto" diálogo, em itálico, evocam outros traumas e situações silenciadas.

Para Oscar Tacca, "o mundo do romance é, basicamente, um mundo *in-sólito*. Mundo cheio de vozes (...)" (TACCA, 1983, p.61). E acrescenta que a função do narrador:

(...) *é informar*. Não lhe é permitida a falsidade, nem a dúvida, nem a interrogação nesta informação. Apenas varia (apenas lhe é concedida) a *quantidade* de informação. Qualquer pergunta, ainda que lhe surja indistinta no fio do relato, não corresponde, em rigor, ao narrador. Bem vistas as coisas, pode sempre atribuir-se ao *autor*, ao *personagem* ou ao *leitor*. (*ibidem*, p.64)

Para esse teórico, a voz do narrador, mesmo quando é a principal, mostra-se fluida e se confunde com outras, em "outros planos do romance" (*ibidem*, p.63). Isso é importante para as perspectivas de Mariamar e do caçador, que trazem relações complexas de outras vozes no campo das lembranças. Destacamos, segundo Padilha, a voz daquelas que "se tornam leas, como Mariamar, Naftalinda, Hanifa e mesmo Luzilia" (PADILHA, 2013, p.272).

As vozes femininas impulsionam a *versão* de Mariamar. Os fatos narrados são inacabados, garantem aberturas; só se completam ao final ou se entrecruzam com a narração do caçador, estabelecendo conexões que vão

montando e desmontando as diversas versões da estória. Como exemplo, destacamos o diálogo entre Hanifa e Mariamar, no qual a protagonista declara acreditar na impossibilidade de gerar vida:

- Não terás nunca que passar por tristezas de mãe.
- Por favor, mamã, acabei de perder a minha irmã – disse eu.
- Não perderás nunca uma filha. Foi Deus que assim quis.

(...)

Eu, Mariamar Mpepe, estava duplamente condenada: a ter um único lugar e a ser uma única vida. Uma mulher infértil, em Kulumani, é menos que uma coisa. (COUTO, 2012, p.15-121)

O trecho citado se completa nos escritos do caçador. A construção de uma possível maternidade é percebida com o presente da "corda do tempo", símbolo da fecundidade: "A mão que se demora na mão: é a única fala entre mãe e filha. Essa demora tem um fito que quase me escapa: há uma espécie de colar que a mãe passa, discretamente para a mão da filha" (*ibidem*, p.250).

Nossa protagonista gerencia as outras vozes narrativas e revela-se no coletivo: "Nós também éramos diferentes dos demais habitantes de Kulumani. Sobretudo a minha mãe, Hanifa Assulua, era distinta, assimilada e filha de assimilados." (*ibidem*, p.15). E acrescenta: "Quem vive no escuro inventa luzes. Essas luzes são pessoas, vozes mais antigas que o tempo (...)" (*ibidem*, p. 235). Desde sua origem, a moça confessa suas relações com o espaço – o rio *Lideia*, a natureza –, com o caçador e com os seus familiares – destacando, de modo carinhoso, a presença de Adjiru Kapitamoro, o "avô" –, com o comércio de galinhas na estrada, com a missão católica, com as doenças, com as lembranças da infância marcada pela guerra civil e com a reflexão sobre o ato de escrever.

Nesse percurso confessional, o jogo entre a chegada do caçador e a tentativa de fuga de Mariamar assinalam a sua escrita. Há dezesseis anos, Arcanjo salvou a moça de um estupro e prometeu, dias depois, levá-la da aldeia, mas isto não aconteceu. Com o seu retorno, o pai de Mariamar a proibiu de sair de casa. Por esse motivo, ela escreve como uma forma de libertação:

Depois de Arcanjo partir, há tantos anos atrás, ainda me passou pela cabeça escrever-lhe.(...) Não o fiz. Ninguém mais do que eu amava as palavras; Ao mesmo tempo, porém, eu tinha medo da escrita, tinha medo de ser outra e, depois, não caber mais em mim.(...) A palavra desenhada no papel era a minha máscara.(...) Num mundo de homens e caçadores, a palavra foi a minha primeira arma. (COUTO, 2012, p. 87- 89).

A imagem do rio é uma alternativa para a liberdade; entretanto, sua condição de mulher a impede de seguir viagem. Por mais que a água represente o renascimento, a "aldeia era um cemitério vivo" (COUTO, 2012, p.44). Ela afirma nunca ter nascido, por tal razão não se considerava humana. O segredo de Mariamar e das mulheres de Kulumani consistia na possibilidade de serem leas. Tal segredo é explicado pela história de seu avô, Adjiru Kapitamoro, que era a luz de suas lembranças:

Foi a vida que lhe roubou humanidade: tanto a trataram como um bicho que você se pensou um animal. Mas você é mulher (...) Fui eu que inventei que você era uma mulher seca, infértil. Inventei essa falsidade para que nenhum homem de Kulumani se interessasse por si. Estaria assim solteira, disponível para sair e criar novas raízes longe daqui (...) Esse homem você já encontrou. (...) Ora como é que se convoca um caçador? Fabriquei leões, e a fama desses leões estendeu-se a toda a nação. Esse é o meu segredo: não sou, como pensavam, um escultor de máscaras. Sou um fazedor de leões. (COUTO, 2012, p.237)

Uma dúvida permeia a narrativa: Mariamar não tem certeza de sua identidade: leoa ou humana? Ela é, ao mesmo tempo, a moça da aldeia que preserva suas raízes e também a assimilada que busca a evasão e a mudança.

Outra leoa é Hanifa Assulua. Representa a base da sociedade matrilinear, carrega a "corda do tempo" e transmite os ensinamentos às filhas "Silência", "Uminha" e "Igualita" – as pequenas gêmeas – e Mariamar. Nas lembranças desta filha e do caçador sua voz pode ser depreendida:

- O senhor contou os leões?
- Desde o primeiro dia que sei quantos são.
- Sabe quantos são. Mas não sabe quem são.
- Tem razão. Essa arte nunca aprenderei.
- O senhor sabe muito bem: os leões eram três. Falta ainda um.
(...)
- Eu sou a leoa que resta. É esse o segredo que só você conhece. Arcanjo Baleiro. (COUTO, 2012, pp. 250-251)

O calvário de Hanifa vai além da morte das filhas, atravessa a guerra civil, a omissão diante do marido e dos próprios desejos. Hanifa culpava-se pelo ato sexual em dia de luto e constantemente afirmava sua mortalidade. Para ela, o ato de lembrar nem sempre era positivo, pois cada "testemunha conduz[ia] sua própria luta com a memória, [era] provável que alguns evitar[iam] a introspecção e fugir[iam] da verdadeira lembrança, voltando-se para a recitação de aspectos exteriores." (SELIGMANN-SILVA, 2000, p.215).

Se Mariamar narra situações que deseja esquecer, a mãe também passa pelos mesmos conflitos. A diferença das crenças na aldeia caracteriza a vida de Hanifa: "por pressão dos padres católicos, a sua família recusou que fosse sujeita aos rituais de iniciação (...) estava condenada a ser uma eterna criança". (COUTO, 2012, p. 121). Na busca de sua identidade, Mariamar recupera a juventude de sua mãe, que era também fraturada.

Segundo Padilha, há, nesse romance de Mia Couto, "uma espécie de mergulho no corpo nacional moçambicano, desenhando-se a face de um país marcado por contradições de natureza várias que ameaçam despedaçá-lo, como se dá com os corpos dilacerados pela fúria dos leões." (PADILHA, 2013, p.272).

A imagem da guerra civil é metaforizada pelo ciclo de fissuras que as personagens enfrentam. Acionada por várias vozes, mesmo em tempos de paz, a catástrofe é comparada pela mãe à própria vivência das mulheres de Kulumani:

Porque nós, mulheres, todas as manhãs continuamos a despertar para uma antiga e infundável guerra. (...) Por isso, minha filha: deixe lá na Missão essa conversa de Paz. Durante este tempo, você viveu lá, nós tivemos que sobreviver aqui. (COUTO, 2012, p.135)

Mariamar acrescenta aos pensamentos maternos: "as dores passam, mas não desaparecem. Elas migram para dentro de nós, alojam-se algures no nosso ser, submersas num fundo de lago." (COUTO, 2012, p.192).

Para Freud, as perturbações associadas ao trauma são "tentativas do sistema de se preparar retrospectivamente para um choque que já ocorrera, de alcançá-lo e dominá-lo (...)" (FREUD. *Apud*: SELIGMANN-SILVA, 2000, p.222)

Outra voz feminina importante no romance é Naftalinda que traz consigo as propostas de uma sociedade igualitária e não mede esforços para buscar seus objetivos. De língua afiada, luta pela inclusão das mulheres: "o tom de sua voz (...) ajusta-se ao seu estatuto: tem essa doçura de quem sabe tanto o que quer que nem precisa mandar" (COUTO, 2012, p.69). É a primeira-dama do administrador do distrito e a única mulher que acompanha a comitiva para o combate aos leões. Um dos fatos notórios é a sua presença na reunião só para homens:

- A caçada devia ser outra. Os inimigos de Kulumani estão aqui, estão nesta assembleia !
(...)
- Camarada primeira-dama, por favor, este é um encontro privado...

- Privado? Não vejo nada de privado, aqui. E não me olhem assim que não tenho medo. Sou como os leões que nos atacam: perdi o medo dos homens.
- Naftalinda, por favor, estamos reunidos aqui segundo a tradição antiga – solicita Makwala.
- Uma mulher foi violada e quase morta, nesta aldeia. E não foram leões que o fizeram. Já não há lugar proibido para mim.
- (...)
- Mamã, há de pedir a palavra – adverte Florindo Makwala.
- A palavra é minha, não preciso pedir a ninguém. Estou a falar comigo, Arcanjo Baleiro. Aponte a sua arma para outros alvos.
- Que conversa é esta, esposa?
- Fingem que estão preocupados com os leões que nos tiram a vida. Eu, como mulher, pergunto: mas que vida há ainda para nos tirar?
- Mamã Naftalinda, por amor de Deus. Temos uma agenda para este evento.
- Sabe por que não deixam as mulheres falar? Porque elas já estão mortas. Esses aí, os poderosos do governo, esses ricos de agora, usam-nos para trabalhar nas suas machambas.
- Maliqueto, por favor, leve a primeira-dama. Está a perturbar o nosso workshop.
- Uns poucos ficam ricos. Há mortos que trabalham de noite para que uns poucos fiquem ricos. (*ibidem*, pp.114 - 115)

A partir da perda de sua empregada, "Tandi", vítima da violência leonina, Naftalinda, mais uma vez, efetua questionamentos:

Os leões cercando a aldeia e os homens continuam a (...) mandar as filhas e as esposas coletar lenha e água de madrugada. Quando é que dizemos que não? Quando já não resta nenhuma de nós? Esperava que as demais mulheres a seguissem naquele convite à revolta. Mas elas encolhem os ombros e afastam-se, uma por uma. (*ibidem*, pp.195 - 196)

Mais adiante, Naftalinda decide solucionar o caso e se oferece para ser cobaia para os leões, pois, como "era tão carnuda, (...) os bichos ficariam saciados e deixariam a aldeia tranquila por muitas luas." (*ibidem*, p.216). Na verdade, ela busca concretizar os seus desejos reprimidos: "Eu quero ser comida, quero ser comida no sentido sexual. Quero engravidar de um leão." (*ibidem*, p.218).

A amizade entre Naftalinda e Mariamar acontece na Missão. A presença dos padres portugueses na aldeia simboliza uma possível liberdade: "Sabes, Mariamar? Tenho saudades de nós, na Missão. A Missão não era apenas uma casa religiosa: era um país. Entendes? Nós duas vivemos no estrangeiro. Somos mais brancas que Arcanjo" (*ibidem*, p.218). Por mais que pertençam à aldeia, as duas mulheres desejavam a fuga. O território não fazia parte de sua vida, pois o grito não tinha voz, a luta não tinha forças.

É interessante o fato de Naftalinda interceder por Mariamar, ao pedir a Arcanjo que levasse a jovem para Maputo. O reencontro das duas se encerra com o ataque e a morte do leão e da leoa.

Mesclado à narrativa de Mariamar, numa sequência de oito pares, encontramos o diário do caçador, Arcanjo Baleiro. Este é aquele que traz vida à protagonista. A sua primeira visita a Kulumani, há dezesseis anos, teve por motivo a caçada de um crocodilo. Seu retorno é retratado pelo diálogo que trava com Hanifa, que trabalhara em sua casa, enquanto estivera na aldeia:

- Lembra-se de mim?- pergunta.
- Não me recordo (...). Foram uns escassos dias e partira sem nunca mais voltar. Queria desculpar-me de uma eventual indelicadeza. Mas ela parece aliviada com a minha falta de lembrança.
- Diga a verdade: o senhor apenas vem caçar? Ou vem buscar uma pessoa a Kulumani?
- Que pessoa? Não conheço ninguém.
- É bom que seja assim. Aqui também não há ninguém. (COUTO, 2012, pp.102-103)

Pela voz do caçador, conhecemos Luzilia. Segundo Padilha, mesmo com um "protagonismo menor", mas instigante, esta completa as "mulheres-estrelas" (PADILHA, 2013, p.272), ou melhor, as quatro leoas de Kulumani. Seu nome Luzilia traz "luz" e vida aos escritos de Arcanjo. É ela quem conduz os sonhos e as lembranças do narrador-personagem: "É por causa dela que escrevo este diário, na vã esperança de que, um dia, essa mulher leia os meus atabalhoados manuscritos" (COUTO, 2012, p.35)

A voz da personagem Luzilia aparece com mais frequência na primeira e sexta sequências do diário. Deparamo-nos com uma enfermeira, que casou com o irmão do caçador, mas não tinha uma vida feliz, pois Rolando estava internado.

O grande objetivo do reencontro de Luzilia é a revelação sobre a família de Arcanjo:

- Há coisas que te devo revelar. Primeiro, sobre a tua mãe, sobre a morte dela.
- (...)
- A tua mãe morreu de kusungabanga.
- No momento não entendi. Mas depois Luzilia explica: na língua de Manica, o termo *kusungabanga* significa <<fecha à faca>>. Antes de emigrar para trabalhar há homens que costuram a vagina da mulher com agulha e linha. Muitas mulheres contraem infeções. No caso de Martina Baleiro, essa infeção foi fatal.
- Rolando sabia. Foi por isso que matou o pai. Não foi um acidente. Ele vingou a morte da mãe. (COUTO, 2012, p.203)

A pedido de Rolando, que guarda "uma espécie de aflitos suspiros" (COUTO, 2012, p.39), Luzilia leva uma carta ao caçador, que compreende as causas do ato do irmão:

(...) Sou feliz porque nunca mais posso voltar a ser um Baleiro. Despi-me do meu herdado nome com o mesmo prazer que certas viúvas queimam as vestes do marido que as tiranizou.(...) Estou vazio, como apenas pode estar um santo. Lembras-te como a mãe nos chamava? Meus anjos, era assim que ela dizia. Aqui onde estou, neste asilo, não são precisos demónios nem anjos. Nós mesmos nos bastamos. Sim, fui eu que matei o nosso pai. Matei-o e voltarei a matá-lo sempre que ele volte a nascer. Obedeço a ordens. Essas ordens foram-me dadas sem palavras. Bastou o olhar triste da minha mãe (...). (COUTO, 2012, p.206)

Em seguida, Luzilia toma coragem e corresponde ao sentimento do caçador. Na primeira sequência, o caçador entregou-lhe uma carta de amor e a sua aceitação seria a devolução no dia seguinte, mas isso só acontece na sexta sequência:

Diário do caçador (1)- O anúncio

Desde que te amo, o mundo inteiro te pertence (...). Esta mensagem, contudo, pede uma resposta. À velha maneira: se gostas de mim, se me correspondes, dobra o canto desta carta e devolve-me amanhã.

(...)

- Não há dobra na carta?

Ela negou com a cabeça. Escondi a mágoa da rejeição (...).

- Foi uma grande asneira ter confessado o meu sentimento. Não o devia ter feito. Agora, devolve-me a carta.

- É minha. Não sou eu a dona de tudo? (COUTO, 2012, pp.37-38)

Diário do caçador (6)- O reencontro

Desdobra lentamente o segundo papel e agita-o à minha frente.

- Reconheces isto?

É a minha velha carta, essa desafortunada missiva em que, há muitos anos, me declarei apaixonado. Sem mais dizer, Luzilia avança para mim, o sorriso triste ganha agora enigmático cariz. Beija-me.

- Tinhas razão, esta é a tua última caçada. Porque eu te venho buscar...

(...)

Olho a estrada de areia que se abre à nossa frente, com mais curva que distância e penso: a vida é a espera do que pode ser vivido. (*ibidem*, pp.206-207)

Um dos assuntos abordados por Bergson em seus estudos sobre a memória é a duração. Para ele, não há um período de começo e fim, mas um tempo contínuo, que permite a relação entre os momentos. Segundo o professor de filosofia Jean Louis Vieillard-Baron, "a experiência que vivemos diariamente é o prolongamento do passado no presente." (VIEILLARD-BARON, 2007, p. 98). O reencontro entre Luzilia e o caçador retoma a experiência de

um passado, que é atualizado no presente. A rejeição dá lugar à satisfação da espera que se concretiza com o ato sexual.

Há, no romance, uma inter-relação provocada pelo encontro e desencontro entre várias personagens. Mariamar escreve movida pelo sentimento de Arcanjo que, por sua vez, elabora um diário na esperança da leitura de Luzilia que, por fim, vai a Maputo reencontrá-lo com a desculpa de levar a carta de seu irmão. A narrativa deixa indícios da espera de Luzilia, já que Arcanjo termina conduzindo Mariamar, a portadora da "corda do tempo". Esta metaforiza o ciclo contínuo do processo da memória.

A escrita do caçador, ao final, possui um lirismo capaz de se integrar à escrita de Mariamar que deixa cair seu caderno, cuja frase de abertura é "Deus já foi mulher". Há uma sensação de um novo ciclo narrativo. O caçador, então, se despede em meio às leas:

Naquele momento estou rodeado de deusas. De um e do outro lado da despedida, naquele rasgar de mundos, são mulheres que costuram a minha rasgada história. Contemplo as nuvens, que caminham com o pesado e torto passo da gravidez. Não tarda que chova. Em Palma, aguarda-me a mulher que toda a minha vida esperei. (COUTO, 2012, p.250)

A "versão de Mariamar" e o "diário do caçador" são escritas de lembranças que buscam o preenchimento dos vazios existenciais. Ao olhar o passado, novas experiências do presente são reelaboradas, criando possíveis alternativas à ultrapassagem dos medos, traumas e perdas. Nesse percurso, a força da escritura potencializa vozes que ecoam questionamentos sobre conflitos ainda presentes no espaço moçambicano.

NOTAS:

1. Entrevista ao Bibliotecário de Babel. 10 de maio de 2012. <http://bibliotecariodebabel.com/tag/mia-couto/> Acesso em 30 de janeiro de 2014.
2. Observações das aulas ministradas pela professora Carmen Lucia Tindó R. Secco, no curso de mestrado intitulado *Afeto, Memória e História nas Literaturas Africanas*, na Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 2013/ I. O conceito de "tempo espiralar" a professora Carmen Tindó usou, citando a Professora Leda Martins: MARTINS, Leda. "Performance do tempo espiralar". In: RAVETTI, G. e ARBEX, M. (orgs.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: FALÉ-Faculdade de Letras da UFMG, 2002.

REFERÊNCIAS:

- BERGSON, *Matéria e memória*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio: José Olympio, 2009.
- COUTO, Mia. *A confissão da leoa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- _____. Entrevista. <http://bibliotecariodebabel.com/2012/05/page/2/>. Acesso em 31 de jan. de 2014.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.
- KI-ZERBO, Joseph (Org.). *História geral da África*. São Paulo: Ática/Unesco, 1982.
- PADILHA, Laura. "A confissão da leoa". In: *Revista Colóquio/Letras*. Resenha. n.º183, maio/agosto 2013.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo; Belo Horizonte: Companhia das Letras; UFMG, 2007.
- SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. "Mia Couto e a 'incurável doença de sonhar.'" In: SEPÚLVEDA, Maria do Carmo; SALGADO, Maria Teresa. (org.). *África & Brasil: letras em laços*. 2. ed. São Caetano do Sul: Editorial Yendis, 2006, vol. 1, p. 267-298.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. "A história como trauma". In: _____ e NETROVSKI, Arthur (org.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.
- TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Tradução Margarida Coutinho Gouveia. Lisboa: Almedina, 1983.
- VIEILLARD-BARON, Jean Louis. *Compreender Bergson*. Tradução: Mariana de Almeida Campos. Petrópolis: Editora Vozes, 2007.

Texto recebido em 31 de janeiro de 2014 e aprovado em 21 de fevereiro de 2014.

**A MULHER MOÇAMBICANA E SUA RELAÇÃO COM A GUERRA EM
VENTOS DO APOCALIPSE, DE PAULINA CHIZIANE**

**THE MOZAMBICAN WOMAN AND ITS RELATIONSHIP WITH WAR IN
PAULINA CHIZIANE'S VENTOS DO APOCALIPSE**

Rosilda Alves Bezerra

Professora Doutora do Programa de Pós-Graduação
em Literatura e Interculturalidade – UEPB

Francisca Zuleide Duarte de Souza

Professora Doutora do Programa de Pós-Graduação
em Literatura e Interculturalidade – UEPB

RESUMO: *Ventos do apocalipse* traz um retrato da guerra civil moçambicana, narrado por meio da história e da diáspora. A narrativa mescla a tradição voltada para as mulheres, que exercem o curandeirismo e a feitiçaria, bem como os rituais de chuva e de fertilidade da terra. O artigo problematiza de que forma a função da mulher moçambicana está inserida no contexto da guerra e na organização social, assim como coloca os valores ancestrais em questão.

PALAVRAS-CHAVE: guerra; feminino; tradição; modernidade; ancestralidade.

ABSTRACT: *Ventos do apocalipse* features the Mozambican civil war narrated through history and the diaspora. The narrative mingles the tradition related to women, who practice faith healing and witchcraft, as well as the rituals of rain and fertility. The paper discusses how the role of the Mozambican woman is placed in the context of war and social organization, and also puts ancestral values into question.

KEYWORDS: war; female; tradition; modernity; ancestry.

A capacidade de perceber as coisas miúdas faz da narrativa feminina o painel do avesso em *Ventos do Apocalipse*, de Paulina Chiziane. Além de contar, fixa, através da escrita, a memória do que foram os anos de morte, fuga pela densa mata e de carências de diversa ordem. Publicado em 1990, o romance narra a saga de mais ou menos quinze anos de devastação da terra e do homem moçambicano, por meio de ataques, saques e perseguições implacáveis na luta de irmão contra irmão: africano contra africano; régulo contra a comunidade; filhos contra os pais. Desconfiança generalizada, desamparo e desolação. Cenas de atrocidades inauditas, protagonizadas por conhecidos, vizinhos, parentes. Toda uma enxurrada de memórias, na maior parte das vezes, escatológicas ocupa as páginas dessa narrativa.

Ventos do apocalipse carrega o arquétipo dos mitos e da história, a recuperação das questões relacionadas à guerrilha, situação em que não se sabe de onde vem o perigo porque ele ronda a casa e está no seio da família, por meio do relato e da memória, vinculando-se ao êxodo de inúmeras aldeias moçambicanas para um porto desconhecido, onde também poderão encontrar a morte à espera, como no encontro em Samarcanda.

Nossa análise enfoca a diáspora do homem africano no texto ficcional contemporâneo, particularizando a problemática nesta obra de Paulina Chiziane, que trata o tema sob o ponto de vista dos que ficaram na aldeia e foram expulsos pela ação da guerrilha. A eleição de uma escritora, entre tantas narrativas realizadas por mãos masculinas, explica-se pela necessidade de evidenciar uma dicção diferente, sobre um mesmo tema. No livro, Chiziane problematiza a condição da mulher na guerra, a condição miserável da comunidade, a religião, o respeito e a quebra das tradições. Um novo olhar sobre Moçambique, suas agruras, seus desacertos.

A imagem bíblica dos Cavaleiros do Apocalipse é uma metáfora utilizada para fazer anunciar as pragas que devastarão o mundo no final dos tempos; a narradora dá vida às peregrinações dos moradores da aldeia de Mananga, em busca da terra onde possam pisar firme, respirar e alimentar-se. Enganados pelo velho régulo e ameaçados pelos perigos vindos da terra e do ar, nada resta na aldeia que os moradores acreditam ser desgraçada por vontade dos deuses.

Nessa jornada, cada um toma o destino que julga conveniente às suas condições, como as minas na terra do Rand, para homens robustos, ou a prostituição nos subúrbios das cidades para as mulheres mais jovens. Ninguém pode permanecer na aldeia devastada. De outras terras já vieram fugitivos, como Macuácuá, rejeitados na Mananga, em situação igual. A realidade é a mesma: nem uma nesga de vida pode-se manter ali. Por isso, partir não é escolha, mas imposição. Premidos pela urgência, na manhã do dia da partida em massa, os da Mananga ainda tiveram que enterrar seus mortos em meio ao desespero geral, entre doentes e companheiros, anunciando a urgência da fuga.

A narrativa de *Ventos do apocalipse* é memorialista, historiográfica e, principalmente, representativa da oralidade. O texto é organizado em três sequências – prólogo e outras duas partes –, que somam 24 capítulos. As epígrafes, que compõem o prólogo, remetem ao chamamento dos gritos, para o fundamental momento de transmissão oral do conhecimento, à volta fogueira: “Vinde todos e ouvi/ Vinde todos com as vossas mulheres/ e ouvi a chamada./ Não quereis a nova música de timbila/que me vem do coração?” (CHIZIANE, 1999, p. 23). Eis que surgem as duas partes que iniciam os capítulos. Na primeira, lê-se um provérbio *tsonga*: “Nascestes tarde! Verás o que não vi” (CHIZIANE, 1999, p. 23); na segunda, o registro de uma canção popular *changane*: “Cada dia tem a sua história” (CHIZIANE, 1999, p. 143).

A linguagem ficcional extrapola o literário, transformando-se em testemunho de quem sobreviveu à guerra. O registro das guerras, que dominaram Moçambique por quase trinta anos permanece no romance de Chiziane. Primeiro, a Guerra de Libertação, ocorrida entre 1964 e 25 de Abril de 1974. Depois, o longo hiato da Guerra Civil, ocorrida após a Independência em 25 de Junho de 1975 e cessada apenas em outubro de 1992, com o Acordo de Roma. Nesse contexto, *Ventos do Apocalipse* retrata o espaço de preservação da memória, os traumas de guerra, revivendo-os para o futuro esquecimento.

Se é verdade que no campo da memória atua a seleção dos momentos do passado e não o seu total arquivamento, ou seja, a memória só existe ao lado do esquecimento, por outro lado, cabe ao historiador – assim como individualmente a cada um de nós – não negar ou denegar os fatos do passado, mesmo os mais catastróficos.
(SELIGMAN-SILVA, 20003, p.77)

A emergência da escrita feminina traz à cena uma realidade diferenciada, filtrada pelo olhar feminino, donde não escapam detalhes como a condição da mulher, das crianças, dos doentes e dos velhos abandonados na terra devastada pela guerra, tendo que fugir sem socorrer seus doentes e sem enterrar seus mortos, como ocorre em *Ventos do Apocalipse*. Essa escritora moçambicana, em *Niketche: uma história de poligamia*, além de trabalhar com a prática da oralidade no texto literário, traz à ficção vários elementos pertinentes à cultura autóctone, na qual se percebem duas influências capitais: a do islamismo, no Norte (onde, originalmente, as etnias locais eram

matrilineares), fazendo com que essa região de Moçambique ganhasse uma configuração patriarcal e poligâmica, e a do catolicismo, no Sul, provocando uma contestação dessa prática.

Os valores tradicionais são colocados em xeque a partir da introdução de uma nova espécie de religião, mudando por completo os hábitos considerados comuns e fazendo-os conviverem com outras práticas, assimiladas pelo elemento colonizado. Ao tratar do tema, Chiziane problematiza a condição da mulher e sua posição na sociedade, conseguindo, segundo Inocência Mata, “harmonizar diferenças e construir a utopia da harmoniosa convivência entre valores tradicionais e outros advindos da tradição europeia” (MATA, 2000, p. 135), num universo marcado pela sua prática dinâmica como contadora e cantadora de histórias.

Esse tema não aparece em *Balada de amor ao vento*, primeiro romance da autora, porém, em *Ventos do Apocalipse*, a reflexão sobre a condição da mulher na guerra é fundamental, e não apenas sobre ela, mas sobre seu povo, questionando, inclusive, o tipo de ajuda da chamada solidariedade mundial. Ou seja, surge, aí, uma desconfiança sobre esse *outro* olhar, dirigido a Moçambique, suas tradições e suas gentes.

Ventos do Apocalipse respeita a tradição ao privilegiar a figura feminina, responsável pela machamba, pelos velhos e crianças. O reino doméstico acrescido do amanhã da terra é a jurisdição feminina. Nesse contexto da guerra, a mulher simboliza a tradição e a modernidade. É no universo guiado por elas, apesar de não assumirem diretamente uma posição de poder, que a traição do régulo Sianga é revelada. A situação de fome, bem como flagelos de várias ordens são atribuídos à zanga dos deuses, quando, de fato, o engodo contra os ancestrais é que acarretou os castigos. A solução encontrada pelos homens é acusar as mulheres de todos os males. É contundente a narração:

O tribunal estreou-se com o julgamento das mulheres. Quer as velhas quer as jovens sofreram um julgamento dramático. Havia argumentos de sobra: a mulher é a causa de todos os males do mundo; é do seu ventre que nascem os feiticeiros, as prostitutas. É por elas que os homens perdem a razão. É o sangue impuro por elas espalhado que

faz fugir as nuvens aumentando a fúria do Sol. (CHIZIANE, 1999, p. 92).

Percebemos a mescla entre a instrução cristã e a tradição autóctone, neste discurso que apela ao pecado original. Evas africanas são julgadas e condenadas pelo delito dos homens ambiciosos e negligentes na observância dos ditames das tribos. Essas mulheres são obrigadas à exposição da própria nudez. Os muzimos não perdoam e Sianga é morto, maldizendo a ambição que o perdeu.

Em *Ventos do Apocalipse*, as personagens se utilizam da memória e de estratégias de sobrevivência para permanecerem em uma sociedade dividida entre os aspectos culturais impostos pelos colonizadores, os traumas de guerra e as constantes lutas pelo poder. Isso ocorre com Sixpence, o líder venerado desses fugitivos; Minosse, a última mulher do régulo Sianga; Mungnoi, o adivinho; e Emelina, a assassina dos próprios filhos.

A problematização do romance se dá, principalmente, com a atuação da esposa do régulo Sianga, Minosse, que permanece na aldeia como uma forma de representar uma segurança para o povo em Mananga. Para Minosse, o povo que escapa da fome não tem como escapar da guerra; e quem escapa da guerra sempre é ameaçado pela fome. A esperança desses sobreviventes concentra-se nas mãos dos deuses, considerados “os alicerces dos homens” (p. 58). Somente a cerimônia do *mbelele* traria o reconhecimento feminino, uma vez que este último ritual ocorreu setenta anos atrás.

Na história de Moçambique, o ritual do *mbelele* foi duramente criticado no período colonial, condenado pela fé cristã e caracterizado como prática obscurantista. Por causa das perseguições, a memória a respeito do ritual *mbelele* havia sido recalcada pelo povo de Mananga. Macedo (2010) destaca que o projeto de focalização da tradição, ao negar à mulher moçambicana o direito à voz, está situado no enredo das personagens femininas de Chiziane, que sofrem as consequências desse sistema.

A narrativa de *Ventos do apocalipse* é detalhada por um narrador onisciente, mostrando conhecer pormenores da vida das personagens e do enredo. A história dos povos da Mananga, Macuácuá e outras aldeias,

plasmada em um relato de violência, fome e morte, desenha o cenário da guerra, desde as revoltas contra o sistema colonialista até a guerra civil. Os antecedentes remotos dessas ações são representados pelo sistema colonialista, cujos pressupostos se baseiam na submissão, por um lado, e no desejo de libertação, por outro. As consequências desses fatores desembocam no conflito e na luta pelo domínio do poder ou na tentativa de tornar-se o dominador (KI-ZERBO, 1982).

Para Fanon (2005), o comportamento do colonizado em eterna vigilância sobre si mesmo, intensifica a possibilidade de o colonizado assumir o papel do colonizador. Para ele, “o colonizado vive em estado de alerta, decifra com dificuldade os múltiplos signos do mundo colonial, nunca sabe se passou ou não do limite. O colonizado é um perseguido que sonha permanentemente tornar-se um perseguidor”. (FANON, 2005, p. 70).

A situação da mulher é peculiar, pois esta é tratada como mercadoria, em cumprimento à tradição do lobolo ou “alembamento” (como era designado o dote em Angola). Na família de Minosse, que já fora lobolada (comprada) pelo régulo Sianga, repete-se a cena, ao insistirem em casar a filha, resolvendo assim, com o pagamento, a situação de penúria da família.

Minosse, casaremos a nossa filha com um homem rico, poderoso, um homem de verdade. Vai ser com vacas das boas, o lobolo dela. Hei-de oferecer-lhe um vestido de renda, bonito, finíssimo, verás (CHIZIANE, 1999, p. 72).

Gayatri Spivak discorre sobre a condição da mulher que se vê “encurralada entre a tradição e a modernização”:

Entre o patriarcado e o imperialismo, a constituição do sujeito e a formação do objeto, a figura da mulher desaparece, não em um vazio imaculado, mas em um violento arremesso que é a figuração deslocada da “mulher do Terceiro Mundo”, encurralada entre a tradição e a modernização. (SPIVAK, 2012, p.157)

Para Granjo (2005), nos estudos sobre o lobolo em Maputo, no sul de Moçambique existiam outros fatores que representavam a transferência da mulher para a família do esposo, um deles era a entrega de um elemento simbólico como uma fruta chamada “kakana”, também conhecida como “tihaca” ou “tihacana”. Ao utilizar esse símbolo, o homem não desejava “comprar a

mulher” ou garantir a procriação familiar, como no caso do lobolo, mas fazer com que a mulher reconhecesse o seu valor como uma esposa à altura da família do homem. A posição da mulher nessa sociedade dominada pelos homens é de extrema delicadeza. Mas, algumas mulheres exerciam um certo poder, pois lidavam com forças sobrenaturais; o mistério e o medo do obscuro se mesclam, então, e alguns homens se veem acuados perante esse poder desconhecido das mulheres da aldeia.

Por outro lado, Fanon pondera que também os colonos temiam as forças sobrenaturais, mágicas que se revelam

(...) como forças surpreendentemente egoicas. As forças dos colonos são infinitamente diminuídas, completamente estranhas ao ambiente. Não se tem mais verdadeira necessidade de se lutar contra elas, pois o que importa é a apavorante adversidade das estruturas míticas. (FANON, 2005, p. 73).

O recurso ao mítico é recorrente em várias etnias, como a do antigo régulo Sianga, que, destituído do seu trono durante o processo de independência de Moçambique e relegado ao desprezo pelos da aldeia, incumbiu os adivinhos e curandeiros, vistos como conhecedores dos mistérios da vida e da morte, a responderem aos dilemas enfrentados pelos habitantes. É a tentativa de revisitar a tradição, por meio da memória, pelos mais velhos da aldeia, porém com o objetivo de manipulação:

— Adivinhos e curandeiros: vós sois os conhecedores dos mistérios da vida e da morte. Digam: que maiores desgraças ainda nos esperam? Que caminhos nos indicam os defuntos? Haverá ainda alguma esperança? Dizei-nos se o mbelele terá sucesso. Tomai a palavra, Mungoni, és o mais célebres de todos os adivinhos e o povo te venera, por isso elegemos-te para abrir esta sessão. Mostra-nos agora o teu valor (CHIZIANE, 1999, p. 88).

O retrato da guerra civil moçambicana é narrado por meio da história e da peregrinação, mesclando aí a tradição voltada para as mulheres que exercem o curandeirismo e a feitiçaria, bem como os rituais de chuva e de fertilidade da terra. A função da mulher na aldeia e na organização social está abalada, os seus valores ancestrais são postos em questionamento, aspecto observado e julgado no tribunal inaugurado com o propósito de condenar as

mulheres. Nesse aspecto, há a tentativa de esquecimento das tradições por parte da mulher, e a intenção da lembrança na mente do manipulador Sianga.

Guerra de mães, crianças, velhos, doentes. Guerra em que o maior perigo não vem da fera, habitante da selva. A ferocidade do homem com seus pássaros de aço supera em milhares de vezes o agulhão da fome, o veneno da *mamba*, a perniciosidade das ervas venenosas que dizimam a população presa de vômitos e diarreias incontrolláveis. O céu é o grande sinalizador da vizinhança dos cavaleiros na noite escura.

O anúncio da morte se faz no texto, com a visão dos cavaleiros do Apocalipse. A formação cristã do narrador transparece nas referências a passagens bíblicas e nas invocações a Deus. Percebe-se a coexistência dos cultos animistas, e mesmo fetichistas, e do cristianismo, sem anúncio de conflito ou exclusão de um rito ou do outro. Na narrativa, sagrado e profano imbricam-se num jogo em que a memória do terror justifica ações de natureza vária e muitas vezes contraditória. Observa-se o papel do vento, alçado à categoria de personagem que, "invisível", pode ser visto por "quem tem olhos", segundo a referência bíblica. A descrição dos cavaleiros é de uma solenidade profética: "Há cavaleiros no céu. O som das trombetas escuta-se no ar. Na terra há saraivada e fogo e tudo se torna em — ‘*Absinto*’" (CHIZIANE, 1999, p. 47). O diálogo com o texto bíblico é flagrante. Sabe-se que existem vários textos desse gênero, de conteúdo escatológico, fruto de visões ou revelações sobre acontecimentos que marcarão o fim do mundo.

Segundo Chevalier e Gheerbrant (1995, p. 201), os Quatro Cavaleiros do Apocalipse, de João de Patmos, são inspirados nas visões de Ezequiel e Zacarias. Representam a guerra, a fome e a peste. O cavaleiro do cavalo branco representaria Cristo, que vence, finalmente, as forças do mal, fortalecidas pela inobservância das leis divinas.

O texto de Chiziane, contundente, agudo, apresenta-o dessa maneira:

O número um é o mais galante, o mais augusto de todos os cavaleiros. Tem dificuldades em aterrar. A brigada antiaérea estacionada na zona estratégica conseguiu detectá-lo através do radar. Lançou o míssil. Por incrível que pareça, o míssil, no lugar de destruir os intrusos, apenas decepou a pata dianteira do cavalo, deixando o cavaleiro ileso de espada erguida e tocha acesa.

Cavaleiro e cavalo repousam sobre uma nuvem. O cavaleiro galhardo está preocupado, o cavalo perdeu muito sangue e está a entrar em estado de choque, talvez morra. Ele chora e grita para que os companheiros na terra redobrem a vingança, e roga pragas. Já enviou uma mensagem pedindo reforços ao seu senhor, mas o socorro não vem. Toda a terra está na expectativa e em pânico. Não se sabe se o cavaleiro será evacuado para o céu, ou se lhe será trazida uma nova montada. As forças de combate em terra uniram já os seus esforços às forças de defesa antiaérea na acção de vigilância, e todos estão alerta. No povo reina o medo e a insegurança, o pior pode acontecer a qualquer momento, estão a caminho os quatro cavaleiros do Apocalipse, é tempo de cavarmos as nossas sepulturas, yô! (CHIZIANE, 1999, p. 47-8).

À guisa de ilustração, cotejamos, no Apocalipse de João, a apresentação dos quatro cavaleiros e concluímos que a autora ressignificou, a partir da fonte tradicional do cristianismo, o aprendizado que iniciou na adolescência, frequentando a missão, conforme declaração a Chabal (1994).

No Novo Testamento o primeiro cavaleiro representa a conquista:

E eu vi quando o Cordeiro abriu um dos sete selos, e ouvi uma das quatro criaturas viventes dizer com voz como de trovão: —Vem!!! E eu vi, e eis um cavalo branco; e o que estava sentado nele tenha um arco; e foi-lhe dada uma coroa, e ele saiu vencendo e para completar a sua vitória. (Apocalipse 6: 1,2).

O segundo simboliza o extermínio:

E quando abriu o segundo selo, ouvi a segunda criatura vivente dizer: —Vem!!! E saiu outro, um cavalo cor de fogo; e ao que estava sentado nele foi concedido tirar da terra a paz, para que se matassem uns aos outros; e foi-lhe dada uma grande espada. (Apocalipse 6: 3,4).

O terceiro é uma alegoria da Fome:

E quando abriu o terceiro selo, ouvi a terceira criatura vivente dizer: — Vem!!! E eu vi, e eis um cavalo preto; e o que estava sentado nele tinha uma balança na mão. E eu ouvi uma voz como que no meio das quatro criaturas viventes dizer: — Um litro de trigo por um denário, três litros de cevada por um denário; e não faças dano ao azeite de oliveira e ao vinho. (Apocalipse 6: 5,6).

O quarto cavaleiro do apocalipse traz a representação da Morte:

E quando abriu o quarto selo, ouvi a voz da quarta criatura vivente dizer: — Vem!!! e eu vi, e eis um cavalo descorado, e o que estava senado nele tinha o nome de Morte. E o Hades seguia-o de perto. E foi-lhes dada autoridade sobre a quarta parte da terra, para matar com uma longa espada, e com escassez de víveres, e com praga mortífera, e pelas feras da terra. (Apocalipse, 6: 7, 8).

O texto de Paulina, recheado de cismas e maus presságios, é este:

Os cavaleiros são dois, são três, são quatro. São os quatro cavaleiros do Apocalipse, maiwêê!, é tempo de cavarmos as nossas sepulturas, yô! Descem do céu do canto do pôr do Sol. São majestosos, fortes, brilhantes como o sol, são invisíveis como o vento e impiedosos como o fogo, yô!, quem tem olhos que os veja!

O terceiro e o quarto poisaram no solo de Mananga. Agem como serpentes, secretos, felinos traiçoeiros, ninguém os vê. Abriram clareiras nas savanas e em todas as machambas. Preparam o terreno para a chegada do segundo cavaleiro. Parece que pertencem à brigada de reconhecimento. São oficiais subalternos, são de pouca categoria.

O segundo cavaleiro é escravo na hora e comandante do batalhão genocida. Paira no céu de Mananga, galopando serpentinamente nas ondas do vento. Está a fazer tempo para que tudo esteja a postos; aguarda a escolta da hora, para fazer uma aterragem triunfal. Este cavaleiro é um grande senhor. (CHIZIANE, 1999, pp. 47-48)

Em *Ventos do Apocalipse*, entretanto, para além dos quatro cavaleiros, surge, no final, um quinto: o traidor da comunidade asilada na aldeia do Monte. Durante a missa de ação de graças, batizados e casamentos, o velho adivinho Mungoni sente-se possuir pelos espíritos e lê no céu mensagens de pavor. Enquanto continua a celebração, um quinto arauto da desgraça, em andrajos, no ponto mais alto da aldeia, borra-se de fezes e urina no riso louco com que exprime o êxtase de ver novamente o fogo devastando tudo, tal como quando consumiu a palhota onde trancou os próprios filhos para poder amar, livremente, um cavaleiro encantador. É Emelina, a mulher que assassinou os próprios filhos para seguir um amante e que, trancada em si mesma, atravessou a mata e os seus perigos com uma criança no braço. Revoltada, infeliz, abandonada pelo amante por quem cometeu os mais atrozes crimes, sua alma era um poço de rancor e suas raras palavras, de ódio, deboche e descrença.

Ambiciosa, como a Massupai da tradição *griot*, Emelina perdeu seu homem por querer obrigá-lo a assassinar suas duas outras mulheres. A mente de Emelina dá guarida aos piores sentimentos e desfilam pela sua memória imagens do passado que cedem lugar a um presente que rejeita:

Emelina agora chora. A recordação viaja passo à frente, passo atrás, que o presente é pedra morta. O que resta de prazer é uma sucessão de recordações sepultadas. Ela odeia todo o povo da aldeia e jura que se vai vingar mas todos riem dela, não conseguem imaginar que espécie de vingança pode ser feita por uma louca. (CHIZIANE, 1999, p. 252).

A narrativa de *Ventos do Apocalipse* traz a descrição da decadência do corpo feminino, faminto e mal coberto de trapos. A rudeza dos tempos vividos devasta os corpos e com eles os mais íntimos sentimentos humanos. A memória emocional do terror, seca, nas mães, além do leite com que alimentavam os filhos, o amor incondicional, que as leva a esconder das famintas crianças as migalhas do alimento dolorosamente vigiado.

A insegurança pressentida na aldeia não remetia a Emelina, que, segundo se pensava, viveu a guerra arrebatada pela paixão cega que a reduziu à solidão e ao desespero. Na calada da noite, a mulher procurou os invasores e indicou-lhes o caminho da aldeia. Sua ausência à cerimônia religiosa foi entendida como mais uma de suas esquisitices. Entretanto, os soldados camuflados de verde, conduzidos pela louca, invadiram a aldeia e a incendiaram, oferecendo a Emelina a cena que lhe não saía da memória: o fogo destruindo tudo e todos, inclusive a si mesma. Elemento contraditoriamente fraco e arma mais fulminante (p. 20), a mulher muda o curso das coisas, destrói exércitos, constrói impérios, escraviza reis. É esta mulher violentada, vilipendiada, que conduz, acompanhada pelo seu ódio ao povo da Mananga e da aldeia do Monte, ao juízo final. Observando uma estrutura circular, a narrativa se fecha com a volta dos cavaleiros do Apocalipse, celebrando o batismo de fogo na aldeia do Monte. Fecho que unifica como a “ouroboros” que completa o círculo mordendo a cauda:

Descem do Poente os cavaleiros do Apocalipse. São dois, são três, são quatro, o povo inteiro cava sepulturas. O quarto, o terceiro e o segundo já aterraram. O primeiro está quase a aterrar. O seu cavalo reverbera no Céu ofuscando a vista, gira, balança-se, rodopia, ginga,

toma a posição de aterragem, os pés do cavalo estão a um milímetro do chão, o cavaleiro nobre sorri satisfeito, Deus, tende piedade deste povo inocente! Perante o espanto do galhardo cavaleiro, o cavalo encolhe os pés, bate as asas para o alto, sobe, acabando por ficar suspenso nas nuvens. (CHIZIANE, 1999, p. 275).

Estas páginas de desolação, permeadas pela fome, pela guerra e pela extrema miséria material e espiritual representa uma parcela do aterrorizante painel do que foram os quinze anos de guerra civil em Moçambique. A transposição da saga da aldeia de Mananga para a literatura propicia a catarse de autora e leitores e indica um caminho de reconstrução da identidade, purificada pelo fogo, para, qual fênix, renascer das cinzas.

Ventos do apocalipse retrata um cotidiano de tradições e relações injustas entre homens e mulheres, desde o questionamento sobre a cultura imposta pelo colonizador à subordinação do assimilado. A ação colonial altera o destino das personagens, favorecendo a ação destrutiva do colonizador no espaço moçambicano, associado à instabilidade dos sistemas autóctones de organização social, que fragilizam e subalternizam a condição da mulher.

Segundo Maurice Halbwachs, para que a memória se aproveite da memória dos outros, é necessário ir além de apresentar seus testemunhos: “também é preciso que ela não tenha deixado de concordar com as memórias deles e que existam muitos pontos de contato entre uma e outras para que a lembrança que nos fazem recordar venha a ser constituída sobre uma base comum” (HALBWACHS, 2006, p. 39). A guerra é exposta de modo objetivo, cru, sem os eufemismos que edulcoraria a memória. A narrativa é montada com a sucessão de episódios bárbaros, cujas vítimas principais são crianças, mulheres e velhos:

O momento é de dificuldade. 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 Moçambique, como em todo o continente africano, torna-se inviável a manutenção de uma cultura genuinamente africana. Isso ocorre devido ao aspecto intercultural estabelecido durante o período colonial pelos povos africanos, ou seja, as variadas inserções multiculturais. De acordo com as análises de 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.17).

É perceptível a crítica apontada pela narradora que põe em destaque a violenta busca pela disputa de poder. Apesar do cenário destruído e dominado pela insegurança e morte, o régulo Sianga, o chefe da aldeia e Sixpence, na fuga, reivindicam liderança: “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).

Após vinte e uma noites de incertezas, o grupo chega ao destino, na aldeia do Monte. Recebem abrigo e alimentos, porém, a aldeia é destruída pelas chuvas, posteriormente. Com o desastre, a filantropia entra em ação, através de um auxílio humanitário, um procedimento criticado pelo narrador como forma de manutenção colonizadora: “(...) 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” (CHIZIANE, 1999, p. 232).

As prováveis intenções dos “filantropos de ocasião”, representados pela Agência de Socorros, são ironicamente desvendadas pelo narrador que vê na “desgraça de uns, a sorte de outros”. A crítica deve-se ao fato de que a filantropia somente existe por conta da guerra: “(...) a aldeia do Monte foi assaltada por bando de humanistas de meia tigela que se proclamam verdadeiros salvadores como se, para salvador, não bastasse a imagem de Cristo” (CHIZIANE, 1999, p. 232).

Com a reconstrução da aldeia do Monte através da filantropia, a religião cristã torna-se uma alternativa aos sobreviventes. O povo esquece lentamente as tradições religiosas, mergulham em um mundo novo, envolvido pelo poder divino por meio do novo padre, que celebra a primeira missa na aldeia: “— Deus. Ajudai-nos a ser bons e a esquecer o passado. Acendei a vossa luz nos corações negros dos homens. Ajudai-nos a ter esperança e a acreditar no futuro...” (CHIZIANE, 1999, p. 263).

A ironia do processo de reconstrução social, política, econômica e religiosa da aldeia do Monte será atingida pela agressividade da guerra. É anunciada a chegada dos quatro cavaleiros do Apocalipse. Trazem a miséria, a fome e o horror da violência, dispensando pouca margem para a esperança e a idealização da paz. O fim do romance traz um caráter pessimista, para um local que não tem salvação: “E a aldeia do Monte recebe o seu batismo de fogo” (CHIZIANE, 1999, p. 267).

A cena final privilegia o escatológico, quando Emelina, enlouquecida, sobe ao ponto mais alto do mundo e gargalha, histérica, banhando-se de fezes e urina. Carregada pelo padre, a cena chocante da mulher com a criança espalhando excrementos atinge seu ápice quando uma bala atravessa o corpo dela e o da criança, fazendo surgir um rio de sangue e excrementos onde a cabeça loura do padre, arrancada do corpo, jaz.

Não há tempo ou lugar para lágrimas. Afinal, “a quem elas comovem em tempos de guerra?” (CHIZIANE, 1990, p. 19)

REFERÊNCIAS:

- ADÃO, Deolinda M. “Novos espaços do feminino: uma leitura de *Ventos do Apocalipse* de Paulina Chiziane”. In: MATA, Inocência; PADILHA, Laura Cavalcante. *A mulher em África: Vozes de uma margem sempre presente*. Lisboa: Editora Colibri, 2007.
- AGUESSY, Honorat. *Introdução à cultura africana*. Lisboa: Edições 70, 1980.
- APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- CABAÇO, José Luís. *Moçambique: identidade, colonialismo e libertação*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- CHABAL, Patrick. *Vozes moçambicanas: literatura e nacionalidade*. Lisboa: Vega, 1994.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, com colaboração de: André Barbault...[et al]; coordenação Carlos Sussekind; trad. Vera da Costa e Silva...[et al]. 9.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.
- CHIZIANE, Paulina. *Ventos do apocalipse*. Lisboa: Caminho, 1990.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Trad. de Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2005.

GRANJO, Paulo. *Lobolo em Maputo: um velho idioma para novas vivências conjugais*. Porto: Campo de Letras, 2005.

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. Trad. de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

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

MACEDO, Tania. *Da voz quase silenciada à consciência da subalternidade: a literatura de autoria feminina em países africanos de língua portuguesa*. In: Revista Mulemba. Rio de Janeiro, v.1, n.2, p.4-13, jan/jul 2010.

MATA, Inocência. "Paulina Chiziane: uma coletora de memórias imaginadas". In: *Metamorfoses 1*. Lisboa; Rio de Janeiro: Cosmos; Cátedra Jorge de Sena, 2000, p. 135-142.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. "Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento". In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. (org.). *História, memória, literatura. O testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

Texto recebido em 21 de janeiro e aprovado em 28 de março de 2014.

BALADA DE AMOR AO VENTO: AS RELAÇÕES DE GÊNERO NA FICÇÃO DE PAULINA CHIZIANE
BALADA DE AMOR AO VENTO: GENDER RELATIONS IN THE FICTION OF PAULINA CHIZIANE

Sávio Roberto Fonseca de Freitas
UFRPE

RESUMO: O objetivo de nosso estudo é desenvolver uma análise do romance *Balada de amor ao vento* (1990), da escritora moçambicana Paulina Chiziane, numa perspectiva de intervenção que problematiza as relações de gênero em Moçambique. O regime de poligamia em Moçambique, nesse sentido, torna-se um ponto de intersecção que, embalado pela narração poética de Sarnau, protagonista da referida narrativa, provoca uma discussão sobre as tensões políticas, culturais e religiosas da sociedade moçambicana. Propõe também uma leitura do papel da mulher moçambicana, presa a uma estrutura social machista, incompatível com a proposta de modernização de um país que experimenta o processo de formação identitária. Neste romance, podemos perceber que o relato das experiências amorosas de Sarnau é uma forma de universalizar as particularidades femininas, de questionar a condição masculina e dar visibilidade à condição feminina em Moçambique.

PALAVRAS -CHAVE: Paulina Chiziane; relações de gênero; narrativa.

ABSTRACT: *The aim of our study is to develop an analysis of the novel Balada de amor ao vento (1990), written by the Mozambican writer Paulina Chiziane, under a perspective of intervention that discusses gender relations in Mozambique. The system of polygamy in Mozambique, in this sense, becomes a point of intersection which, encouraged by the poetic narration of Sarnau, protagonist of the novel, provokes a discussion of the political, cultural and religious tensions of Mozambican society. It also proposes a reading of the Mozambican woman's role, who lives as prisoner of a sexist social structure incompatible with the proposed modernization of a country that experiences the process of identity formation. In this novel, we notice that Sarnau's romantic experiences are means to the universalization of women's particularities, questioning the status of manhood and giving visibility to the condition of women in Mozambique.*

KEYWORDS: *Paulina Chiziane, gender relations, narrative.*

Paulina Chiziane é uma escritora moçambicana da fase da pós-independência que vem atraindo os olhos da crítica literária brasileira no século XXI por, entre tantos outros aspectos, escrever um texto em prosa que põe em intersecção literatura e sociedade com tanta maestria estética e ideológica que as possibilidades de intervenção se tornam cada vez mais instigantes quando estamos em contato com a sua obra. A autora possui cinco romances publicados e uma coletânea de contos, uma obra já numerosa para a sua geração de escritoras. É a primeira mulher a escrever um romance em Moçambique, embora se intitule uma contadora de histórias, o que se justifica pela reinvenção que faz da oralidade em suas obras. Em todos os seus romances, Paulina Chiziane trata da condição feminina e suas relações com o

universo multicultural e político de Moçambique. A mulher é sempre o foco de discussão. A própria Paulina Chiziane, em entrevista¹ ao pesquisador Patrick Chabal, justifica a sua escolha:

Falei com mulheres, mas também conheço histórias já seculares. Esse problema da mulher se arrasta há muito tempo. As próprias mulheres, quando escrevem, muito poucas vezes se debruçam sobre os seus problemas como mulheres. Em Moçambique, como em qualquer parte da África, a condição da mulher, a sua situação, o tipo de oportunidades que tem na sociedade, o estatuto que tem dentro da família, na sociedade, é algo que de facto merece ser visto. Porque as leis da tradição são muito pesadas para a mulher. (CHABAL, 1994, p. 298)

A tradição moçambicana, de um modo geral, principalmente no sul moçambicano eminentemente patriarcal, minimiza as opções do segundo sexo (BEAUVOIR, 1980) de várias formas, por isso a escrita literária se torna muitas vezes um grito de protesto, uma denúncia, um relato de experiência que se volta para o íntimo universo feminino. Trabalhar na narrativa a condição da mulher, assim como faz Paulina Chiziane, é também se inscrever neste processo ficcional e dar visibilidade à realidade de seu mundo dentro de uma urdidura narrativa que entretece prazeres, mágoas, tristezas e frustrações em relação a uma estrutura social machista que é incompatível com a proposta de emancipação política de seu país.

Em Moçambique, o costume ancestral era saber ouvir os mais velhos, os quais guardavam em sua memória o vasto legado cultural de seus povos. Paulina confere reconhecimento literário à tradição oral em suas narrativas, mas também, através de sua escrita, movida por uma força subversiva, transforma as estruturas mentais que oprimiam e silenciavam as mulheres, nos permitindo, assim, nomear o seu romance como feminista. Voltemos à sua entrevista a Patrick Chabal:

Falam muito da libertação da mulher, mas o que se verifica realmente é que a mulher, com a mania de emancipação, pelas mesmas condições em que nós encontrávamos, está cada vez mais escrava. Essa é a minha opinião. Então, eu posso dizer de certo modo – não gosto muito de dizer isso, mas é uma realidade – é um livro feminista. (CHABAL, 1994, p. 298)

Paulina Chiziane utiliza-se de uma escrita feminina para desenvolver discussões sobre as mulheres em *Balada de amor ao vento*. Lúcia Castello Branco (1991, p. 36-46) reflete sobre a questão da escrita feminina, problematizando o papel das narradoras em relação a uma perspectiva

ideológica para além do sexo. Só que a ensaísta constata que o termo feminino é por demais restritivo e muitas vezes as escritoras encontram na literatura um espaço possível para dialogar com suas memórias, lembranças e frustrações, dado que, de certo modo, é análogo em relação à escrita de Chiziane. Castello Branco estabelece duas possibilidades de se utilizar a memória na narrativa: a memória tradicional, cujo enfoque é a preservação do vivido; e a desmemória, cuja narrativa se constrói através do discurso da perda, o qual se torna revelador dos esquecimentos, dos lapsos, dos sentimentos, dos sinuosos fluxos de consciência.

Dentre as várias formas literárias na contemporaneidade, uma que evidencia com maior propriedade a memória na narrativa é o romance, forma esta que em Moçambique, na fase da pós-independência, é muito presente, principalmente pelo fato de ser uma literatura emergente de intelectuais que inserem no corpo narrativo ícones da identidade moçambicana, o que Zilá Bernd (2003, p.20), quando discorre sobre identidade negra, chama de escrita transgressora, a qual reinventa os discursos dos excluídos ao longo de seu processo de formação identitária.

Em convergência com Bella Josef (1974, p.11), consideramos que, no âmbito da evolução das formas literárias, o desenvolvimento e a crescente evolução do romance realçam sua capital magnitude, o que prova sua versatilidade e vitalidade enquanto forma narrativa de maior recorrência por escritores que se encontram em fase de emergente afirmação literária, como é o caso de Paulina Chiziane em Moçambique. Sobremaneira, o romance se torna, sob este aspecto de emergente afirmação literária e identitária, um gênero literário laboratorial permissivo à construção de um discurso instigado pela psicologia, pelos conflitos sociais e políticos, tornando-se propício à discussão da condição feminina em Moçambique. Paulina utiliza esse gênero literário de tradição ocidental, mas o africaniza, mesclando-o às estruturas da contação oral. Problematiza, desse modo, em seus romances, a tradição machista, em especial a do sul de seu país.

Paulina se vale também do modo lírico com o qual a narradora Sarnau se expressa em *Balada de amor ao vento*. Podemos observar que, aí, o discurso poético é uma estratégia estética para conter uma experiência individual e uma subjetiva postura mental frente à realidade de um país, onde

as tradições culturais, principalmente no sul de Moçambique, penalizam a mulher frente aos valores patriarcais. Trava-se, então, uma discussão sobre as relações de gênero no romance de Paulina Chiziane:

Conselhos loucos me furam os tímpanos e interrompem meus sonhos, Sarnau, ama o teu homem com todo o coração. A partir do momento em que te casas pertences a um só rei até o fim dos teus dias. As atitudes dos homens, os seus caprichos são mais inofensivos do que os efeitos das ondas no mar calmo. Não liguês a importância às amantes que tem; respeita as concubinas do teu senhor, elas serão tuas irmãs mais novas e todas se unirão à volta do mesmo amor. Sarnau, ama teu homem com todo o coração. (CHIZIANE, 2003, p.43-44)

Este fragmento é do romance *Balada de amor ao vento*. Neste momento da narrativa, Sarnau encontra-se angustiada com o amor que sente por Mwando e decide se casar com Nguila, futuro rei dos Zucula. É um momento muito peculiar da narrativa, pois nesta passagem Sarnau vive uma mudança em seu *status* de mulher na sociedade moçambicana. Escolhida pela rainha Rassi, mãe de Nguila, Sarnau, de uma jovem camponesa desencantada com o amor por um assimilado, passa a ser a primeira esposa de um futuro rei. Como se costuma dizer em Moçambique, “os defuntos protetores abençoam a sorte” de Sarnau. Na narrativa, percebemos, por trás da poeticidade que reveste a urdidura deste relato, um discurso transgressor que questiona determinadas posturas patriarcais de algumas etnias do sul moçambicano, como, por exemplo: a mulher como sendo propriedade e objeto do marido; a subserviência feminina em relação aos caprichos dos homens; o respeito ao matrimônio poligâmico e suas permissividades para o homem, ou seja, a formação de outras famílias; a configuração do amor não como um sentimento, mas uma anestesia frente à má conduta viril masculina, o que pode ser criticado de acordo com o posicionamento de Simone de Beauvoir quando ressalta

(...) que a história nos mostrou que os homens sempre detiveram todos os poderes concretos, desde os primeiros tempos do patriarcado; julgaram útil manter a mulher em estado de dependência; seus códigos estabeleceram-se contra ela; e assim foi que ela se constituiu concretamente como Outro (BEAUVOIR, 1980, p. 179).

Em concordância com a ideia de Beauvoir sobre a subserviência feminina estabelecida pelo patriarcado, é oportuno trazermos para esta

reflexão a narração de Sarnau sobre a personagem Khedzi, mulher escolhida pela família real para matrimônio com Nguila, futuro rei de Mambone:

Hoje sou a mais feliz das mulheres, ah, Mwando, que sorte tu me deste pois agora serei a esposa do futuro rei desta terra. Deixe-me contar-vos como isto aconteceu. Os defuntos existem, é verdade, os defuntos protegem-nos. A sorte andou à roda e caiu sobre mim. Este lobolo estava destinado à Khedzi, mulher esbelta, de pele clarinha como os homens gostam, desde o nascimento escolhida para esposa natural da família real. Foi educada para ser esposa do futuro rei mas, quando chegou o momento do lobolo, as línguas da serpente puseram a nu todas as suas maldades; ela é feiticeira e herdou este dom da falecida mãe. Tem o sangue infestado pela doença da lepra que vitimou uma tia paterna. É mulher de capulana na mão sempre pronta a abrir-se a qualquer um com quem se deita apenas por um copo de aguardente. E por fim disseram que nas mãos não ostentava nenhum sinal de trabalho. A rainha disse logo que não. Semelhante mulher não ocuparia o seu lugar depois de morta. Foi assim que as conselheiras da rainha se viram obrigadas a procurarem todo território uma mulher que fosse bela, bondosa, trabalhadora, fiel, que não fosse feiticeira. (CHIZIANE, 2003, p. 36-37)

Sumbi, mulher escolhida para ser esposa de Mwando, é outra figura feminina que Sarnau traz para sua narrativa:

Mwando chorava lágrimas de sangue, pois sabia que não voltaria a reaver o seu tesouro. Sumbi, a mulher que o abandonara, é de uma beleza indescritível, agressiva. Ao vê-la, qualquer homem pára e suspira embasbacado, numa reacção quase espontânea, rendendo homenagem à perfeição em movimento. As mulheres, por sua vez, sentiam naquela presença um caso de injustiça divina, pois Deus deserudara de encantos todas as outras para concentrá-los numa só. (CHIZIANE, 2003, p. 59-60)

Mwando casara-se sonhando em construir um ninho de amor, mas o diabo tomou-lhe de dianteira. Tudo acabou numa trágica separação, foi sol de pouca dura. No primeiro dia conjugal, a Sumbi não cumpriu as regras. Simulando dores de cabeça, não pilou nem cozinhou para os sogros. Sentava-se na cadeira como os homens, recusando seu lugar na esteira ao lado das sogras e das cunhadas. (CHIZIANE, 2003, p. 61)

Notamos, a partir dos fragmentos que se referem às personagens Khedzi e Sumbi, um discurso que reforça o machismo moçambicano a que viemos aludindo, uma vez que ambas as personagens são maculadas pelo sistema patriarcal vigente na aldeia de Mambone, localizada perto de Inhambane, no sul de Moçambique. Khedzi, mesmo sendo destinada a ser esposa do futuro rei, é condenada por ser feiticeira, por ter contaminado a tia com lepra, por ser volúvel e por não mostrar marcas de trabalho em suas mãos, ou seja, Khedzi não se torna esposa do futuro rei pelo fato de não atender aos critérios da submissão feminina na aldeia de Mambone, os quais

são postulados pela Rainha Rassi, a mãe de Nguila, futuro rei dos Zucula: “uma mulher que fosse bela, bondosa, trabalhadora, fiel e não fosse feiticeira” (CHIZIANE, 2003, p. 37).

Sumbi também é mal vista em Mambone por, assim como Khedzi, não atender às regras impostas pelos homens mais velhos da aldeia: não pilou para os sogros, não sentava na esteira como as outras mulheres, sempre se mostrava indisposta para os afazeres domésticos, usava sua beleza e sensualidade para obrigar o marido a executar suas atividades domésticas, fez da maternidade um instrumento de poder, trocou Mwando por um mais velho e rico. Sumbi representa a mulher transgressora na narração de Sarnau, porém Paulina Chiziane só dedica um capítulo à Sumbi e a retira da aldeia e da narrativa, o que pode se configurar como um feminismo moçambicano em primeira instância, construído estrategicamente para demonstrar o machismo, muito mais evidente no sul do que no norte de Moçambique, como bem ressalta Carmen Lucia Tindó Secco, no artigo “*Phatyma* e o sonho de mudar o mundo” (2013, p. 43).

Outro aspecto relevante é forma lírica como Sarnau narra os seus posicionamentos em relação às mulheres transgressoras da aldeia de Mambone:

Os homens não choram, ensinam os pais aos filhos. Mwando é homem que chora, mas com razão. Acabaram-se os prazeres de vaguear com a bela Sumbi nos caminhos tortuosos, ela à frente e ele atrás.

As suas mãos passeariam naquela paisagem exuberante de altos e baixos, terminando sempre encahadas na elegantíssima cintura de pilai. O seu corpo jamais beberia sangue de fogo, pote de mel, fonte de vida.

Recordava-se dela quando pilava, aí, quando ela pilava no fenecer da tarde, ele sentado debaixo do cajueiro, apreciando aquele levanta e baixa frenético ao ritmo de pancadas. Terminado o trabalho, ela colocava as peneiras debaixo dos braços caminhando bonita, serena, ao encontro dele, deixando-o alquebrado, possesso, enfeitado, porque parecia a lua a descer do céu, sorrindo só para ele. (CHIZIANE, 2003, p. 60)

Observando esses fatos narrados acima, tomamos conhecimento de que a forma lírica de narrar de Sarnau nada mais é do que uma estratégia estética e política inteligente para evidenciar o poder da figura feminina frente ao frágil desejo dos machismos desarmados pela sedução. Com metáforas sensuais e sensoriais – “vaguear com a Sumbi nos caminhos tortuosos, ela à frente e ele

atrás” (CHIZIANE, 2003, p. 60); “seu corpo jamais beberia daquele sangue de fogo, pote de mel, fonte de vida” (CHIZIANE, 2003, p. 60); “parecia a lua a descer do céu, sorrindo só para ele” (CHIZIANE, 2003, p. 60) –, Sarnau mostra a submissão de Mwando ao corpo feminino, elemento que o faz trair a Igreja Católica, suas convicções monogâmicas, seus valores morais enquanto homem assimilado na aldeia de Mambone. Nesse sentido, podemos considerar que Sumbi, além de representar a transgressão feminina, evidencia as fraquezas e conveniências do patriarcalismo moçambicano. O discurso de Sumbi, em *Balada de amor ao vento*, se soma ao de Sarnau, quando esta critica as políticas sexuais machistas desfavorecedoras das práticas culturais femininas.

Dessa forma, escrever um romance feminista é, certamente, para Paulina Chiziane, uma forma de gritar contra um dos maiores problemas para a mulher moçambicana: a poligamia.

O problema da poligamia escondida, para mim, é também, um grande problema. Eu prefiro aquele individuo que me mostra a sua verdadeira face do que aquele que ma esconde. Porque é de fato o que se diz: a poligamia mudou de vestido. Porque esses homens todos têm quatro, cinco, dez mulheres em qualquer canto por aí. Têm filhos com duas, três, quatro mulheres todas juntas. São filhos que, porque crescem numa sociedade de monogamia, não se podem reconhecer. São crianças fruto de uma situação como a que vivemos hoje, uma situação de adultério. Mas numa sociedade de poligamia já não acontece isso, as coisas são mais abertas. A situação de adultério que vivemos hoje é muito pior do que a poligamia. (CHABAL, 1994, p. 299)

A poligamia é um tema frequente nas narrativas de Paulina Chiziane. Suas protagonistas sempre expõem sua insatisfação sexual e política em relação a este sistema matrimonial moçambicano, o que se reflete literariamente em monólogos, solilóquios e narrativas de experiência que marcam ainda mais o registro das peculiaridades femininas de Moçambique. No dizer de Inocência Mata (2000, p. 138), Paulina faz notar em sua narrativa uma tematização de signos socioculturais e de estereótipos que conformam uma visão totalmente hegemônica e opressiva quanto ao lugar social da mulher. Os signos vão desde tabus e proibições a valores que condicionam as virtualidades e as potencialidades da mulher com a prole como um valor feminino fundador: o lobolo como signo da condição de objeto da mulher, as limitações de uma situação poligâmica, o dever da submissão absoluta da

mulher ao pai e depois, ao marido, a maldição do adultério por parte da mulher, e o vazio rotineiro da vida cotidiana, depois do casamento. Podem-se constatar tais considerações no fragmento abaixo:

Oh, amargas recordações. Que solidão, que tristeza, a vida para mim já não tem sentido. A angústia habita o meu mundo, mas este marulhar das ondas acalenta-me, anima-me, ressuscita-me, a manhã está vestida de amor, os peixes amam-se, os caranguejos amam-se, as moscas amam-se, até os caracóis se amam, só eu é que amo em sonhos, rebolando solitária no leito vazio, nestas noites frias de Junho, enquanto o meu marido se esfrega sobre mil tatuagens, noite aqui, noite ali, semana aqui, semana acolá. O mais doloroso é que há uma mulher que tem a cama aquecida cada noite, pois o marido vagueia por todo o lado, terminando a noite lá, onde dorme até ao nascer do sol. Todas as outras recebem as sobras, mas comigo ainda é bem pior. Passam já dois anos que eu espero minha vez mas ele não vem. Sou a melhor cozinheira, cada dia faço o máximo para agradar, e quando chega o meio-dia, prova minha comida e diz logo que não tem sal, não tem gosto. Quando chega a noite e reclamo, diz que é porque não tomei banho. Vou ao banho e volto, inventa que a cama tem cheiro de urina de bebê. Quando argumento, vomita-me um discurso degradante que não ousa repetir. Ah, maldita vida de poligamia, quem me dera ser solteira, ou voltar a ser criança. (CHIZIANE, 2003, p.78)

Percebemos nesse monólogo de Sarnau um discurso contra a poligamia por causa da ausência do marido Nguila. Com o casamento poligâmico, Sarnau vivencia a experiência de dividir o seu marido com outras esposas. Trazendo este monólogo de Sarnau, podemos afirmar que, através desta personagem, Chiziane constrói o discurso das insatisfações das mulheres moçambicanas transculturadas frente à poligamia, ou seja: há uma cobrança em relação ao cumprimento do ato sexual, uma vez que “os peixes amam-se, os caranguejos amam-se, as moscas amam-se, até os caracóis se amam” (CHIZIANE, 2003, p.78). Ora, fazer sexo é uma prática comum a uma comunidade que quer ver sua espécie perpetuar, mas Sarnau só ama “em sonhos”; a época do acasalamento está metaforizada nas “noites frias de Junho”, quando há uma necessidade natural de se aquecerem os corpos; outro dado importante é o papel da primeira esposa, pois sua situação “é bem pior” em relação às outras esposas que “recebem as sobras” do marido que “vagueia por todo o lado”, mesmo Sarnau sendo a “melhor cozinheira”, ou seja, a serva mais obediente, mais dócil, mais tolerante, a que espera o marido fazer sexo “já há dois anos”. Tanta submissão leva Sarnau ao conflito, ao embate: “Ah, maldita vida de poligamia, quem me dera ser solteira, ou voltar a ser criança”. Chiziane, assim, através de Sarnau, desenvolve uma narrativa que questiona os valores

machistas tanto das etnias do sul moçambicano, como da sociedade moçambicana aculturada, deixando explícita uma crítica à transitoriedade do sexo por causa das facilidades do sistema poligâmico ao homem.

Diante desta discussão, onde está o feminismo no romance de Paulina Chiziane? Podemos dizer que o feminismo está registrado no romance *Balada de amor ao vento* quando Paulina universaliza em seu romance as particularidades femininas da sociedade moçambicana atual, através de um narrar intimista que encena uma subjetividade singular, que relembra a aprendizagem da mulher em relação a seu lugar milenarmente ocupado no campo e na cidade, os rituais e os condicionamentos do lobolo, a dramática solidão que a poligamia paradoxalmente incute, os esquemas perversos das proibições sociais, a guerra, a intolerância ao colonialismo, a precariedade espiritual e material circundante.

Também se pode afirmar que o feminismo está presente na construção das personagens femininas de Paulina Chiziane, pois através delas a escritura da referida autora contesta as restrições que são impostas pelo sistema patriarcal e se insere em uma ordem social que dá poder a uma voz feminina própria, por meio da qual se rememora um passado que viabiliza a construção de uma autoidentidade emergente das cinzas e da destruição de guerra contra si e contra um colonialismo retardatário de uma participação mais ativa e plena em prol da nação moçambicana.

Um romance da qualidade de *Balada de amor ao vento* não se limita apenas a questões de amor e desamor, ciúme e vingança, pois suas personagens estão revestidas de contornos antropológicos que encenam questões relativas ao imaginário cultural moçambicano. O amor, fio que conduz a narrativa sobre Sarnau, não é necessariamente a vertente de amor comum da literatura ocidental, o amor romântico, mas sim o amor como um elemento de ligação e fraternidade entre mulheres até em situações de ruínas absolutas.

Eu gosto de escrever na primeira pessoa porque me permite participar mais na história. E nós como mulheres temos as coisas que falamos só entre nós mulheres e em voz baixa; meio sagrado... o que é que as mulheres dizem do seu marido quando estão entre elas? Então são estes pequenos nada que eu junto para fazer a teia desta história. (CHIZIANE, 2008, entrevista *on-line*)

Paulina Chiziane, em sua escrita feminina, não se limita apenas à ficção, mas à reinvenção de registros de uma série de experiências pessoais e coletivas que lhe permitem, muitas vezes, organizar o discurso de suas personagens em primeira pessoa para dar visibilidade à condição feminina moçambicana em uma sociedade que é regida, principalmente no sul de Moçambique, por forças masculinas. Tal atitude é também uma forma de preencher o vazio e minimizar a incompreensão que se ergue à sua volta e das demais mulheres que desafiam os cânones sociais. Na esteira deste pensamento, discutir questões relativas à mulher torna-se, além de um exercício literário, um motivo instigante para se refletir mais sobre a condição feminina em Moçambique.

NOTA:

¹ Nesta entrevista que Paulina Chiziane concede ao Patrick Chabal, o romance de sua autoria ao qual ela se refere é o *Balada de amor ao vento*.

REFERÊNCIAS:

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. São Paulo: Difel, 1980.

BERND, Zilá. *Literatura e identidade nacional*. Porto Alegre: Ed.UFRGS, 2003.

BRANCO, Lucia Castello. *O que é escrita feminina?* São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991.

CHABAL, Patrick. *Vozes moçambicanas: literatura e nacionalidade*. Lisboa: Vega, 1994, p. 292-301.

CHIZIANE, Paulina. *Balada de amor ao vento*. Lisboa: Editorial Caminho, 2003.

_____. Entrevista a Rogério Manjate. Revista Eletrônica *Maderazinho*. Maputo, abril/2002. <http://passagensliterarias.blogspot.com.br/2008/entrevisapaulinachiziane.html>
Acesso em 6 de Julho de 2008.

JOSEF, Bella. *O espaço reconquistado: linguagem e criação no romance hispano-americano contemporâneo*. Petrópolis: Vozes, 1974.

MATA, Inocência. "Paulina Chiziane: uma coletora de memórias imaginadas". In: *Metamorfoses*. Rio de Janeiro, n.1, p.135-142, 2000.

SECCO, Carmen Lucia Tindó. "Phatyma e o sonho de mudar". In: *Mulemba*. Rio de Janeiro, v. 1, n. 9, p. 38-50, 2013.

Texto recebido em 28 de janeiro de 2014 e aprovado em 13 de abril de 2014.

DE GAZA AO ZAMBEZE: A REINVENÇÃO DA HISTÓRIA EM *UALALAPI* E *CHORIRO*, DE UNGULANI BA KA KHOSA

FROM GAZA TO THE ZAMBEZI: THE REINVENTION OF HISTORY IN *UALALAPI* AND *CHORIRO* BY UNGULANI BA KA KHOSA

Vanessa Ribeiro Teixeira¹

UFRJ – CAPES/FAPERJ

RESUMO: Ungulani Ba Ka Khosa, um dos principais ficcionistas moçambicanos dos séculos XX e XXI, começa seu passeio pelos caminhos tortuosos da recriação histórica ao visitar o século XIX moçambicano e reconstruir a imagem de Ngungunhane, o último imperador de Gaza, com a publicação de *Ualalapi* em 1987. O temido “Leão de Gaza” tem sua aura heroica abalada pelo exercício da releitura crítica da História, o qual prevê a dessacralização do monumento. Em 2009, pouco mais de duas décadas após a publicação de *Ualalapi*, Khosa volta a visitar o século XIX moçambicano, deixando-se levar pelas águas do rio Zambeze, e encontra o fio condutor para a escrita do romance *Choriro*, protagonizado pelo português António Gregório. O “branco-preto”, alçado pelo povo à condição de soberano, surge como um símbolo do projeto de reconfiguração histórica, que nasce de alguns registros soterrados. O presente trabalho busca discutir o processo literário de reconfiguração histórica, perpassado como é pelas singularidades do discurso da memória, enfatizando a importância dos exercícios da polifonia e da intertextualidade na articulação desse novo dizer.

PALAVRAS-CHAVE: Ungulani Ba Ka Khosa; Moçambique; ficção, história; intertextualidade.

ABSTRACT: *Ungulani Ba Ka Khosa, one of the most important Mozambican novelists in XX and XXI centuries, begins his journey through the tortuous paths of historical recreation with the publication of Ualalapi in 1987, when he revisits nineteenth century Mozambique and reconstructs the image of the last emperor of Gaza, Ngungunhane. The dreaded "Lion of Gaza" has its heroic aura shaken by the critical rereading of history, which provides for the desecration of the monument. In 2009, just over two decades after the publication of Ualalapi, Khosa comes back to visit XIX century Mozambique once again, and lets himself being carried away by the waters of the Zambezi River; once there, he finds the leitmotiv of the novel Choriro, whose main character is the Portuguese António Gregório. That "black-white man", raised by the people to the status of sovereign, emerges as symbol of the historical reconfiguration project that is born from some buried records. This paper discusses the literary process of historical reconfiguration, permeated as it is by the singularities of mnemonic discourse, emphasizing the importance of the exercise of polyphony and intertextuality in the articulation of this new form of expression.*

KEYWORDS: *Ungulani Ba Ka Khosa; Mozambique; novel; history; intertextuality.*

O passado não pode ser mudado, editado ou apagado. Só pode ser, simplesmente, aceito.

Dr. Luiz Ainbinder (psicólogo brasileiro)

A história é uma ficção controlada.

Agustina Bessa Luís (escritora portuguesa)

Ualalapi, livro publicado em 1987, é a primeira incursão ficcional do

escritor Ungulani Ba Ka Khosa e reconstrói ficcionalmente a 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 ditos 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 do *hosi* – título semelhante ao do rei –, tornando sua figura passível de novas interpretações, novas identidades.

Em 2009, Ungulani reabre as cortinas do século XIX moçambicano, voltando suas atenções mais para o norte e concentrando-se no entorno do rio Zambeze. Entre as décadas de 40 e 80 do século XIX, essa região foi marcada por um processo migratório intenso e diverso, do qual participaram grupos autóctones africanos, missionários de várias nacionalidades, pesquisadores britânicos, viajantes portugueses e *patrícios* – mestiços reconhecidos pelos pais portugueses –, surgindo como espaço eivado de saberes e estórias para contar. Essa sociedade cosmopolita se abre para um manancial de possibilidades, lugar propício à configuração de outras verdades possíveis e à criação ficcional de novos líderes.

Na contramão dos valores sociais pré-concebidos e das tradições da História oficial – seja a portuguesa, seja a moçambicana –, somos apresentados à saga de António Gregódio, um português avesso ao mar: “Não podia com o mar, o Gregódio. Achava-o traiçoeiro, perverso. Preferia a terra com os seus sinais sempre à mão. O jogo era outro.” (KHOSA, 2009, p. 129). Comerciante de marfim e conhecedor dos segredos das terras do Zambeze, tornou-se “rei”, acomodando-se aos costumes locais e acolhendo grupos migratórios autóctones, fugidos da fome e da exploração. Rebatizado como *Nhabezi*, ou curandeiro, Gregódio nutria o sonho de se tornar um *mpodoro*, um espírito protetor e, assim, permanecer no convívio da sua terra para sempre. O “branco-preto”, alçado pelo povo à condição de soberano, surge como um

símbolo do projeto de reconfiguração histórica que nasce de vontades soterradas. Ao longo da escrita de *Choriro*, somos apresentados a uma confluência de vozes que concorre no sentido de tecer um discurso da verdade *outra*, inesperada, marginal.

Por entre as linhas dos referidos textos de Khosa, deparamo-nos com reflexões que evocam e reafirmam o lugar de um projeto que ousa “editar” o passado, decididamente na contramão de uma lógica cartesiana – lógica essa estampada em uma de nossas epígrafes –, a partir dos vãos do discurso oficial e dos ecos da memória popular.

Em *Ualalapi*, um exemplo claro da evocação de olhares diversos, que nos permitirão questionar uma imagem absoluta do soberano, é a escolha e organização das epígrafes do texto, sobretudo aquelas que nos convocam para o embate entre as impressões de Ayres D’Ornellas e do Dr. Liengme, viajantes estrangeiros que tiveram a oportunidade de se aproximar do Leão de Gaza:

Entre estes vinha o Ngungunhane que conheci logo, apesar de nunca lhe ter visto retrato algum; era evidentemente o chefe duma grande raça... É um homem alto... e sem ter as magníficas feições que tenho notado em tantos seus, tem-nas, sem dúvida, belas, testa ampla, olhos castanhos e inteligentes e um certo ar de grandeza e superioridade...

Ayres D’Ornellas

Era um ébrio inveterado. Após qualquer das numerosas orgias a que se entregava, era medonho de ver com os olhos vermelhos, a face tumefacta, a expressão bestial, que se tornava diabólica, horrenda, quando, nesses momentos se encolerizava...

Dr. Liengme

Só direi que admirei o homem, discutindo durante tanto tempo com uma argumentação lúcida e lógica...

Ayres d’Ornellas

...mas toda a sua política era de tal modo falsa, absurda, cheia de duplicidade, que se tornava difícil conhecer os seus verdadeiros sentimentos.

Dr. Liengme

Curiosamente, o discurso que reforçará a imagem elevada do chefe *nguni*, etnia do sul de Moçambique, é justamente o de D’Ornellas, militar, escritor e político português, nascido na Ilha da Madeira. Por outro lado, o Dr. Georges Liengme, médico e missionário evangélico suíço, assume as piores

impressões sobre o soberano, provavelmente influenciado por suas convicções religiosas, embora devamos ter em consideração os quatro anos que Dr. Liengme permaneceu na corte de Ngungunhane, em Manjacaze. Surge a questão: em quem acreditar? Os discursos oficiais, sejam eles positivos, sejam negativos, não bastam para atender a esse exercício de reconfiguração histórica. É justamente esse espaço da dúvida, do “não-sabido”, ou do não comprovado, que se transforma em combustível para a criação literária, particularmente a ficcional, que pretende remodelar o monumento. A “Nota do Autor” – recurso ou artifício diegético largamente utilizado nos textos de Ungulani –, disposta logo à entrada do romance, dá uma ideia sobre a importância de uma realidade de dúvidas para uma nova escrita da História:

É verdade irrefutável que Ngungunhane foi imperador das terras de Gaza na fase última do império. É também verdade que um dos prazeres que cultivou em vida foi a incerteza dos limites reais das terras a seu mando. O que se duvida é o fato de Ngungunhane, um dia antes da morte, ter chegado à triste conclusão de que as língua do seu império não criaram, ao longo da existência do império, a palavra imperador.

Há quem diga que esta lacuna foi fatal para a sua vida, debilitada pelos longos anos de exílio.

Saltará à vista do leitor, ao longo da(s) estória(s), a utilização propositada e anárquica das palavras imperador, rei e “*hosi*” – nomeação em língua tsonga da palavra rei. (KHOSA, 1990, p. 9)

“O que se duvida” é condição fundamental para a criação das “estórias” que nascerão do namoro entre a História e a Ficção. Esse espaço da dúvida se torna responsável por conceder voz aos registros daquilo que “poderia ter sido”.

O desenrolar da narrativa será articulado de forma a considerar novas verdades possíveis, as quais são alimentadas por uma memória coletiva, alijada dos documentos oficiais, memória essa que não reconhece o quadro pintado sobre a figura singular do “Leão de Gaza”. Descendentes de etnias “inimigas” do povo *nguni* – sobretudo a sociedade *chope*, evocada no capítulo “O cerco ou fragmentos de um cerco” –, costumam ter “outras estórias para contar”. Ao enveredar pela recriação ficcional desse personagem emblemático, Ba Ka Khosa concede espaço aos clamores das vozes soterradas, o que nos faz lembrar as observações do filósofo alemão Walter Benjamin:

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. (...) O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer. (BENJAMIN, 1994, 224-5)

Gostaríamos, aqui, de estender esse projeto do historiador às iniciativas literárias, sobretudo ficcionais, que pretendem lançar luzes sobre os “vazios” da história. É curioso como, no texto de Ungulani, 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*; 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, p. 28-29)

O discurso que justifica a opressão se enraiza tão profundamente no seio dos guerreiros *anguni* que o próprio chefe de seu exército, 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)

Eis que surge a figura de Ualalapi. O texto de Ba Ka Khosa mergulha no processo de desconstrução do monumental imperador de Gaza desde a criação do título: ao invés de uma chamada que evidenciasse o altivo Ngungunhane, a referência ao guerreiro Ualalapi, um dos súditos do *hosi*, 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. Ualalapi cumpre a primeira ordem do novo soberano de Gaza: matar Mafemane, o irmão de Mudungazi, que, no entender do imperador, poderia atrapalhar sua subida ao trono:

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, p. 36-37; grifo nosso)

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 seduzi-la 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 dividais dela, pois a palavra de *inkonsikazi* é sagrada aos vossos ouvidos e a 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 submetam 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 viverem 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 infindáveis 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 fenecer do dia, no tronco, nas veias salientes e no cabelo riçado.

- 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, p. 50-51)

A identidade 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: p. 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 de obras como *Ualalapi*.

Eis que chega a vez de *Choriro*.

Antes de enveredarmos pelas linhas que contam a saga de António Gregório, atentemos para as perspectivas arroladas nas já conhecidas, mas nunca desinteressantes, “Notas do autor”, dispostas logo ao princípio do livro:

Este retrato de um espaço identitário, de uma utopia que se fez verbo, assentou na rica e impressionante História do Vale do Zambeze no chamado período mercantil. A intenção do livro foi a de resgatar a alma de um tempo, a voz que não se grudou aos discursos dos saberes. O fundamento Histórico valeu-me como porta de entrada ao mundo de sonhos e angústias por que o vale do Zambeze passou durante mais de quatro séculos. (KHOSA, 2009, p. 7)

Por entre os sonhos da região, um reinado de paz, em território *achicunda*, governado por um branco que se negou à prática comercial escravagista, valorizou a pluralidade cultural e disseminou a miscigenação identitária, dando ele mesmo o primeiro passo, ao afirmar, em jeito de conversa: “Quer acredites quer não, o meu mundo é este (...). A minha carne desfar-se-á nestas terras e o meu espírito, transformado em espírito de leão, rugirá por estas selvas.” (KHOSA, 2009, p. 25). Independentemente da existência ou não de António Gregório, a diversidade cultural e as reticências

históricas da região do Zambeze favorecem a criação de “estórias” – aqui entendidas como “micro-possibilidades” históricas – pautadas pelo mote “bem que poderia ter sido”.

Por entre as angústias da região, o crescente interesse pelo comércio de escravos, que faria estremecer as bases do mercantilismo prazeiro²:

Ao tempo de caçador profissional de elefantes, Gregódio conheceu proprietários de terras que foram perdendo homens que fugiam à anarquia crescente da captura de escravos que tocava, pela ganância, pessoas das próprias herdades. Os achicundas, braço armado dos prazeiros, face à anarquia e ao risco de se converterem em escravos de destino incerto, foram abandonando os prazos, carregando armas e refugiando-se em terras do interior, ou entregando-se a novos senhores. (KHOSA, 2009, p. 35)

Outra das ameaças contra o estilo de vida entre os povos *achicunda* e *ansenga* era justamente o avanço das hostes *anguni* e sua prática de conquista de território, através de muita violência e devastação. Nos tempos do avô de Mudungazi, Manicusse, alguns grupos *anguni* levaram o terror às terras do entorno do Zambeze:

(...) Por outro lado e fruto de lutas intestinas entre clãs *nguni*, os grupos de Zwangendaba e Nguana Maseko, fugidos de Tchaka Zulu e à procura de um exílio mais seguro, foram arrasando prazos e pequenos reinos ao longo do vale. Mulheres e jovens foram capturados pelas hostes *nguni* à medida que avançavam em direção a terras mais ao norte do Zambeze. (KHOSA, 2009, p. 35)

Deparamo-nos, novamente, com a ameaça das hostes *nguni*. A avalanche de violência e intolerância surge-nos como uma organização social absolutamente contrária à utopia de uma sociedade inclusiva, idealizada por Nhabezi e suas iniciativas que tanto encantaram os chefes locais desde os primeiros tempos no trato com a caça dos elefantes e o comércio do marfim:

(...) ao chegarem à terra dos ansengas, na região do Zumbo, os chefes locais mostraram-se desconfiados porque experiência ruim com gente guerreira tiveram com as hostes *nguni* que por ali passaram. Mas o tacto demonstrado por Gregódio no trato com os chefes cedo se mostrou frutífero, pois os indígenas, que jamais haviam convivido com um branco que se ambientou na língua e nos costumes, acolheram-no como um dos seus. De aniamatanga, o mesmo que branco, passaram a chama-lo Nhabezi, o curandeiro, por mostrar grandes habilidades no trato de ervas e mezinhas. O seu

sentido de orientação pelas estrelas era tão certo que muitos guias com ele aprenderam a melhor maneira de se posicionar na floresta. A introdução do arroz, milho e feijão junto aos reinos ansengas e outros contribuiu para que lhe dessem, em definitivo, terras de cinco dias de comprimento e três de largura. A cimentar laços, o rei ofertou-lhe a filha Nfuca como esposa e conselheira nos rituais do Mbona, o culto das chuvas. Junto à capital ficaram Mubalas, invocadores de chuva, como chefes espirituais do reino que nascia.

Gregódio deixou de ser o simples caçador branco que acampava em terras estranhas e ofertava, em pomposas cerimônias, o primeiro dente caído em terra e pedaços de carne aos reis e senhores de terra. Agora era um igual. (...) (KHOSA, 2009, p. 35-36)

Essa festejada igualdade acabou por favorecer o crescimento do reino e o *mambo* – o mesmo que rei, em terras ansengas – Gregódio ambicionava alcançar uma real simbiose com sua terra de adoção através da sua elevação espiritual:

(...) Querendo uma autonomia espiritual que o levasse a invocar os espíritos dos ancestrais achicundas a que chamavam muzimu, Nhabezi foi introduzindo espécies de árvores apropriadas aos rituais aos antepassados achicunda. Sem se divorciar dos cerimoniais clânicos matrilineares, rituais patrilineares típicos dos achicundas foram-se introduzindo, graças à chegada de mais guerreiros fugidos da escravidão, de gente proscrita e pessoas que desertavam das secas cíclicas das agrestes terras próximas de Tete. A todos, Nhabezi recebia. (...) O exército era respeitado nas redondezas. Grupos nguni não se atreviam a molestar as populações na colecta dos habituais impostos. O branco Nhabezi era rei e senhor de vastas terras na confluência dos rios Lângua e Zambeze. Cruzavam-se no seu reino povos matrilineares e patrilineares, mas o poder achicunda, tipicamente patrilinear, foi prevalecendo sobre os casamentos e sucessões. (KHOSA, 2009, p. 36)

“A todos, Nhabezi recebia.” Eis a diferença fundamental entre a postura do Leão de Gaza e a convicção do Leão do Zambeze. Enquanto a construção do “império” *nguni*, traçada nas linhas de *Ualalapi*, é marcada pela violência e pela exclusão, o reino esquecido pelas terras do interior do Zambeze é caracterizado pela harmonia e pela constante incorporação de traços culturais de grupos diversos. Enquanto Ngungunhane tinha verdadeiro pavor da morte, mais um dos elementos que põem em xeque a sua aura mítica – “(...) O rei tinha razão em afastá-los [os súditos vitimados por uma chuva pastosa]. Ele teria que viver para todo sempre, nem que isso custasse a vida de todos os súbditos” (KHOSA, 1990, p. 64) –, Nhabezi não teme a sua morte, mas a do seu império:

(...) Há os que são lembrados pelos livros, outros pela memória oral. Eu quero estar presente em todos os momentos do meu reino e em todas as memórias. Morrerei quando não mais se souber que aqui começou a terra de Nhabezi e aqui terminou o território a seu mando. Aí será o fim da nossa história. (KHOSA, 2009, p. 122).

Os receios de Nhabezi são justificados não apenas pela realidade e pelas transformações do seu tempo. Passado mais de um século, quando se chegou, finalmente, a imaginar que os homens com quem compartilhou seus saberes não seriam mais escravos dos desmandos de outros homens, surgiram novos comandos, agora locais, embalados por hinos de uma independência que depositou a derradeira pedra sobre o túmulo dos saberes endógenos e da grande cultura das terras do Zambeze:

Os tempos eram outros e as armas não eram mais as gugudas [espécie de espingardas artesanais confeccionadas nas terras de Gregódio] que não deixaram memória, por a indústria de armas varrer do mapa da memória os messiris que nada relegaram aos netos e bisnetos feitos camponeses ou funcionários administrativos de escalão inferior da discriminação. Os que entoaram os cânticos de independência dum território nunca imaginado pelos mpondoros, depressa recusaram, a favor de racionalidades unificadoras de um campesinato e proletariado uno e universal, os valores ancestrais de toda uma genealogia, pois o passado, na nova cartilha de aprendizagem, só assentava na luta libertária onde não prefiguravam os achicundas que marcaram a vida e o ritmo do vale do Zambeze. (KHOSA, 2009, p. 67)

Quando a História cala, a ficção recria espaços e vozes. Daí, como forma de ilustrar a aura elevada do “mambo branco-preto” e a grandeza do seu sonho utópico, o romance *Choriro* começa exatamente com o anúncio da sua morte:

A notícia correu célere. Os batuques, em profundos e largos tons, rufaram em toda a plenitude durante três dias e três noites por todo o reino. Os mensageiros, localmente conhecidos por chuangas, fizeram chegar aos pontos mais distantes a notícia de que Luís António Gregódio, o mambo das terras a norte do rio Zambeze, havia morrido sem sobressaltos, durante a madrugada de quinta-feira. (KHOSA, 2009, p. 12)

É o início da cerimônia do *choriro*:

(...) As danças guerreiras em honra ao finado iriam preencher os três dias de luto, termo aqui empregue e assumido numa asserção fúnebre de amplitude alargada, pois para eles a morte do suserano era sentida em choros e anarquia que podiam levar a assassinatos sem julgamento porque nos três dias de ausência de poder tudo era

permitido, daí o termo choriro, que em tradução franca se pode dizer choro pela ausência de ordem. (KHOSA, 2009, p. 26)

Ngungunhane é capturado e obrigado a se deslocar para o território do inimigo, uma Lisboa que em nada lembra o seu reino, a não ser pela quantidade de pretos que avista no porto. Numa perspectiva bem diferente, Nhabezi morre logo no início da narrativa, ratificando a sua aura heroica. Afinal, os grandes homens sonham com seus nomes cantados para além da vida e só a morte concede o verdadeiro valor da vida de um herói.

NOTAS:

- 1- Vanessa Ribeiro Teixeira é Mestre e Doutora em Letras e realizou o Pós-Doutorado beneficiado pelo Programa de Apoio ao Pós-Doutorado CAPES-FAPERJ (2012 – 2017). Seu projeto, intitulado “UNGULANI BA KA KHOSA: TODAS AS VOZES, A VOZ – polifonia e intertextualidade na releitura crítica da história”, financiado pela FAPERJ, foi desenvolvido na Universidade Federal do Rio de Janeiro, sob a supervisão da Profa. Dra. Carmen Lucia Tindó Secco. O presente texto é um dos resultados deste trabalho.
- 2- É conhecido como “prazo da coroa” o sistema de concessão de terras articulado pela colonização portuguesa em terras moçambicanas a partir do século XVII. Por volta de 1600, Portugal começou a enviar para Moçambique colonos, muitos de origem indiana, que queriam se fixar naquele território. Esses colonos muitas vezes casavam com as filhas de chefes locais e estabeleciam linhagens que, entre o comércio e a agricultura, podiam tornar-se poderosas. Em meados do século XVII, o governo português decide que as terras ocupadas por portugueses em Moçambique pertenciam à coroa e estes passavam a ter o dever de arrendá-las a prazos que eram definidos por três gerações e transmitidos por via feminina. Esta tentativa de assegurar a soberania na colônia recente não obteve grande êxito, porque, de fato, os “muzungos” e as “donas” já tinham bastante poder, mesmo militar, com os seus exércitos *achicunda*, e muitas vezes se opunham à administração colonial, que era obrigada a responder igualmente pela força das armas.

REFERÊNCIAS:

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.

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

_____. *Choriro*. Maputo: Alcance Editores, 2009.

Texto recebido em 31 de janeiro e aprovado em 15 de março de 2014.