

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Ústav románských studií

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Marta Banasiak

Narrativa moçambicana pós-colonial: constantes e
singularidades

Post-Colonial Mozambican Narrative: Constants and
Singularities

Praha 2012

Vedoucí práce:
Prof. PhDr. Anna Housková, CSc.
Konzultantka: Mgr. Šarka Grauová, Ph.D

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer à Doutora Šarka Grauová, Ph.D. pela sua orientação e pelos seus sempre estimulantes comentários.

Agradeço também à Professora Ana Mafalda Leite pela sua disponibilidade em termos de consulta e de ajuda bibliográfica. Igual agradecimento dirijo à Professora Inocência Mata. Foram elas que me abriram a porta, antes somente entreaberta, para o mundo fascinante das literaturas africanas e dos estudos pós-coloniais.

Agradeço aos meus pais por me terem possibilitado os estudos. Sem o seu apoio nada seria possível.

O agradecimento muito especial dirijo à minha incansável consultora, Kamila Krakowska Rodrigues, o verdadeiro anjo protector do presente trabalho.

Agradeço aos meus amigos portugueses que proporcionaram a revisão linguística do texto, nomeadamente: Joaquim Ramos, Mónica Carvalho, Ricardo Barbio, Cláudia Paixão e João Rodrigues.

Agradeço a Malenga, por estar ao meu lado e por me ter ajudado a manter os pés na terra.

Por fim agradeço-te a ti, onde quer que estejas, minha mais fiel amiga, por teres plantado em mim esta sensibilidade para o Outro e por me teres ensinado que, afinal, somos todos somente humanos.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 22. 06. 2013

.....

Marta Banasiak

ABSTRACTO

O presente trabalho analisa as tendências da narrativa moçambicana contemporânea (nomeadamente do romance). Tomando em conta o facto de se tratar da literatura emergente e pós-colonial, a análise foca a questão de participação da literatura no processo de consolidação da identidade nacional/cultural do país. Neste trabalho estuda-se três temas importantes da narrativa moçambicana: língua (nesta parte analisa-se a obra de Mia Couto), história (obras de Ungulani Ba Ka Khosa, João Paulo Borges Coelho e Lília Momplé) e tradição (dois romances de Paulina Chiziane).

Palavras-chave: Moçambique, Pós-colonial, Literatura moçambicana do séc. XX, Língua, História, Tradição, Moçambicanidade

ABSTRACT

The present thesis analyzes the tendencies of the contemporary Mozambican narrative prose (novel). Taking into account the fact that Mozambican literature is an emerging and post-colonial one, the analysis is focused on the issue of how a literature participates in the process of consolidation of the national/cultural identity of this country. This thesis studies three important subjects of the Mozambican narrative prose: language (parting from the work of Mia Couto), history (based on the works by Ungulani Ba Ka Khosa, João Paulo Borges Coelho and Lília Momplé) and tradition (examining two novels by Paulina Chiziane).

Key-words: Mozambique, Post-Colonial, 20th century Mozambican Literature Language, History, Tradition, Mozabicanity

ABSTRAKT

Tato diplomová práce analyzuje rysy moderní mosambické výpravné prózy (přesně řečeno románu). S ohledem na to, že mosambická literatura je rozvíjející se postkoloniální literatura, zaměřuje se diplomová práce na otázku, jak literatura obecně přispívá k procesu upevnění národní a kulturní identity této země. Dále tato práce zkoumá tři důležitá témata mosambické výpravné prózy: jazyk (na základě díla Mii Couta), historii (na základě díla Ungulaniho Ba Ka Khosy, Joãa Paula Borgese Coelha a Lílie Momplé) a tradice (na základě dvou románů Pauliny Chiziane).

Klíčová slova: Mosambik, postkoloniální literatura, mosambická literatura 20. století, jazyk, historie, tradice, “mosambičanství”

Índice de conteúdos

Introdução.....	8
1. O panorama histórico-literário	10
1.1 Breve contextualização histórica e sócio-cultural	10
1.2 Moçambique, país dos poetas – breve apresentação da história da literatura moçambicana	11
1.3 Prosa em Moçambique.....	17
1.4 A problemática pós-colonial.....	20
2. Língua.....	24
2.1 Escolha da língua nas literaturas africanas.....	24
2.2 Oralidade vs Escrita.....	28
2.3 Oralidade escrita na obra de Mia Couto – um breve olhar.....	30
2.4 O último voo do flamingo – um romance sobre (in)compreensão.....	39
3. História.....	55
3.1 Pelos trilhos do romance histórico – da Europa à África.....	56
3.3 Entre o pós-moderno e pós-colonial.....	59
3. 4 História pré-colonial – Ungulani Ba Ka Khosa, Ualalapi.....	61
3. 5 História colonial – João Paulo Borges Coelho, O Olho de Hertzog.....	75
3.6 História pós-colonial – Lília Momplé, Neighbours.....	87
4. Tradição.....	99
4.1 Tradição vs Modernidade.....	99
4.1 A revalorização e revisão das tradições na obra de Paulina Chiziane.....	101
Considerações finais.....	115
Bibliografia.....	118

Introdução

Moçambique, como a maioria dos países africanos, é uma construção geopolítica artificial, o que se deve ao seu passado colonial. Isso quer dizer que tanto a nação moçambicana, como a literatura, uma das manifestações da nação, emergiram na base de contacto entre várias culturas. Neste caso particular trata-se duma cadeia de encontros e cruzamentos entre povos africanos, europeus e orientais que desde séculos se encontravam e instalavam no território moçambicano, pois Moçambique graças à sua posição geográfica estabeleceu sempre um ponto de encontro entre os africanos, árabes, indianos, chineses e, finalmente, europeus. Essa mistura secular de raças, culturas e línguas estampou uma marca visível na sociedade moçambicana e nos seus costumes.

O presente trabalho tem como objectivo apresentar os traços principais da narrativa moçambicana pós-colonial. Tomando em consideração o facto de literatura moçambicana (similarmente às outras literaturas africanas) ser uma literatura recém-emergente parece-nos crucial apresentar uma breve história dessa literatura e destacar os principais elementos históricos e sócio-culturais que influenciaram o seu carácter. Esta apresentação ocupará o espaço do primeiro capítulo, onde faremos também a introdução à problemática pós-colonial. Nos capítulos posteriores descreveremos e analisaremos as tendências e técnicas literárias presentes na narrativa moçambicana pós-colonial, tomando em consideração o facto de a literatura ser uma das principais afirmações do estado-nação e um factor importante na constituição da identidade moçambicana. Concentrar-nos-emos em três fenómenos: no segundo capítulo, no foco do nosso interesse será a questão da oralidade e a transformação e apropriação da língua europeia pelo escritor africano. Como o material da análise servir-nos-á a obra de Mia Couto, principalmente o seu romance *O último voo do flamingo* (2000). Em seguida, analisaremos as tendências do romance histórico, as formas de releitura e de reescrita dos vários períodos do passado. Assim, no contexto de recuperar a memória pré-colonial trabalharemos com *Ualalapi* (1987) de Ungulani Ba Ka Khossa, seguirá a análise d'*Olho de Hertzog* (2010) de João Paulo Borges Coelho – o romance cujo enredo desenvolve-se nos finais e logo depois da Primeira Guerra Mundial, então durante o colonialismo, e, por fim, a história pós-colonial será representada por *Neighbours* (1995) da autoria de Lília Momplé. No último capítulo analisaremos dois romances de Paulina Chiziane: *O sétimo juramento* (2000) e *Niketche. Uma história de poligamia* (2002). Na análise destas obras concentrar-nos-emos na

clivagem entre a modernidade e a tradição, para analisarmos o papel desta última como “afirmação de uma estética particular que configura a demarcação de um determinado território literário e cultural” (Noa, 2006: 286).

1. O panorama histórico-literário

1.1 Breve contextualização histórica e sócio-cultural

Os primeiros contactos entre os portugueses e “moçambicanos” datam dos finais do séc. XV, com a chegada de Vasco da Gama à Ilha de Moçambique, data que para sempre marcou a história dos territórios africanos entre os rios Rovuma e Maputo. Este território, virado para o Oceano Índico, começou por fazer parte da chamada Índia Portuguesa e era governado pelo vice-rei da Índia. Nos meados do séc. XVII veio a fazer parte da África Lusitana e, em 1951, tornou-se uma província ultramarina de Portugal. O percurso colonial do país escravizado e submetido a uma política exploradora, terminou no dia 25 de Junho de 1975, depois de 11 anos de guerra de libertação.

A partir da imposição da política colonial, depois da Conferência de Berlim, a colónia desenvolveu-se em volta de dois importantes centros urbanos: Beira, no centro do país, e a capital, Lourenço Marques (hoje Maputo) no extremo sul. As duas cidades estabeleceram sempre contactos intensivos com os países vizinhos: Beira com a Rodésia e Lourenço Marques com a África do Sul. A esse facto deve-se também o “abandono” económico e cultural dos territórios nortenhos de Moçambique que infelizmente até hoje não conseguiram alcançar o desenvolvimento do sul. Ainda durante a primeira metade do século XX, a presença do colonizador branco era bastante limitada, claramente superada pela presença dos indianos o que proporcionava os meios para formação duma pequena camada da elite mestiça, euro ou indo-africana que, como veremos, deixou uma marca na construção da literatura indígena. É só a partir do fim da II Guerra Mundial que Moçambique vive a chegada massiva de colonos portugueses, na maioria oriundos de zonas pobres do norte de Portugal, alguns dos quais se tornaram agricultores enquanto outros instalaram-se nas cidades, ocupando sucessivamente a grande maioria dos postos de trabalho. Este predomínio europeu no âmbito económico estampou-se fortemente no desenvolvimento cultural e social da população indígena. Já que todos os trabalhos que requeriam maior instrução eram providenciados pelos portugueses, o estado imperial via pouca necessidade de educar os africanos. Ao moçambicano negro, predestinado a ser um simples trabalhador, o caminho à educação estava, se não fechado, pelo menos manifestamente dificultado. Sendo os negros divididos em indígenas e assimilados, o direito à educação foi reservado para o segundo grupo, minoritário. Dessa forma “nos anos

70, menos de um por cento dos africanos era ‘assimilado’, e mais de 90 por cento analfabeto” (Chabal, 1994:29). De grande importância é também o facto de a divisão sócio-racial da sociedade moçambicana praticada pelos colonos ser, muito provavelmente, influenciada pela proximidade do regime sul-africano do apartheid, mais visível que nas outras colónias. Por outro lado, nem toda a população branca em Moçambique era a favor da política colonial:

Havia pequenos grupos de “progressistas” e “dissidentes” portugueses, que vieram a desempenhar uma influência desproporcionada na vida intelectual, cultural e política da colónia. Estes grupos eram politicamente indesejáveis, refugiados ou exilados do Estado Novo, republicanos, liberais, socialistas, marxistas ou de inclinação comunista. Havia também pequenos, mas importantes círculos, de pedreiros livres. Finalmente, entre a segunda geração dos colonos houve, nos anos 60 e 70, muita gente jovem que se mostrava crítica acerca do papel colonial português, e com experiência de convívio com africanos. (Chabal, 1994:29)

Foram precisamente membros desses pequenos grupos progressistas que, como veremos mais tarde, desempenharam um papel importante no processo de formação da literatura moçambicana.

1.2 Moçambique, país dos poetas – breve apresentação da história da literatura moçambicana

Para caracterizar a produção literária em Moçambique durante o período colonial, Patrick Chabal propõe dividi-la nos quatro grupos seguintes: a expressão cultural literária da comunidade indígena (na maioria mestiços) até aos anos 40, literatura “europeia” ou textos dos moçambicanos brancos, literatura nacionalista e revolucionária, em grande parte escrita fora de Moçambique, e a literatura de moçambicanidade, os textos que conscientemente participam na construção da identidade moçambicana, sendo essa última fase desenvolvida no período pós-colonial (Chabal, 1994:39). Comparada com as outras colónias portuguesas (nomeadamente Angola e Cabo Verde), a criação literária em Moçambique surge mais tarde, só no século XX, e encontra-se fortemente ligada à actividade das elites mestiças. Embora, como já foi assinalado, a camada social mestiça

maputense se encontrasse muito menos desenvolvida e estimada do que, por exemplo, em Luanda, os seus membros conseguiram formar uma elite letrada e educada, organizar-se em várias associações e desempenhar papéis de grande importância na formação da futura literatura moçambicana, a literatura duma nação africana moderna que pudesse exprimir a alma do homem africano. Como afirma Patrick Chabal:

Por muito superiores que se pensassem, cultural ou mesmo racialmente, os mestiços eram muitas vezes os primeiros a falar acerca, e em nome, dos africanos de Moçambique. Como resultado, foram os primeiros a integrar a cultura africana na forma literária moderna e a usar a cultura africana como fonte. (Chabal, 1994:41)

Inapreciável é, neste caso, o papel dos jornais publicados na altura os quais se tornaram ferramenta principal de divulgação literária. As figuras de proa dos primórdios do jornalismo moçambicano são sem dúvida João e José Albasini, irmãos que em 1909 fundaram jornal *O Africano*. O jornal que abordava temas sociais relacionados com a população indígena foi vendido nove anos depois e os Albasini, junto com Estácio Dias e Karel Pott, fundaram *O Brado Africano*, que com algumas interrupções foi publicado até 1974. Este jornal tornou-se “a publicação indígena mais significativa durante esse período” (Chabal, 1994:41) e foi precisamente nas suas páginas que a maioria dos escritores moçambicanos publicou os seus primeiros textos.

No entanto, com excepção da obra de João Albasini *Livro da Dor* (1925), as primeiras publicações surgiram nos meados do século XX. Entre os seus autores, considerados pioneiros da literatura moçambicana, merecem destaque Rui de Noronha que em 1949 publica os seus *Sonetos* e João Dias, cujo livro *Godido e outros contos* (1952) serve como ponto de referência para o nascimento da narrativa nacional. As duas obras, segundo Hamilton, revelam a situação do intelectual africano, o seu isolamento social e a divisão mental entre duas culturas diferentes. No caso de Noronha, significativa é já a própria forma lírica pois, “ao optar pelo soneto, o poeta revela as ambivalências de um africano preso a normas estéticas impostas, e, simultaneamente, irrequieto na sua manipulação dessas mesmas normas” (Hamilton, 1984:14-15).

Outro grupo de escritores, significativo para o desenvolvimento da literatura moçambicana, é o que Chabal designaria por autores de literatura “europeia”. Trata-se obviamente dos autores brancos que nasceram ou viveram em Moçambique e através da

sua produção literária tiveram um forte impacto no desenvolvimento da literatura moçambicana contemporânea e que “têm sido reconhecidos e inteiramente apropriados pela jovem geração de escritores moçambicanos que se sentem gratificados em reconhecer as suas ‘influências’ literárias” (Chabal, 1994:46). Esses autores, praticamente todos poetas, desenvolveram na sua obra duas tendências principais. Autores como Rui Knopfli (considerado um dos nomes mais importantes da literatura moçambicana) ou Alberto de Lacerda dedicam-se à poesia mais íntima, com forte carácter pessoal. A poesia escrita por outros autores de origem europeia, como Orlando Mendes, Rui Nogar, Rui Guerra, Fonseca de Amaral ou Leite de Vasconcelos pode facilmente ser caracterizada como poesia social. Esses textos:

(...) centram-se em dois temas gerais. O primeiro tem a ver com África e representa um compromisso explícito destes escritores com a terra e o povo de Moçambique. Estes escritores “europeus” podem falar de “Mãe África” ou dos seus irmãos e irmãs africanos. O segundo tema tem a ver com a violência e exploração. Neste caso, os poetas escreveram acerca dos efeitos desumanos do colonialismo e da esperança de que, para além destes constrangimentos brutais, nasceria um novo Moçambique. (Chabal, 1994:47)

Ao lado da poesia social, surge em Moçambique uma poesia com uma inspiração política ainda mais forte, que se enquadra nas tendências da literatura nacionalista e revolucionária. Um ramo importante dessa obra é produzido durante os tempos da guerra da libertação: a poesia de combate. O objectivo principal desta poesia era “apresentar pontos de vista nacionalistas/revolucionários como propósito implícito ou explícito de proclamar uma mensagem política e mobilizar apoios para a causa” (Chabal, 1994:50). Para realizar este objectivo, a condição principal que devia ser cumprida era o imperativo de comunicabilidade. Para o atingir, era necessário que os autores mantivessem “a linguagem, o estilo, a sintaxe, as licenças poéticas (...) a um nível que não prejudicasse o entendimento da mensagem” (Chabal, 1994:50). A importância desta literatura jaz, segundo Patrick Chabal, por um lado, no fomento da consciência nacional dos moçambicanos, na explícita denúncia da opressão e violência. Por outro lado revela as preocupações ideológicas dos militantes, o carácter multirracial da guerra e a natureza da solidariedade internacional, assim exprimindo um dos mais importantes aspectos da ideologia nacionalista, isto é fazer desaparecer as divisões étnicas e regionais da questão

da identidade no projecto de construir um homem novo, um homem moçambicano. (Chabal, 1994:50-53). Entre os autores da poesia nacionalista merecem destaque Marcelino dos Santos, Rui Nogar, Albino Magaia, Mutimati Barnabé João, Sérgio Vieira ou o actual Presidente da República, Armando Guebuza.

Nos primórdios, destaca-se uma poesia de cunho nitidamente nacional com nomes como Noémia de Sousa e José Craveirinha, sendo o último considerado até hoje o maior poeta de Moçambique. Estes dois poetas, juntamente com outros artistas – e não se trata somente de escritores; recordemos, por exemplo, o maior pintor moçambicano: Malangatana Valente – contribuíram com a sua obra para a construção duma nação que, na altura, ainda não existia.

Como afirma Patrick Chabal:

As características da moçambicanidade só são manifestas a posteriori, pela simples razão de que a noção de moçambicanidade é um produto da literatura que foi sendo criada durante o período que aqui é referido. Assim, a realidade da moçambicanidade não é deduzida a partir das afirmações de intenção feitas, na altura, por alguns escritores, mas pela influência que alguns textos tiveram no desenrolar subsequente da literatura. (Chabal, 1994:54)

A poesia de Noémia de Sousa, poetisa mestiça, surge como a primeira voz reivindicativa entre as múltiplas vozes dos poetas moçambicanos. A sua vindíca poética abrange tanto o campo racial quanto o cultural e percorre praticamente toda a sua obra, publicada desde os anos 50 em várias revistas e periódicos (o único livro da poetisa, *Sangue Negro*, seria publicado em 2001, um ano antes da morte da autora, quase 50 anos depois das suas primeiras publicações). Segundo Hamilton, é este foco nos direitos do povo moçambicano, mais do que o valor artístico da sua obra, que lhe assegura um lugar de destaque na história da literatura moçambicana (Hamilton, 1984:34). Todavia, Noémia de Sousa foi a primeira autora que procurou encontrar uma linguagem que pudesse exprimir plenamente a voz do povo oprimido, assinalando o nascimento de uma identidade ainda em formação. Essa procura, como declara Hamilton, “caracteriza grande parte da poesia do colonizado que, tentando apoderar-se da língua do colonizador e adaptá-la à realidade do povo dominado, se atrapalha, enrola a língua e, metaforicamente, acaba balbuciando” (Hamilton, 1984:34).

Quanto à camada temática, a poetisa recorre frequentemente aos motivos

ancestrais, valorizando a cultura africana e destacando a sua relação com África (“Sangue Negro”) – incluindo Moçambique e as suas diversas culturas (“Se me quiseres conhecer”) – ou afirma a inspiração proveniente da diáspora negra nos Estados Unidos (“Deixa passar o meu povo”). Por todos os poemas de Noémia de Sousa perpassa o sentimento de forte identificação com o continente africano e o homem negro – Caliban africano. Dessa forma, a poetisa, embora tivesse saído de Moçambique já nos anos 50 para se instalar em Paris e, apesar de durante muitos anos os seus poemas não terem sido coligidos num livro, acabou por deixar uma marca profunda na literatura do seu país.

O percurso literário de José Craveirinha, “o gigante das letras moçambicanas” (Chabal, 1994:54), é diferente, pois ele encontra-se activamente presente no palco da literatura desde os finais dos anos 40 até à sua morte, em 2003. Dentro da obra do poeta, Patrick Chabal identifica sete fases significativas: realista, negritudiana, cultural, prisional, social, política e pessoal (Chabal, 1994:55). Na primeira fase inscrevem-se os poemas de *Fabulário*, que abrange os escritos dos anos 1945–50 e que constitui a primeira parte do livro *Karingana ua karingana* (1982). Nesta fase, escolhendo uma linguagem simples e directa que revela claras inspirações neo-realistas, o poeta descreve a vida quotidiana do povo colonizado, identificando-se com ele:

Este jeito
de contar as nossas coisas
à maneira simples de profecias
– Karingana ua Karingana!–
é que faz o poeta sentir-se
gente.
(Craveirinha, s/d:13)

A fase negritudiana, segundo Chabal, comum ao desenvolvimento de todas as literaturas africanas (Chabal, 1994:55), encontra-se representada na obra de José Craveirinha, principalmente nos poemas da colectânea *Xigubo* (1980). Merecem destaque poemas como o famoso “Grito Negro”, talvez o poema mais conhecido do autor, “Manifesto” e também os poemas inspirados pela comunidade afro-americana, como p. ex. “Joe Louis nosso campeão”.

A fase de negritude é fortemente ligada à fase cultural, distinguindo-se desta última por se referir mais à afirmação cultural do próprio moçambicano. Referimos aqui poemas

como “Hino à minha terra” ou “Sangue da minha mãe”.

A poesia designada por Chabal como prisional é representada pelo livro *Cela I* (1980) que reúne os poemas escritos durante o período de aprisionamento do poeta entre os anos de 1964-68, por este ser activista da FRELIMO. Por último, importa referir que Craveirinha se dedicou também à poesia mais íntima ou amorosa, na sua maioria dedicada à sua esposa, prematuramente falecida.

No entanto, a importância deste poeta mestiço, crescido dentro dum universo, como ele próprio afirmou, “repartido – e não dividido” (Craveirinha in Laban, 1998:53) entre a cultura portuguesa e a cultura ronga, não assenta somente na sua prolongada participação na construção da literatura do seu país mas principalmente na originalidade e autenticidade da sua linguagem poética. Como afirma Russel Hamilton:

Craveirinha lança um assalto estético-poético contra a sua própria linguagem, herdada do idioma colonial e daqueles outros idiomas que se distinguem do mundo como veículos do imperialismo. [Assim] compreendemos a técnica de desintegração do discurso comedido utilizada por José Craveirinha. Se Noémia de Sousa “balbuciava” na procura da linguagem apropriada para a poesia moçambicana, Craveirinha, nada menos “prolixo” às vezes, tem sabido escolher e saborear a palavra justa. (Hamilton, 1984:41)

Craveirinha, na construção da sua linguagem africanizada, recorre a várias técnicas. Salientamos, entre outras, o uso de hipérbolos, a capacidade de desconstruir e revalorizar as imagens consagradas do discurso ocidental:

Oh!
Meus belos e curtos cabelos crespos
e meus olhos negros como insurrectas
grandes luas de pasmo na noite mais bela
das mais belas noites inesquecíveis das terras do Zambeze
(Craveirinha, 1999:31),

a ritmização intensiva do poema com objectivos onomatopaicos:

Só tambor velho de gritar na lua cheia da minha terra.
Só tambor de pele curtida ao sol da minha terra.
Só tambor cavado nos troncos duros da minha terra.

Eu!

(Craveirinha, 1999:177)

ou a utilização frequente de palavras bantas (geralmente ronga). É precisamente esta linguagem perfeitamente “africanizada por dentro” que individualiza a poesia de José Craveirinha e faz com que o poeta seja considerado mestre de vários escritores moçambicanos.

1.3 Prosa em Moçambique

Como já foi referido, o *corpus* da literatura moçambicana, antes da independência, era constituído praticamente só por obras líricas. Este fenómeno deve-se a vários motivos, entre os quais Ana Mafalda Leite destaca “o facto de a elite intelectual ser pouco numerosa, por via de o ensino se ter desenvolvido tardiamente na então colónia [e] o facto de a poesia ser uma forma mais insidiosa de iludir a censura, e de mais fácil publicação, em jornais, revistas, ou antologias” (Leite, 2003:89). Dessa forma, até finais dos anos 80 são raros na literatura moçambicana os casos da produção narrativa.

Destaque merecem os já acima mencionados contos de João Dias (1952), a famosa colectânea de contos *Nós matamos o cão tinhoso* (1964) de Luís Bernardo Honwana e o único romance publicado na época colonial, *Portagem* (1966), da autoria de Orlando Mendes. Os autores dos três livros mencionados encarregam-se de mostrar através da sua obra as diferenças sociais e a discriminação racial existente na sociedade colonial moçambicana. Enquanto João Dias, “tomando consciência da dicotomia cultural vivida pelo assimilado, reivindica para a sua escrita os modelos tradicionais da cultura africana, denunciando a exploração do homem negro” (Afonso, 2004:136), Orlando Mendes escolhe para protagonista do seu romance o mulato, João Xilim, para questionar a posição do mestiço numa sociedade marcada pelas divisões raciais.

Não obstante, o livro considerado marco da narrativa moçambicana moderna é *Nós matamos o cão tinhoso*, um conjunto de sete contos que Luís Bernardo Honwana publicou com apenas vinte e dois anos de idade. Vale a pena mencionar que esse livro é a única obra literária que o autor, conhecido também pelo seu intenso trabalho no campo jornalístico e político, publicou. Todos os contos incluídos no livro, similarmente às narrativas mencionadas acima, tratam das desigualdades omnipresentes na sociedade colonial.

Honwana, porém, consegue escapar à emboscada do estereótipo e da universalização da história contada, mantendo a atenção do leitor no percurso ficcional das personagens em particular, mantendo-se longe da típica prosa racial. Como afirma Hamilton:

O autor implícito, sem empregar as técnicas mais óbvias da prosa de ficção racial, enfrenta o leitor com os padrões sociais duma comunidade colonial cuja vida quotidiana pachorrenta é um véu ténue a cobrir tensões e choques culturais. Em vez de recorrer à cidade como local dos seus contos – e a zona urbana é normalmente o vértice do encontro entre culturas e grupos antagónicos –, Honwana elabora aspectos da vida rural e semi-rural onde as relações sociais entre o colonizador e colonizado adquirem contornos nítidos. Isto é, a familiaridade entre o patrão, ou o administrador da mão-de-obra, e o “nativo”, ou a entidade humana desviada das suas próprias estruturas sócio-económicas, realça as configurações mais salientes da condição colonial. E o autor cumpre a sua reificação das configurações psico-sociais sem uma exposição das patologias sociais que caracterizam a ficção racial. (Hamilton, 1984:47)

Outro aspecto importante que aparece em *Nós matamos o cão tinhoso* – e que virá a ser desenvolvido posteriormente, na literatura da pós-independência – é a questão da língua. Na sua escrita, Luís Bernardo Honwana mistura o português europeu com o português africanizado, na altura chamado com desprezo de “pretuguês”, com inclusão de palavras das línguas bantu. Embora o narrador se expresse sempre em português padrão, tal como acontece com as personagens que representam “assimilados”, noutras casos salta à vista como os representantes da comunidade nativa são alheios aos padrões europeus da língua. Vejamos um fragmento do conto “Dina”:

Assim não é bom... De noite é mais melhor! – E houve pânico na sua voz. – Agora Madala viu! Madala viu... gemeu. Mas você disseste é só para combinar para gente contrar de noite... (Honwana, 2008:81)

O uso das línguas locais manifesta-se sob duas formas: presença explícita das palavras bantas no texto, como por exemplo “machamba” - horta (“Faz muito sol na machamba”) (Honwana, 2008:71), nos títulos dos contos : “Nhinguitimo” – tempestade em ronga –, ou nos comentários do narrador:

- Boa noite... disse o tipo para os outros . Falava em swazi.
 - Boa noite, Massinga , – responderam os outros em changane.
- (Honwana, 2008:130)

Desta forma, os contos de Honwana surgem “como um primeiro espelho polifónico narrativo de um país habitado por vários povos que sonham com o fim da opressão colonial e, como tal, o autor bem pode orgulhar-se de ter conseguido aventurar-se, e isto apesar dos modelos escolares impostos pelo Ocidente, por caminhos que serão explorados pelas novas gerações de escritores” (Afonso, 2004:142).

Tendo Luís Bernardo Honwana como o seu fundador, a prosa moçambicana começa a desenvolver-se já depois da independência, precisamente nos finais da década de 80, sendo o conto a sua forma principal. Entre os contistas destacam-se nomes como Mia Couto, Ungulani Ba Ka Khossa, Suleiman Cassamo, Marcelo Panguana, Aldino Muianga ou Calane da Silva, sendo quase todos associados à revista literária *Charrua*. A partir daqui, a ficção ganha uma posição forte, talvez até predominante, na literatura moçambicana. Ultimamente, e apesar dos problemas graves com que se defronta o mercado do livro, o romance tem vindo a tornar-se o género predilecto dos escritores moçambicanos. O estudioso moçambicano e professor de literatura na Universidade Eduardo Mondlane, Francisco Noa aponta várias razões para justificar esta nova tendência:

Prestígio e tradição do género romanesco, imposições editoriais e consumistas, género que aparentemente melhor se acomoda às exigências, oscilações e indefinições do mundo actual, crença numa maior possibilidade de êxito, entre outras. No entanto, a principal razão parece residir, julgamos nós, no simples facto de as realidades africanas, em geral, e a moçambicana em particular, conterem em si uma fulgurante energia épica que pode ser vislumbrada nos cíclicos cataclismos naturais (secas, cheias, ciclones, etc.) e humanos (guerras, mudanças políticas violentas, etc.). (Noa, 2006: 284)

Embora os escritores moçambicanos desenvolvam vários temas, espaços (oposição do meio urbano e do meio rural) e experiências na sua produção romanesca, é sempre possível observar uma oscilação entre oralidade e escrita, entre o tradicional e o moderno, elementos visivelmente ligados à oscilação entre o natural e o sobrenatural ou o vivido e o

imaginado, dimensões que na literatura africana em geral, e moçambicana em particular, não se encontram delimitadas por uma fronteira nítida. Como afirma Noa:

Não surpreende uma espécie de naturalização do sobrenatural que não passa apenas pela forma como são integradas as representações dos fenómenos transcendentais, mas sobretudo pelo modo como essa mesma transcendência se institui como totalidade enquanto ordem que inexoravelmente se impõe, da qual se precede e para qual se caminha. (Noa, 2006: 286)

Reparamos então que a narrativa moçambicana, fortemente enraizada na contemporaneidade africana, recorre constantemente a recursos ideológicos e narrativos não-ocidentais construindo mundos ficcionais que, por um lado, criam a impressão duma realidade quase documentalista; por outro, balançam entre os limites da verosimilhança e da possibilidade do real. Citando mais uma vez Francisco Noa:

Temos por um lado uma espécie de volúpia real que transborda na figuração do espaço, do tempo, dos seres, das linguagens e onde é explorada a sua quase tangibilidade e visibilidade. A caução da realidade decorre da intensidade das representações que nos são projectadas. Por outro reconhece-se (...) o predomínio duma lógica outra na redimensionação do mundo assente na transcendência em relação ao que pode ser palpável e verificável e que desafia as convicções e experiências do leitor, alargando ou perturbando mesmo o âmbito do verosímil. (Noa, 2006: 285)

1.4 A problemática pós-colonial

O adjectivo “pós-colonial” parece ser, até hoje, um termo bastante questionável que conduz os teóricos a várias polémicas. Para podermos entrar na problemática do pós-colonialismo, temos que, em primeiro lugar, distinguir e explicar a duplicidade do termo. Numa primeira acepção, o conceito de pós-colonialismo refere-se a um período histórico que se dá depois de decorridos os processos independentistas dos países antigamente colonizados. Entendido desta forma, o pós-colonialismo traduz-se, como afirma Boaventura de Sousa Santos, “num conjunto de análises económicas, sociológicas e políticas sobre a construção dos novos Estados, a sua base social, a sua institucionalidade

e a sua inserção no sistema mundial, as rupturas e as continuidades com o sistema colonial, as relações com a ex-potência e a questão do neocolonialismo, as alianças regionais, etc.” (Santos, 2006:217).

O segundo concepção do termo refere-se ao discurso teórico-cultural que, além das áreas da antropologia cultural ou da filosofia, abrange também a literatura e a linguística. O objectivo principal do discurso pós-colonial é a análise dos efeitos e marcas que o imperialismo e o colonialismo deixaram nas culturas dos países colonizados, dos processos identitários que se formam em oposição ao hegemónico sistema e à ideologia coloniais, visando abrir o espaço para as novas práticas performativas e a recuperação da voz do antigo subalterno.

O fenómeno da teoria pós-colonial surge no mundo anglófono no final dos anos 70 do século passado, tendo como objectivo a análise dos efeitos da colonização nas antigas colónias inglesas (principalmente nas colónias asiáticas). A obra de Edward Said, intitulada *Orientalism* (1978), é considerada o verdadeiro marco deste fenómeno. Sucessivamente, surgem várias obras dedicadas aos estudos culturais e sociais de autores na diáspora como Stuart Hall, Gayatri Spivak ou Homi Bhabha.

No campo dos estudos literários, a teoria pós-colonial tende, nas palavras de Ana Mafalda Leite, a

enquadrar as condições de produção e os contextos sócio-culturais em que se desenvolvem as novas literaturas. Evitam tratá-las como extensões da literatura europeia e avaliar a originalidade destas obras, de acordo com uma norma ocidental, despreocupada ou desconhecendo o seu enraizamento. (Leite, 2003:13)

Uma das tarefas da crítica literária pós-colonial é a releitura das obras constituintes do cânone ocidental sob um novo ponto de vista, visando reinterpretar e revalorizar os elementos do discurso colonial. A este processo, já no campo da própria produção, aplica-se uma estratégia de reescrita dessas obras focando o ponto de vista do subalterno. Como exemplo, podemos mencionar obras como *Wide Sargasso Sea* (1966) de Jean Rhys, que retoma *Jane Eyre* de Charlotte Brontë ou *Foe* (1986) de J.M. Coetzee – reescrita de *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe. Contudo, como já mencionamos, a releitura não é o único objectivo da crítica pós-colonial tal como os autores provenientes das antigas colónias não se dedicam somente à reescrita das obras canónicas. O (antigo) subalterno ganha plena voz, tendo a possibilidade de manifestar a sua particularidade e mostrar os

valores da sua cultura, durante anos submetida à hegemonia da cultura do colonizador. Este processo decorre em vários níveis, focando sempre o desenvolvimento da formação da identidade submetida aos processos de hibridação e dando ao subalterno a plena possibilidade de manifestar a sua alteridade face ao outro. Um deles é o nível linguístico: escolha de uma língua que não seja a língua do antigo colonizador ou a “calibanização”¹ da língua dele. Entre outros, encontramos também o repensamento da história colonial e a valorização da cultura tradicional.

Temos, porém, de ter em conta o facto de que as políticas coloniais dos impérios eram diferentes entre si e, assim sendo, também tiveram efeitos diferentes² nas identidades dos respectivos colonizados. Boaventura de Sousa Santos, no seu já por nós citado artigo “Entre Próspero e Caliban: Colonialismo, Pós-Colonialismo e Inter-identidade,” destaca algumas diferenças principais entre o colonialismo português e colonialismo britânico, o qual considera ser o colonialismo-modelo, ou seja, o colonialismo hegemónico. Tais diferenças problematizam a aplicação das teorias anglo-saxónicas à análise dos resultados quer sociais quer culturais que se verificaram nas antigas colónias portuguesas.

A primeira diferença assinalada por Sousa Santos reside no facto de o colonialismo britânico se ter desenvolvido numa base de forte oposição entre o colonizador e o colonizado, sendo precisamente contra esta polarização que a crítica pós-colonial anglo-saxónica se dirige. No caso português, porém, “a experiência da ambivalência e da hibridação entre colonizador e colonizado, longe de ser uma reivindicação pós-colonial, foi a experiência do colonialismo português durante longos períodos” (Santos, 2006:226).

A segunda diferença consiste na presença da “viva incarnação” dessa hibridação no corpo do mulato. Dessa forma,

o desejo do outro em que Bhabha funda a ambivalência da representação do colonizador não é um artefacto psicanalítico nem é duplicado pela linguagem. É físico, criador, multiplica-se em criaturas.(...) É a afirmação do branco e do negro do ponto de uma elisão recíproca. A miscigenação não é a consequência da ausência de racismo, como pretende a razão luso-colonialista ou luso-tropicalista, mas é certamente a causa de um racismo de tipo diferente. Por esta razão, também a existência da ambivalência ou hibridação é trivial no contexto do pós-

¹ Termo proveniente do nome de Caliban, uma das personagens de *Tempestade* de William Shakespeare, utilizado por Santos para designar o processo de adaptação/apropriação das entidades culturais pertencentes ao universo do colonizador pelo colonizado.

² Neste momento parece-nos necessário sublinhar que a diferenciação dos colonialismos não leva consigo nenhuma valorização hierática dos sistemas, nem tente minimizar a crueldade ou impacto negativo de nenhum deles

colonialismo português. (Santos, 2006:227)

A terceira particularidade evidenciada pelo sociólogo reside na ambivalência da identidade do próprio colonizador que, na designação de Boaventura de Sousa Santos, vem a ser o “Próspero calibanizado”. Isto quer dizer que o colonizador português, sendo o agente do colonialismo (semi)periférico, é colonizado pelo colonizador hegemónico e assim a sua identidade “é constituída pelo conjunção de dois outros: o outro que é o colonizado e o outro que é o próprio colonizador enquanto colonizado” (Santos, 2006:228).

Além das especificidades do colonialismo português mencionadas por Sousa Santos, é necessário destacar mais dois fenómenos cuja importância é, do nosso ponto de vista, cabal. O primeiro reside no facto de as independências das colónias portuguesas, ao contrário das independências dos outros países africanos (com excepção do caso argelino), se terem dado após uma guerra; o segundo resulta do facto de, nesta guerra, muitos dos antigos colonos brancos e seus descendentes terem tomado o lado dos colonizados e, já no tempo da independência, se terem tornado membros activos das nações emergentes, fenómeno perfeitamente visível precisamente no âmbito das literaturas dos países africanos de língua portuguesa onde grande parte dos escritores são brancos, descendentes dos portugueses.

2. Língua

2.1 Escolha da língua nas literaturas africanas

A questão da língua é uma das mais discutidas no estudo das literaturas pós-coloniais em geral e das literaturas africanas em particular. Embora depois das independências praticamente todos países africanos tenham escolhido as línguas do antigo colonizador como suas línguas oficiais, isto quer dizer também línguas de cultura e produção literária, o debate sobre esta escolha não cessou e várias são as opiniões sobre a utilização das línguas europeias.³

Entre os autores africanos mais estimados verificamos posições bastante diferentes. Famosa já se tornou a polémica entre Chinua Achebe, autor nigeriano, proveniente da etnia Igbo e o escritor queniano de origem Gĩkũyũ, Ngũgĩ wa Thiong’o. O primeiro no texto “The African Writer and the English Language”, apresentado no Congresso de escritores africanos de língua inglesa em Makarere, em 1962, explicitamente defende a produção literária em línguas europeias. Achebe, seguindo a teoria que proclama a junção dos elementos positivos que a colonização trouxe com os elementos pré-coloniais africanos na modernidade africana, não só defende o uso das línguas europeias como também vê nele o único caminho para o reconhecimento mundial das literaturas africanas. Destaca o papel da língua do antigo colonizador na formação das nações africanas modernas argumentando que os escritores africanos que escolhem a língua europeia para a sua escrita não são “unpatriotic smart alecks with an eye on the main chance – outside their own countries. [Mas sim] by-products of the same process that made the new nations-states of Africa” (Achebe, 1993:430) Sugere que é exactamente graças a essa língua que o escritor africano moderno tem a possibilidade de chegar ao público vasto. Além disso, o escritor nigeriano não teme os perigos de esgotamento ou da baixa criatividade das literaturas africanas escritas nas línguas europeias anunciados pelos defensores da escrita em línguas africanas.

⁴ Ao contrário, vê uma possibilidade de enriquecimento da língua europeia durante o processo de adaptação para a realidade africana:

³ Trata-se principalmente dos países africanos de língua oficial inglesa e francesa. A situação nos países lusófonos e, particularmente, em Moçambique é um pouco diferente o que explicaremos mais adiante.

⁴ Veja-se por exemplo o seguinte fragmento do texto “Dead end of African Literature” de Obi Wali citado por Achebe: “until these writers [os que escrevem na língua do antigo colonizador] and their Western midwives accept the fact that any true African literature must be written in African languages, they would be merely pursuing a dead end, which can only lead to sterility, uncreativity and frustration.”

I do not see any sterility anywhere here. What I do see is a new voice coming out of Africa, speaking of African experience in a world-wide language. So my answer to the question *Can an African ever learn English well enough to be able to use it effectively in creative writing?* is certainly yes. If on the other hand you ask: *Can he ever learn to use it like a native speaker?* I should say, I hope not. It is neither necessary nor desirable for him to be able to do so. The price a world language must be prepared to pay is submission to many different kinds of use. (Achebe, 1993:433, sublinhado nosso)

Suponhamos que, utilizando a expressão “native speaker”, do nosso ponto de vista desafortunada, referia-se simplesmente ao falante britânico (devido a colonização britânica foi esta variante da língua inglesa que foi introduzida nas colónias africanas), pois parece-nos impossível Achebe ter ignorado a existência dos africanos, para os quais a língua europeia é a língua materna.

Ngũgĩ wa Thiong’o por sua vez manifesta uma atitude totalmente oposta e no mesmo tempo muito radical. Defende o uso exclusivo de línguas autóctones na produção literária dos autores africanos, vendo o uso das línguas europeias como um elemento neo-colonial. Tendo em conta o facto de a língua do colonizador ter funcionado como ferramenta principal de aculturação, cujo objectivo era fazer as culturas africanas desaparecer, Ngũgĩ wa Thiong’o destaca a imposição da língua do colonizador como elemento principal, responsável pela alienação colonial do africano relativamente à sua própria cultura:

Colonial alienation takes two interlinked forms: an active (or passive) distancing of oneself from the reality around; and an active (or passive) identification with that which is most external to one’s environment. It starts with a deliberate disassociation of the language of conceptualization, of thinking, of formal education, of mental development, from the language of daily interaction in the home and in the community. It is like separating the mind from the body so that they are occupying two unrelated linguistic spheres in the same person. On a larger social scale it is like producing a society of bodiless heads and headless bodies. (Thiong’o, 1993:451)

Segundo o autor queniano, a literatura africana escrita em língua europeia é um produto inteiramente artificial, assim como as imagens que cria: “In the process this

literature created, falsely and even absurdly an English-speaking (or French or Portuguese) African peasantry and working class, a clear negation or falsification of the historical process and reality” (Thiong’o, 1993:447).

O pensamento de Thiong’o aparenta-se em alguns aspectos com a teoria do determinismo linguístico introduzida por Sapir e Whorf, sugerindo a inseparabilidade entre a língua e a cultura. Isto quer dizer que a cultura dum comunidade particular só pode ser transmitida pela língua que pertence a esta comunidade, a que lhe serve como o meio de comunicação. Desta forma a literatura como um dos principais produtos culturais ganha a autenticidade somente quando produzida nesta língua:

A specific culture is not transmitted through the language in its universality but in its particularity as the language of a specific community with a specific history. Written literature and orature are the main means by which a particular language transmits the images of the world contained in the culture it carries. (...) Language carries culture, and culture carries, particularly through orature and literature, the entire body of values by which we come to perceive ourselves and our place in the world. (Thiong’o, 1993:440)

Na base disto, Thiong’o reclama que a escrita literária produzida pelos autores africanos deve ser feita nas línguas autóctones do continente, isto é nas línguas que pertencem a origem étnica dos autores, da mesma forma como acontece noutros países.

A proposta de Ngũgĩ wa Thiong’o, por mais importante que seja, manifesta-se um pouco utópica e, como explicaremos adiante, inadaptável para o caso da literaturas das antigas colónias portuguesas em África. Embora seja necessário apoiar o desenvolvimento de literatura nas línguas autóctones do continente, que até hoje continua a ser subvalorizada, tanto dentro do próprio continente como no estrangeiro, a sugestão de eliminação da literatura escrita nas línguas europeias parece ser situada longe do possível. Não resta também dúvida sobre o facto desta ter produzido grandes obras cuja “africanidade” não pode ser questionada. Deste ponto de vista, a mais aceitável é a opinião de Abiola Irele, que simplesmente determina três campos diferentes dentro da produção literária em África, sublinhando as relações entre os campos particulares:

The complexity of the literary situation in Africa can thus be appreciated when we present the full picture of imaginative production on the continent. We have a line

of progression that can be said to have begun with the oral literature whose forms and functions still operate over a wide range of social and cultural activities in the traditional context and to considerable extend in the modern world as well. This primary domain of literary expression is extended by a body of written literature in the African languages, which maintains as natural linguistic and formal relationship with the oral tradition but is already dissociated, as a result of writing, from the immediate insertion into collective life that orality entails. The emergence of a modern expression in the European languages has resulted in the creation of the third domain of African literature whose connection with the other two consists in the process in which it is engaged for the recuperation of the values aesthetic, moral and social associated with orality. (Irele, 2001:30)

A determinação feita pelo crítico nigeriano encontra-se importante para o caso das literaturas africanas escritas em língua portuguesa,⁵ cuja situação, como já assinalámos, difere bastante da situação das literaturas africanas anglo e francófonas. Em primeiro lugar, as literaturas afro-lusófonas são um produto profundamente urbano, sendo a cidade entendida também como um ponto de encontro entre várias culturas, o lugar do seu nascimento, tanto como a fonte da sua inspiração temática e linguística. Pois como afirma Salvato Trigo, o espaço suburbano (musseque) era:

(...) [um] cadinho do português que servia naturalmente de língua de comunicação e que, usado por falantes de diferentes regiões etno-linguísticas, seria naturalmente sujeito a influências segmentais e suprasegmentais diversas que lhe moldaram a face característica da fala mucéquica, ponto de partida para o discurso verbal das literaturas africanas de expressão portuguesa. (Trigo, 1990:56)

Em segundo lugar a esmagadora maioria dos autores de literaturas africanas de língua portuguesa provem de famílias assimiladas urbanas ou, em grande parte, são descendentes de europeus. Isto quer dizer que praticamente para todos eles a língua portuguesa é a língua materna, e só alguns afirmam dominar uma língua africana. Desta forma, no caso destas literaturas, o dilema de escolha da língua é praticamente inexistente. Porém, não restam dúvidas de que na obra destes autores a língua portuguesa é subjugada a vários processos de “africanização” e submetida a vários usos, como referiu Chinua Achebe. Isto deve-se obviamente ao facto de língua portuguesa ser reenraizada no

⁵ Referimo-nos principalmente às literaturas moçambicana e angolana, pois a situação linguística dos dois países insulares e da Guiné-Bissau é bastante diferente pelo facto da existência das línguas crioulas.

contexto cultural africano, então diferente do contexto europeu.

Ana Mafalda Leite distingue três tipos de apropriação da língua portuguesa pelos escritores lusófonos no campo das literaturas africanas:

O primeiro, o mais frequente, tanto na literatura angolana como na moçambicana, a tendência para seguir uma norma mais ou menos padronizada (como o caso de Pepetela ou Luís Bernardo Honwana) ou então “oralizar” a língua portuguesa, seguindo registos bastante diversificados entre si (por exemplo o caso de Boaventura Cardoso, Manuel Rui ou de Ungulani Ba Ka Khossa).

O segundo tende a hibridizá-la através da recriação sintáctica e lexical e de recombinações linguísticas provenientes, por vezes, mas nem sempre, de mais do que uma língua (os casos de Luandino Vieira ou de Mia Couto).

O terceiro, menos frequente, é usado apenas por escritores bilingues, cujo contacto com a ruralidade é mais íntimo e próximo, institui uma relação de diálogo, criando uma espécie de “interseccionismo” linguístico, em que prolongamentos de frases, ou partes de frases, se continuam em diferentes línguas, alternando ou imprimindo ritmos diversificados, assim como fazendo irromper, recuperadas, diferentes cosmovisões. Esta terceira e última situação, quase de dialogismo, é resultante da interacção entre as duas línguas conhecidas, uma africana, e a outra a língua portuguesa, que tentam como “traduzir-se” mutuamente (como é o caso de Uanhenga Xitu e, diferentemente, de Fernando Fonseca Santos). (Leite, 1998:35-36)

2.2 Oralidade vs Escrita

Quando se fala de literaturas africanas, uma palavra que vem ocorrendo muito frequentemente é a oralidade. Termo que abrange um vasto campo de produção cultural, transmitida por via oral. A oralidade é frequentemente destacada como a principal fonte de inspiração da literatura africana moderna. Como sugere Ana Mafalda Leite, este conceito surge como reacção às tendências da crítica literária, que pretendia encarar as literaturas emergentes como um certo tipo de continuação das literaturas dos países colonizadores. “De um cânone marcado pelo signo da colonialidade, passa-se à assunção de outro, indígena, que tenta centripetamente encontrar, no âmbito da cultura africana, os modelos próprios e autênticos” (Leite, 1998:12).

Esta busca é fortemente ligada ao movimento de Negritude, sendo o seu principal representante, Leopold Sédar Senghor, um dos primeiros a afirmar a sua filiação à tradição ancestral das literaturas africanas, afirmando que “Les poètes nègres, ceux de l’Antologie, comme ceux de la tradition orale, sont, avant tout, des ‘auditifs’, des chantres” (Senghor, 1948). Esta confirmação das raízes da literatura africana moderna levou a uma percepção dicotómica, que faz crer que a oralidade é algo originalmente africano, uma essência de africanidade, enquanto a escrita provém do Ocidente e a ele pertence.

Reconhecemos que esta divisão, cujas origens encontramos nas teorias evolucionistas, encontra-se profundamente valorizante. Segundo estas teorias a oralidade é frequentemente encarada como produção não subjugada a reflexão, uma produção colectiva, pertencente a uma comunidade inteira, um rastro do estado primitivo da sociedade enquanto a escrita representa o estado mais elevado do desenvolvimento cultural, uma produção verdadeiramente artística, cujas marcas principais são individualidade autorial e alto nível de elaboração e reflexividade. Isto quer dizer que só uma obra escrita pode ser considerada a obra literária. Tomando em conta a complexidade de produção oral africana e o facto que “a predominância da oralidade em África é resultante de condições materiais e históricas e não uma resultante da ‘natureza’ africana (...)” (Leite, 1998:17), esta atitude, na nossa opinião, parece errada. Como argumento pode servir por exemplo o facto de existência, nas culturas africanas, das linhagens inteiras dos *griots*, cuja função consiste somente em produzir, guardar, embelezar e transmitir as histórias do povo e o secretismo e elitismo característico desta função social. Como afirma um dos mais estimados teóricos da literatura africana Abiola Irele:

In this primary sense, orality functions as the matrix of an African mode of discourse, and where literature is concerned, the griot is its embodiment in every sense of the word. (Irele, 2001:11)

Irele é também um dos, hoje já numerosos, teóricos que trabalham com o termo literatura oral (oral literature) e clamam pela necessidade de reformulação dos conceitos eurocêntricos, para poderem ser válidos para a realidade africana:

At the same time, the dominance of orality in the cultural environment of African expression seemed to offer possibilities for validating the endeavor to state the relevance of orality not only to a general understanding of the process involved in

human communication but also, and in particular, to formulate an all-encompassing idea of imaginative expression, one that would point toward a universal concept of literature. (Irele, 2001:24)

De qualquer forma, no caso moçambicano, a escrita literária aparece juntamente com a colonização portuguesa e não restam dúvidas de que exista uma relação entre a literatura portuguesa e a literatura moçambicana, mesmo sendo esta representada pelo simples vínculo da língua.

No entanto, a literatura portuguesa não é a sua única influência. Entre outros modelos de origem estrangeira presentes na literatura moçambicana, Gilberto Matusse destaca a influência da literatura anglófona, devida por sua vez à influência inglesa na colonização de Moçambique; os modelos provenientes da literatura latino-americana; e os elementos culturais pertencentes ao mundo oriental, árabe em particular. Este último elemento distingue a literatura moçambicana das restantes literaturas africanas de língua portuguesa (Matusse, 1998:49-54).

Porém, existem na literatura moçambicana elementos endógenos, e são precisamente estes elementos que têm a sua origem na tradição oral. Estes elementos podem aparecer sob uma forma de construção da linguagem que surge através do “convívio da língua portuguesa com as línguas bantas moçambicanas, que na sua interacção investem naquela um pouco da sua estrutura gramatical e da sua forma peculiar de gerar a estruturalidade do mundo” (Matusse, 1998:55), ou como a reutilização dos géneros orais dentro da narrativa.

É exactamente o ponto onde se encontram as influências dos modelos estrangeiros, pertencentes ao nível chamado culto, com a oralidade escrita e construída na base da tradição oral dos povos bantu. É onde começa a formação da identidade literária moçambicana, não só no processo da diferenciação da identidade lusa, a identidade do antigo colonizador, mas também no processo de auto-identificação do moçambicano, um ser em si sincrético composto por elementos pertencentes a várias culturas endógenas e exógenas no contexto territorial moçambicano.

2.3 Oralidade escrita na obra de Mia Couto – um breve olhar

Hoje em dia, este trabalho linguístico é mais visível na obra daquele que talvez seja

o escritor africano mais conhecido, mais publicado e traduzido – Mia Couto. Nascido em 1955 na cidade de Beira, filho de pais portugueses, Couto desde o final dos anos 70 desenvolve uma vasta actividade como jornalista, poeta e, desde a segunda metade da década de 80, como contista e romancista. De grande importância é também o facto de o escritor, formado em biologia, no seu trabalho profissional percorrer as terras do país, de Rovuma a Maputo, o que lhe providencia um indispensável conhecimento das línguas e culturas originárias, e o ajuda a encontrar unidade na diversidade.

Já foi referido que, segundo a classificação feita por Ana Mafalda Leite, Mia Couto pertence ao grupo de escritores africanos que hibridizam a língua portuguesa através de diferentes recriações e invenções, tanto a nível lexicológico como a nível (morfo)sintáctico, com o objectivo de manifestar a pertença cultural da sua escrita. Como afirma Luís Manana Sousa, no caso de Mia Couto, “é na vertente específica da língua, na ruptura com os modelos portugueses, que o autor adopta uma estratégia de identificação, de afirmação de uma identidade literária moçambicana” (Sousa, 2009:131).

Antes de apresentarmos os processos de recriação da língua e as suas funções exemplificadas n’*O último voo do flamingo*, romance contista de 2000, parece-nos fundamental apresentar brevemente algumas das principais técnicas às quais o autor recorre em todas as suas narrativas. Ana Mafalda Leite demarca dois níveis de trabalho com língua em Mia Couto:

Podemos, no texto de Mia Couto, por razões de ordem analítica, distinguir dois níveis de trabalho de e na língua, cuja lógica se fundamenta quase sempre no recurso à oralidade, e que autor trabalha simultaneamente. Um deles situa-se à superfície, no eixo da contiguidade, ou no plano sintagmático, e implica transformações fonológicas, morfológicas, sintácticas e lexicais. Podemos designá-lo por nível coloquial, mais visível nos diálogos, e em que há uma proximidade maior com a captação das “vozes” do português oral moçambicanizado. O outro, mais amplo, o plano associativo ou paradigmático, abrange um grupo de variantes no modo de formação de léxico novo, como por exemplo, a formação de “mot-valise”, ou novas palavras por prefixação e sufixação, assim como um conjunto de processos retóricos, que obsessivamente se repetem, como a personificação, a hipálage, a animização, a metáfora, a comparação. Poderemos incluir ainda neste nível um outro tipo de processos de recuperação de estratégias da oralidade, como o recurso aos provérbios, a sentenças, a frases feitas e portadoras de significação didáctico-filosófica. (Leite, 1998:44)

Dentro do primeiro nível delimitado por Ana Mafalda Leite, nível coloquial, encontramos na obra de Mia Couto vários exemplos do português falado em Moçambique⁶, como por exemplo:

1. Uso específico dos pronomes pessoais “tu” e “você” que em sua consequência leva à confusão com concordância verbal

Você és muito velha. (Couto, 1987:25)

Apareça lá, não tenhas medo. (Couto, 1987:51)

2. Uso reflexivo de verbos que, na norma europeia, não são reflexivos

Você se acredita nisso? (Couto, 2004:56)

3. Uma tendência forte de usar próclise nos casos onde a norma europeia requer ênclise

Antes de ir mãe, me lembre a estória do flamingo. (...) Me conte, mãe, que é para a viagem. Me falta tanta viagem. (Couto, 2004:117)

4. Uso redundante da forma “cujo”

Desculpe, Excelência, mas onde poderei encontrar a cuja convocada? (Couto, 2004:29)

É que eu sou o dono desse cujo cabrito. (Couto, 2004:43)

5. Imitação de erros na pronúncia cometidos pelos falantes moçambicanos

Mas, Senhor Diministrador, não conhece as cerimónias? São nossas missas, aqui no Norte. (Couto, 2004:78)

6. Uso de palavras bantu, provenientes de línguas moçambicanas, sem qualquer sinalização (itálicos, nota de rodapé) que não fazem parte da língua portuguesa.

Vamos, não fica aí, entremetido, envergonhado, parece o halakavuma. (Couto, 2004:85)

Juntámos juras, sagrados xucuembo: que eu lhe iria visitar no momento em que ela se estivesse despedindo de viver. (Couto, 2004:50)

7. Uso de palavras originárias da língua portuguesa, que na variante moçambicana ganharam um novo significado

*Começou tudo na semana antepassada.*⁷ (Couto, 2004:75)⁸

⁶ Cf. por ex. obras de Pérpetua Gonçalves, Gregório Firmino, Christopher Stroud

⁷ Em português de Moçambique, neste contexto palavra *antepassada* significa uma acção acontecida antes duma outra acção ocorrida no passado. Viz. Stroud, Christopher, Gonçalves, Pérpetua: *Panorama do Português Oral de Maputo, vol. IV*, Maputo, Instituto Nacional de Desenvolvimento e Educação, 1997

⁸ Neste momento parece-nos importante destacar que existe uma diferença crucial entre as transformações de língua ocorrentes em português falado em Moçambique e as recriações lexicais

O segundo nível do trabalho que Mia Couto desenvolve com a língua é muito mais complexo. Ele já não consiste mais em transcrever as características do português falado actualmente em Moçambique. Neste nível o escritor tende, através das várias técnicas, à reconstrução simbólica da tradição oral africana e a participação desta no processo de construção a identidade cultural contemporânea. Suponhamos que neste aspecto o trabalho do Mia Couto parece comprovar uma sugestão feita por F. Abiola Irele acerca do papel da oralidade africana na literatura contemporânea:

Indeed, it is in this area that I am inclined to look for what may well constitute the distinctive contribution of African orality to the experience of literature: the reminder it provides that the use of language for imaginative purposes represents a fundamental component of the symbolic structures by which the individual relates to society and by which society itself relates to its universe of existence. (Irele, 2001:27-28)

Uma das marcas principais da escrita coutista é a formação de novas palavras, recriações morfo-semânticas das formas mais e menos complexas da língua, inexistentes tanto na norma europeia quanto na norma brasileira. Um vasto processo de “brinciação”, que abrange a língua desde o nível do vocabulário até o nível do provérbio ou expressão idiomática, em que Mia Couto dissolve e recompõe a língua portuguesa, adaptando-a para a realidade moçambicana. O trabalho feito com os dois últimos recursos retóricos mencionados revela-se excepcionalmente importante no contexto de utilização da língua nas sociedades tradicionais/ancestrais africanas. Como explicaremos mais adiante, este constrói uma ligação entre a oralidade tradicional e a escrita inscrevendo-se no processo de adaptação dum modo de produção linguística imaginativa ancestral para a contemporaneidade. Para reforçar esta ligação todos os elementos retóricos escondem-se num discurso oralizado, pois a escrita de Mia Couto segue sempre o fluxo da língua falada, ou melhor, duma estória contada. Como afirma Maria Fernanda Afonso:

Como o *griot* que transmite a história da sua comunidade para que esta preserve a memória e a identidade singular da terra e do povo, Mia Couto compromete-se numa construção discursiva fixando os tempos, os actores, e os quadros conceptuais do legado africano. Tal como o contador, investe na captação da

inventadas/introduzidas por Mia Couto, e que estes dois tipos de inovações linguísticas não devem ser confundidas.

atenção do seu auditório, projectando em primeiro plano o eixo da enunciação, reproduzindo uma situação própria da oralidade. Serve-se do verbo “escutar” apelando de maneira insistente à colaboração dinâmica e respeitosa dos seus leitores/ouvintes na narrativa que vai tecendo. Para manter desperta a atenção do público, pontua a narração de constantes interrogações às quais responde imediatamente. (...) Adivinhamos os gestos que acompanham a comunicação oral, a mímica, as diferentes inflexões da voz do narrador. (Afonso, 2004:428-429)

Para a oralização do discurso narrativo contribuem também elementos como a visível preferência por frases curtas, o uso constante de provérbios, ditos, a forte metaforização da língua, a recorrência a mitos e símbolos que têm a sua origem no mundo ancestral africano. Tendo em conta o facto de que as estórias e as histórias contadas à volta da fogueira funcionavam como um certo tipo de escola, ensinamento de vida e preservação da memória e da identidade, supomos que as narrações tecidas por Mia Couto tendem a ter um objectivo parecido. O de criar um novo discurso através do qual se pudesse desenhar uma identidade nova, em criação, e de construir uma memória em que a tal identidade pudesse ser preservada. De acordo com Ana Mafalda Leite:

Se a escrita é uma prática social, com uma função social, bem precisa, em África, herança que subjaz, parcialmente, da oratura, sugere a possibilidade de que, também o sentido seja uma construção social, caracterizada pela participação do escritor e do leitor no acontecimento do discurso. (Leite, 2003:37)

Quanto à camada das inovações lexicais, Fernanda Cavacas, uma incansável decifradora do “miacoutês”, enumera várias categorias. Segundo a sua análise, os neologismos:

- ou alteram significados ou categorias habituais e nos remetem para outras realidades;
- ou resultam da formação inovadora a partir de elementos conhecidos para juntos procurarem significados compósitos e inexistentes até então;
- ou substituem outras palavras em expressões de sentido comum para lhes alargarem ou mudarem o sentido
- ou brincam com a proximidade oral e a sua transcrição directa. (Cavacas, 1999:17)

O encanto, ou então o mistério desta recriação lexical que o autor moçambicano faz, jaz no facto da sua brincadeira partir da base das palavras já existentes na língua portuguesa (ou nalguma das línguas moçambicanas), e obedecer sempre às regras de formação das palavras na língua portuguesa. Esta técnica, enriquecida por uma imensa sensibilidade à palavra, permite que Mia Couto crie neologismos que parece faltavam na língua, que agora jamais poderia existir sem eles. Neologismos que, como os do romance de José Eduardo Agualusa *Milagrário pessoal*⁹, pudessem ser soltos ao mundo sem que ninguém se apercebesse da sua, já passada, inexistência. Talvez a suspeita de que as palavras criadas por Mia Couto já eram esperadas, que a própria língua sentia a sua falta, não seja uma mera impressão. Pois a sua existência é absolutamente indispensável para descrever novas realidades, exprimir novas identidades, que até agora, não existiam na língua portuguesa, para cantar a moçambicanidade.

Indubitavelmente interessante e importante é a forma como Mia Couto trabalha com os recursos orais tais como provérbio, ditado ou frase feita. Estas formas, pertencendo ao nível coloquial da língua, são mais frequentes no uso oral, ocupam um lugar importantíssimo nas sociedades tradicionais, sendo transmissoras de sabedoria dos antepassados, forma de guardar a memória sobre os costumes dum certo lugar e dum certo povo. Como afirma F. Abiola Irele, é através dos elementos figurativos como o provérbio que se constrói, no contexto da oralidade africana, a passagem do nível comunicativo ou denotativo da língua para o nível conotativo:

In African orality, we are plunged at once into the connotative sphere with the second level, signaled by the presence of those figurative and rhetorical form of language that, as anyone who is familiar with African habits of speech is aware, occur as a frequent element of linguistic interaction on the continent. The culture itself offers prescribed forms of discourse, which define what one might call “formulaic” framework for the activity of speech and even for the process of thought. (Irele, 2001:32)

Desta forma, os provérbios são “um óptimo suporte para a narrativa, sobretudo como ‘discurso abstracto’, (...) cumprindo a função de generalizar certas ideias e conceitos, ou de dar explicação para certas situações e atitudes” (Matusse, 1998:133).

⁹ Agualusa, José Eduardo. *Milagrário pessoal*, Lisboa: Edições Dom Quixote, 2010

Como assinalou Irele, estes recursos retóricos ou figurativos de língua estabelecem também uma ponte entre o modo de utilização da língua e o modo de pensar o mundo. É nesta relação importantíssima que Mia Couto destaca na sua escrita, pois, como veremos, o uso/significado de provérbio, idioma ou frase feita nas suas narrativas vai além do valor semântico dessas formas particulares. Ao contrário, o seu peso cai sobre o enraizamento cultural do recurso que através da colocação dos elementos africanos ou da transformação dos elementos europeus ganha uma posição nova no contexto de identidade cultural de Moçambique contemporâneo.

N' *O último voo do flamingo*, estes recursos aparecem sob duas formas principais. Verificamos que cada capítulo do romance é precedido por um pequeno fragmento do texto que funciona como um mote. Excepto os que antecedem os capítulos 4, 6, 7, 13, 17, 18 e o "Capítulo último". Todos os outros são denominados como ditos de Tizangara, provérbios ou provérbios africanos. Dentro da narrativa os provérbios aparecem frequentemente tanto no discurso do narrador quanto nas enunciações das personagens e têm geralmente uma função explicativa, referindo-se a algum acontecimento ou fenómeno, ou ocorrem sob a forma de pergunta, normalmente retórica.

Veja-se nos exemplos:

Dizem: lágrima dos pássaros se guarda lá onde fica a chuva que nunca cai.

(Couto, 2004:117)

Ainda tentei um aperto de mão, mas logo ele foi atalhando o tempo. O burro, na companhia do leão, já não reconhece o cavalo.(Couto, 2004:19, sublinhados nossos)

É que eu sei da minha vida. Quem conhece a sujidade do muro é o caracol que trepa na parede. (Couto, 2004:84)

ou

Estremeci de medo: não saltara eu da boca da quizumba para entrar na garganta do leão? (Couto, 2004:113)

Este uso do provérbio simboliza a continuidade com a tradição ancestral, sem embargo, através do facto de não ser indicada a origem precisa de nenhum dos

provérbios/ditos (Tizangara é um lugar fictício, existente somente no mundo diegético do romance) percebe-se que o autor provoca propositadamente uma certa diluição das tradições dos povos particulares numa herança sincrética moçambicana, um quadro construído por motivos de várias origens.

Os provérbios e frases feitas provenientes da língua portuguesa são subjugados a um processo diferente. Apropriando-se delas, o autor recria-as, através de pequenas mudanças, leva-as a um novo nível semântico. Nem o próprio Camões escapa a tal “deformação”, pois na realidade de Tizangara quando “mudam-se os tempos, desnudam-se as vontades” (Couto, 2004:38). Embora a frase camoniana não seja um provérbio no seu contexto cultural originário, reparamos que no texto coutiano desempenha uma função igual e é colocada num lugar semelhante aos reservados para provérbios. Neste caso, recorrendo outra vez à já citada definição de Gilberto Matusse, ela “[dá] explicação para certas situações e atitudes” (Matusse, 1998:133):

Em cima da porta, sobrevivia a placa “Pensão Martelo Jonas”. Antes, o nome do estabelecimento era Martelo Proletário. Mudam-se os tempos, desnudam, se as vontades.(Couto, 2004:38)

Reparamos que o escritor desenvolve aqui um tipo de jogo duplo. Em primeiro lugar, utilizando uma frase famosa de escrita literária/literatura portuguesa da mesma forma e no mesmo contexto em que são utilizados os provérbios africanos, Couto parece dissolver a fronteira entre a oralidade e escrita. Desempenhando a mesma função na narrativa, os recursos orais africanos e os recursos escritos europeus fundem-se e ganham valor igual dentro duma nova textualidade. Em segundo lugar, o jogo com uma frase consagrada da literatura portuguesa, a sua adaptação para a realidade africana/moçambicana comporta uma grande carga simbólica. Por mais que o autor faça uma vénia à herança cultural portuguesa na literatura moçambicana, claramente assinala uma ruptura e recusa de seguir as normas de cânone luso, nas palavras de Salman Rushdie, “the empire writes back to the center” (Rushdie, 1982:8) O que antigamente era imposição torna-se, através da digestão sócio-linguística, um dos vários instrumentos que possam consoar numa sinfonia moçambicana.

Dentro da narrativa coutista também se encontram incrustados géneros maiores provenientes da tradição oral, nomeadamente o conto. N’*O último voo do flamingo* servem de exemplo a estória sobre a chegada do flamingo, contada pela mãe do narrador (p.117-

119), ou a explicação do padre Muhando sobre a génese do Homem (p.128-129), que faz referências ao Diabo e Deus, à tradição cristã e desta forma manifesta forte ligação entre o pensamento africano e europeu.

Uma outra marca da escrita de Mia Couto, também notável no romance em análise, é a presença de várias vozes narrativas que actuam no processo de construção, tanto do mundo diegético do próprio romance como da moçambicanidade moderna. Vozes dispersas, até então escondidas dentro do “corpo” do povo, nas entranhas da memória, ganham a oportunidade de ver a luz do dia. Vozes que vêm de muito longe, vêm do antigamente, e que hoje ganham a sua posição, voltam a ser audíveis através da língua portuguesa, visíveis e perduráveis através da escrita. Como defende Ana Mafalda Leite “as vozes condensam-se, amalgamam-se numa só, refeita em escrita, que transporta no seu tecido a memória da multiplicidade, arquétipo e arquitectura reposta num novo corpo linguístico” (Leite, 1998:43). Já nas primeiras palavras d’*O último voo do flamingo* o narrador afirma:

Fui eu que transcrevi, em português visível, as falas que aqui se seguem. Hoje são vozes que não escuto senão no sangue, como se a sua lembrança me surgisse não da memória, mas do fundo do corpo. (Couto, 2004:11)

A presença destas “vozes” remete claramente para a oralidade e constrói uma situação em que o corpo do texto escrito substitui a fogueira ao volta da qual se encontravam os membros da comunidade tradicional para contar e ouvir as estórias. Desta forma, o processo de construção da língua desenvolvido por Mia Couto torna-se de verdade um processo de reconstrução numa forma ancestral de ver e sentir o mundo. Mais uma vez de acordo com Ana Mafalda Leite:

A língua é um receptáculo de “vozes” transfiguradas na escrita do autor, é ainda um receptáculo do modo como “pensam” essas “vozes”, e procura ajustar tal processo comunicante, reflectindo e construindo, criativa e ludicamente, uma retórica anímica, em que os sentidos recuperam a expressividade e a dinâmica de uma significação mais vital e ampla. (Leite, 1998:42)

2.4 *O último voo do flamingo* – um romance sobre (in)compreensão

O último voo do flamingo é um romance publicado no ano inaugural do novo milénio. Os acontecimentos nele descritos desenvolvem-se à volta de misteriosas explosões, ocorridas numa vila de nome Tizangara, algures no centro norte de Moçambique, depois do fim da guerra civil. Aparentemente explosões num país recém-saído duma violenta guerra civil não deviam ser nada de surpreendente, pois na altura os vastos terrenos no interior do país ainda estavam cheios de minas antipessoais. Não obstante, as explosões de Tizangara vão para além duma razão tão evidente como uma mina. Em Tizangara são os soldados da ONU que explodem sem um explosivo que viesse deste mundo e a única coisa que deles resta é, sem mais nem menos, o órgão sexual masculino. Às vezes “maisculino”, como repara a pessoa mais adequada para a tal verificação, Ana Deusqueira, a prostituta da vila. Para resolver o mistério, é chamado para Tizangara um jovem soldado italiano, Massimo Risi, ao qual é por sua vez concedido um tradutor, que se tornará o narrador do romance.

O romance desenvolve-se sobre dois principais eixos genéricos. O primeiro eixo remete à tradição do romance policial. Porém, as regras genéricas do romance policial ocidental não estão plenamente obedecidas, pois além das várias suposições a intriga mantém-se não resolvida. Outro eixo é o do romance da crítica político-social. Esta vertente, na qual a ferramenta da língua é a principal utilizada, e onde o autor utiliza vários recursos metafóricos e simbólicos, é que mais nos interessará para os fins do trabalho presente.

Como já foi referido, o narrador do romance, cujo nome permanecerá oculto durante toda a narrativa, é o narrador homodiegético, às vezes participante activo, às vezes só observador de todos os acontecimentos descritos. Porém, temos de referir que, embora o narrador seja o intermediário principal entre o mundo diegético do romance e o leitor, no relato dele participam várias outras vozes, sejam elas testemunhos de várias personagens, relatórios, cartas etc. Notamos que a grande maioria destes recursos aparenta origem oral, de tal forma que o leitor não escapa à impressão de estar a ouvir uma estória contada, e não estar a ler a palavra escrita.

Já o próprio narrador apresenta-se como “falador da estória” (Couto, 2004:45). Segundo Petar Petrov, este narrador representa “uma tentativa de imitar o *griot* africano”

(Petrov, 2006:674) que “transcreve, em português visível, as falas que daqui se seguem” (Couto, 2004:11), como os antigos griots contavam à volta da fogueira o que na memória deles estava guardado sobre a história dos povos e dos lugares, dos grandes heróis e dos desgraçados. Desta forma, aparecem aqui relatos gravados, como no sétimo capítulo Uns pós na bebida (Fala de Deusqueira) (p.83-89), durante o qual “as palavras de Deusqueira encheram o lugar” ou diálogos que entram na narração numa forma quase teatral. Este uso da fala directa é mais uma imitação da voz falada. Mesmo os relatos que vêm a priori por escrita, as cartas que o Estevão Jonas, o corrupto administrador de Tizangara, escreve ao ministro, levam marcas fortes da fala. Já a primeira carta começa da seguinte forma:

Escrevo, Excelência, quase por via oral. As coisas que vou narrar, passadas aqui na localidade, são de admiráveis que nem cabem num relatório. (Couto, 2004:75)

As cartas do administrador, às quais voltaremos mais adiante, extraordinariamente cheias semanticamente, não só representam um exemplo indicador da fertilidade linguística do autor, como também recorrendo muitas vezes ao ridículo levado, não raramente, até o nível do absurdo, tornando-se uma sátira às camadas governantes do país.

Mencionamos que o narrador do romance apresenta-se como o tradutor de Tizangara e de verdade é este o seu papel de intermediário entre Massimo e os habitantes da vila. Desta forma, a questão de tradução torna-se uma das mais importantes dentro da narrativa. Não se trata porém, como veremos, da tradução linguística mas de tradução cultural onde a língua surge apenas como uma ferramenta no processo intercultural, tornado-se até, muitas vezes, um peso no jogo de poderes ou então um falso recurso que despista os participantes. Homi Bhabha explica a complementaridade da língua no processo de comunicação cultural de forma seguinte:

The complementarity of language as communication must be understood as emerging from the constant state of contestation and flux caused by the differential systems of social and cultural signification. This process of complementarity as the agonistic supplement is the seed of the “untranslatable” – the foreign element in the midst of the performance of the cultural translation. (Bhabha, 1994:227)

Logo no início, o leitor fica a saber que nem todas as línguas têm o mesmo estatuto e que a língua pode ser utilizada como um elemento de valorização e desvalorização

cultural.

À vila de Tizangara, chega um grupo de funcionários de ONU, o que vai levar à investigação do caso das misteriosas explosões. Perante as autoridades locais é de imediato chamado um indivíduo que pudesse servir de tradutor para o soldado italiano. Ao revés do que se podia esperar, na pressuposição do administrador a função do tradutor pouco tem a ver com a ajuda no processo de compreensão linguística. Vejamos os fragmentos seguintes:

- Não é você que fala afluente as outras línguas?
- Falo umas línguas, sim.
- Línguas locais ou mundiais?
- Umas e outras. Umas, da estrada. Outras, de corta-mato. (Couto, 2004:19)

- Pois você fica, de imediato, nomeado tradutor oficial.
- Tradutor? Mas para que língua?
- Isso não interessa nada. Qualquer governo prezável tem seus tradutores. Você é meu tradutor particular. Está compreender?

E mais adiante:

- Dizem que vem um italiano e que vai ficar aqui a fazer investigação. Você fala italiano?
- Eu não.
- Ótimo. Porque os italianos nunca falam italiano.
- Mas, desculpe senhor administrador, traduzo para qual língua?
- Inglês, alemão. Uma qualquer, desenrasca-se.
- (...)
- O que eu quero, em tanto que Ermelinda, é que eles fiquem a saber que nós, em Tizangara, temos tradução simultânea. (Couto, 2004:20-21)

No primeiro fragmento é destacada a sobreposição e sobrevalorização das línguas europeias pelos governantes locais, cujo conhecimento torna-se a marca da modernidade, símbolo de pertença ao “mundo”, prova de pertença entre os respeitáveis. A profissão de tradutor, como se explica nos dois últimos fragmentos, é encarada como uma antropomorfização desta aproximação à modernidade. Já nestes fragmentos visa-se,

superficialmente, a função complementar da língua no processo de tradução cultural. Embora o caso descrito seja um tipo de fingimento cultural, uma tentativa de aproximação artificial, já aqui a língua em si é deslocada para uma posição secundária, tornando-se um elemento figurativo. Um sinal preliminar que anuncia ao leitor que na realidade não é a própria língua que será preciso traduzir. Entretanto é visível a ironia com a qual o autor descreve esta ridícula vontade de tapar o atraso e provincialismo com marcas falsas da modernidade e cosmopolitismo. De resto, Tizangara não consegue seguir as várias modernidades que sobre ela caem, não consegue seguir a constante mudança de ideologias e regimes. Por isso o administrador se atrapalha nos tratamentos pessoais (“Entre, meu camarada...isto é, meu amigo.”) (Couto, 2004:20) e o povo confuso saúda a delegação chegada, exibindo o cartaz com a inscrição “Boas vindas aos camaradas soviéticos! Viva o internacionalismo proletário!” (Couto, 2004:26).

E como os tizangarenses não são capazes de perceber o constante vai-e-vem das influências exteriores, Massimo Risi não entende a realidade de Tizangara e é para tal entendimento que ele precisa da ajuda do tradutor. Pois Massimo fala e percebe bem português. O que ele não entende é o moçambicano. Como ele próprio afirma:

Eu posso falar e entender. Problema não é a língua. O que eu não entendo é este mundo daqui. (Couto, 2004:42)

Reparamos que Massimo é confrontado com o facto que embora a língua portuguesa lhe seja perfeitamente conhecida aqui ela é adaptada a uma realidade diferente e como tal ela própria transforma-se, entra numa mutação contínua, ganhando novas expressões, produzindo enunciados que transmitem uma cultura diferente. Desta forma entramos num processo de tradução cultural onde embora a língua funcione como a ferramenta de explicação, Massimo não será capaz de entender as falas de Tizangara sem que aprenda a Tizangara própria. Neste aspecto, o protagonista europeu que precisa de tradutor para perceber um contexto cultural diferente aparenta-se com o leitor de obra portuguesa e a relação Massimo – Tizangara – tradutor manifesta-se igual à relação leitor – obra moçambicana – autor. De acordo com Ana Mafalda Leite:

Embora na mesma língua, e essa é talvez uma das armadilhas do conceito da lusofonia, a textualidade é culturalmente outra, translinguística e transcultural; por isso, ler, ao mesmo tempo que é traduzir, é também recriar, o que nos obriga à

deslocação do lugar do mesmo, movendo-nos para o espaço do(s) outro(s); obrigamos ao esforço de movimentação dialéctica de lugares, em interacção dinâmica e, obrigamos, a encarar a língua como geologia de formas e uma complexa tessitura cultural. (Leite, 2003:38)

Os problemas de Massimo devem-se ao facto de o mundo moçambicano, aqui fechado no microcosmos chamado Tizangara, se guiar por códigos diferentes. A polaridade significado – significante perde a sua validade. É que no mundo-linguagem tizangarene, metaforizado, cheio de símbolos e marcado pela presença dos antepassados, o significante ou se refere a um significado completamente inesperado ou dispõe-se sobre vários significados, pois “cada coisa tem direito a ser uma palavra. Cada palavra tem o dever de não ser nenhuma coisa” (Couto, 2004:139). A capacidade de decifração do significado é restringida só aos mestres (os autóctones) e aos iniciados, aqueles que vêm de fora mas esforçam-se para entender. Por isso Massimo, com a sua atitude inicial (“Tenho que cumprir esta missão. Eu queria só receber a promoção que há tanto espero”) (Couto, 2004:42) não será capaz de descobrir a verdade das explosões nem a do país onde veio parar. O caminho para a compreensão não será fácil e manifestar-se-á através da percepção dos vários níveis da língua “moçambicanizada”. No início do seu percurso, Massimo não escapa aos vários desentendimentos que decorrem na base linguística no nível dos sentidos figurados que o código de Tizangara não segue. Veja-se por exemplo o seguinte fragmento:

- Eu não posso entender!
- É difícil, sim senhor. Até porque esta mulher não existe.
- Não existe?
- Não existe do modo como o senhor pensa. (Couto, 2004:61)

Demora bastante para que o italiano perceba onde é que jaz o seu erro principal. Antes que ele entendesse que o seu comportamento, igualmente ao comportamento dos outros representantes do seu mundo, não só não pode ser aceite como também lhe causa problemas a ele próprio:

- Sabe Massimo, tenho pena de si, tão só. Eu nunca poderia ficar tão absolutamente sozinho.

- Porquê?
- Mesmo se me arrancassem daqui, se me levassem para Itália, eu não passava assim tão mal. Porque eu sei viver no seu mundo.
- E eu não sei viver no seu mundo?
- Não, não sabe.
- Isso não me interessa. Eu só quero cumprir a minha missão. Você não sabe como isto é importante para mim, para a minha carreira. E para Moçambique. (...) Eu lhe senti pena. Porque ele procurava como um cego. Não seguia o cuidado: a verdade tem perna comprida e pisa por caminhos mentirosos. (...)
- Outra coisa: o senhor pergunta demais. A verdade foge de muita pergunta.
- Como posso ter respostas se não pergunto?
- Sabe o que devia fazer? Contar-nos a sua estória. Nós esperamos que vocês brancos nos contem vossas estórias. (Couto, 2004:109-110)

Este fragmento citado acima claramente alude não só à necessidade da aprendizagem dos códigos próprios de um certo lugar, que no contexto presente seria a contemplação, observação e compartilhamento das experiências/estórias, mas também numa forma particular valoriza a identidade múltipla do ex-colonizado que, conhecendo ambos os mundos, é capaz de se orientar tanto num como no outro.

Porém, com tempo, Massimo começa vagarosamente entrar no caminho do conhecimento, tendo como guia o jovem tradutor, o seu pai Sulplício e Temporina, uma velha moça, mulher enfeitada, castigada pelos espíritos porque, como ela explica, “se passaram os tempos sem que nenhum homem provasse da minha carne” (Couto, 2004:64). Este castigo caiu sobre a moça, enrugando-lhe prematuramente a cara por se ter recusado a obedecer à lei natural da vida. A relação que se desenvolve entre Massimo e Temporina decorre num espaço não definido, algures entre o sonho e a realidade, pois Massimo desenvolve fantasias oníricas sobre a moça, enquanto esta afirma a realização física dos ditos sonhos. E é propriamente neste espaço que decorre a iniciação do jovem soldado, que de grau em grau aprende a ouvir e a perceber, aprende a mover-se entre as dimensões dentro das quais vive Tizangara, aprende a ver o mundo desconhecido dentro das categorias deste (“Entende agora por que viemos aqui? Para você ver que em Tizangara não há dois mundos”) (Couto, 2004:69). Chega a saber mover-se e deslocar-se entre os códigos novos, mas para tal precisa de aprender a andar de novo:

- Andei olhando você. Desculpa, Massimo, mas você não sabe andar.

- Como não sei andar?
- Não sabe pisar. Não sabe andar neste chão. Venha aqui: lhe vou ensinar a caminhar. (Couto, 2004:70)

Na nossa opinião, estamos aqui a presenciar um certo tipo de inversão do conceito de entre-lugar na acepção de Homi Bhabha. Enquanto o entre-lugar bhabhiano refere-se à condição do imigrante pós-colonial na metrópole e retrata uma situação de cisão cultural, Mia Couto, como num jogo dos espelhos, apresenta-nos uma situação oposta em que o imigrante vem do centro para a periferia. Presenciamos então uma transformação duma situação (neo)colonial numa nova situação pós-colonial que se dá no metaforizado espaço onírico. Este espaço, frequentemente utilizado pelo autor, manifesta-se privilegiado devido ao facto que “dreaming rejuvenates and creates. It also removes borders and allows for other realities” (Rothwell, 2004:131). Por isso Mia Couto faz com que Massimo fuja para o sonho que se torna real no corpo enfeitiçado de Temporina, abrindo desta forma uma fissura entre as realidades culturais diferentes e permitindo que aí se celebre o encontro cultural pacífico. Este encontro é na verdade um convite para um processo de tradução cultural efectiva onde o elemento de sonho e a posterior reaprendizagem de andar remetem claramente para a performatividade da tradução cultural, o que, por sua vez, esteja de acordo com a teoria de Homi Bhaba:

Translation is the performative nature of cultural communication. It is language *in actu* (enunciation, positionality) rather than language *in situ* (énoncé, or propositionality). And the sign of translation continually tells, or “tolls” the different times and spaces between cultural authority and it's performative practices.” (Bhabha, 1994:228)

Como já assinalámos antes, Massimo nunca chega a resolver a questão dos capacetes azuis explodidos, não consegue acreditar na intervenção do feitiço. A única coisa que ele chega a perceber durante a presença dos soldados das Nações Unidas em Moçambique é que ela nunca foi desejada e aceite pelos locais. Esta desconformidade é fortemente manifestada por várias personagens do livro. Veja-se:

Ana Deusqueira:

Morreram milhares de moçambicanos, nunca vos vimos cá. Agora, desaparecem cinco estrangeiros e já é o fim do mundo? (Couto, 2004:34)

Padre Muhando:

Muhando primeiro ainda somou reclamações: imaginasse o italiano que era contrário. Isto era: que um grupo de negros africanos surgia no meio da Itália, fazendo inquéritos, remexendo as intimidades. Como reagiriam os italianos? (Couto, 2004:126-127)

Repare-se também no facto de Massimo ser o único dos capacetes azuis que fica imune às explosões. Supostamente graças à vacina que a Temporina encomendou para ele, recorrendo aos serviços do feiticeiro Zeca Andorinho. Chegamos assim ao desenlace do grande mistério, da metáfora principal do romance. Pois não é feitiço que protege Massimo mas a atitude que ele vem a tomar perante a terra moçambicana. O que o salva é a sua própria vontade de entender e respeitar. A sua perda gradual de paternalismo. E os que explodiram? A terra – como uma mulher usada, tratada sem respeito, sem amor e carinho que lhe pertence – começou a vingar-se. Desta forma, o “sexo avulso e avultado” que aparece no início do romance no meio da Estrada Nacional não é, como podíamos esperar, a prova do assassinato dos militares das Nações Unidas, mas a nua e crua simbolização da arma do crime praticado sistematicamente sobre um país chamado Moçambique. Assim o pénis decepado retoma a função do revólver ibseniano que aparecia na primeira página para disparar na última.

Mas não são só as relações internacionais que Mia Couto critica, pois a sua pena afiada vira-se, também, contra os que governam o país. No romance encontramos a gama inteira das personagens que representam muitas das pragas que frequentemente caem sobre os governantes, como corrupção, nepotismo, servilismo etc. Neste caso, os “infectados” são o administrador Estêvão Jonas, a sua esposa Dona Ermelinda, o ajudante de administração Chupanga e o Sr. Ministro. Estêvão Jonas, o antigo combatente da guerra de libertação nacional (“Não esqueça, nunca: fui eu que libertei a pátria! Fui eu que lhe libertei a si, meu jovem”) (Couto, 2004:125) é o típico exemplo da falhada atribuição dos cargos públicos. Proveniente duma região distante, foi nomeado administrador de Tizangara, provavelmente graças aos seus feitos durante a guerra, numa zona para ele alheia tanto do ponto da vista da cultura quanto da língua:

Gritei pelo milícia. Este se apresentou, continencioso. Estava tão cheio com sono que, no princípio, falou em chimuanzi. Bem eu tinha recebido a recomendação da Sua Excelência: aprender a língua local facilita o entendimento com as populações. Mas eu desconsigo, nem tempo tenho para as prioridades. (Couto, 2004:78)

Jonas rapidamente esquece os ideais patrióticos e, como administrador, ocupa-se principalmente do alargamento dos seus bens, ao desfavor da população local, que por sua vez lhe parece algum conceito mal definido que não tem outro papel para além de dificultar a vida do administrador:

Trabalhar com as massas populares é difícil. Já nem sei como intitular-lhes: massas, povo, populações, comunidades locais. Uma grande maçada, essas maltas pobres, se não fossem elas até a nossa tarefa estaria facilitada. (Couto, 2004:97)

Junto com a esposa, Jonas comete vários crimes, tirando a terra do povo e apropriando-se das doações estrangeiras, por exemplo tomando para uso próprio frigoríficos e ventoinhas destinadas ao uso no hospital. Dona Ermelinda, representa uma Lady Macbeth africana. Sempre perto do marido e evidentemente mais inteligente que este, está constantemente pronta para lhe dar conselhos, tanto na política como nos negócios:

Você devia ser como esses passaritos que vivem nas costas do hipopótamo: ser precisado por grandes, mas nunca ser visto por ninguém. (Couto, 2004:78)

Por sua vez também não se aparta dos negócios suspeitosos:

Dona Ermelinda, sua esposa, tinha vazado os equipamentos públicos das enfermarias: geleiras, fogão, camas. (Couto, 2004:20)

A negatividade da personagem não se manifesta somente através da descrição dos seus actos, mas também através da descrição da sua aparência. Ermelinda é um exemplo de uma falsa africanidade, africanidade exotizada, africanidade imaginada a partir dum folclore inventado, provavelmente a partir do código ocidental:

Falava ajeitando o turbante e sacudindo as longas túnicas. Ermelinda clamava que eram vestes típicas de África. Mas nós éramos africanos, de carne e alma, e jamais havíamos visto tais indumentárias. (Couto, 2004:21)

E finalmente Chupanga, fiel servo do administrador, perfeitamente introduzido num mundo de burla e corrupção, capaz de tentativas de envolver outros no seu sistema moral inverso com uma fineza quase poética:

– É que eu sei muitas coisas. Mas um homem para falar necessita de combustível.

– Combustível?

Chupanga me olhou, desta vez para implorar cumplicidade. Mantive-me impassível como se eu próprio não o entendesse. E voltou à carga, volteando o italiano.

– Pense bem. Eu sei coisas muito valiosas. Mas necessitamos falar como homens que se entendem, está-me acompanhar? (Couto, 2004:108)

De qualquer forma, o principal alvo da crítica das camadas governantes do país é, sem dúvida, Estêvão Jonas, com o qual Mía Couto não tem piedade nenhuma. O grotesco da personagem do administrador manifesta-se mais fortemente nas já mencionadas cartas que ele escreve ao ministro, nas quais se torna visível a sua incompetência, maldade e mediocridade. Estas cartas escritas “quase por via oral” pouco têm a ver com as cartas formais, dirigidas ao superior, e ao mesmo tempo constroem o epicentro humorista do romance, raiando várias vezes o absurdo que, como afirma Francisco Noa, “não passa de um método de demonstração da falsidade das proposições do adversário, quer pela prova do absurdo, quer pela redução ao absurdo” (Noa, 1998:98).

O absurdo representado nas cartas de Jonas encontra-se não só nos acontecimentos por ele descritos (este tipo de absurdo percorre o romance inteiro, pois já o facto inicial do enredo nos parece absurdo em si), mas também se manifesta na linguagem das cartas. Como veremos, várias formulações utilizadas por Jonas não variam muito das utilizadas por outras personagens dentro da narrativa. Podíamos interrogar-nos por quê estes elementos linguísticos manifestam-se como ridículos ou absurdos no caso de Jonas, enquanto isto não acontece nos outros casos.

A resposta parece estar escondida no vínculo entre o oral e o escrito ou, melhor

dito, na atitude tomada perante ambos. Reparamos que outras personagens seguem o fluxo da palavra falada, pois o narrador, já nas primeiras palavras do romance, informa-nos que “[transcreveu] as falas que aqui se seguem” (Couto, 2004:11). É aqui sublinhada a diferença entre a escrita *sensu stricte* e a transcrição da oralidade. O narrador assume, desta forma, a sobreposição do oral sobre o escrito ao longo da narrativa por ele tecida. As personagens falam seguindo as regras da oralidade, tanto ao nível comunicativo como ao nível performativo e criativo, próprias para uma sociedade acústica¹⁰ e o narrador somente capta, organiza e transcreve as vozes, mantendo, porém, as suas formas originais. O contraste entre as cartas do administrador e as falas de outras personagens surge através da inicial recusa da oralidade a favor da escrita manifestada por Jonas e a constante tensão entre as duas, devida ao desconhecimento das regras da última por parte do missivista. Enquanto as outras personagens, graças ao narrador, falam por via escrita mantendo a naturalidade da sua expressão, Jonas “escreve por via oral” descobrindo a sua incompetência.

A grande dificuldade com que Jonas usa a palavra escrita, a confusão que lhe traz a necessidade de escrever, a maneira como tropeça entre as formas torna-se notável já desde as primeiras palavras; por exemplo quando indica “faz conta este relatório é uma carta muito familiar” (Couto, 2004:75). As cartas concebidas como uma mistura de um relatório oficial com a correspondência privada são cheias de digressões de cunho muito pessoal que contêm tanto informações sobre a vida íntima do administrador como sobre os seus negócios, estes mais e menos oficiais. Jonas, recusando a oralidade e apoiando-se na escrita, tende apresentar-se como uma pessoa culta, capaz de usar o vocabulário erudito mas todo o seu esforço torna-se um fracasso e ele cai no ridículo. Desta forma, encontramos expressões pretensiosas como:

1. (...) os ngomas tinham barulhado toda a noite num pãodemonio (Couto, 2004:76)
2. Até chamou-me belzeburro. (Couto, 2004:98)
3. Esta luta, Excelência, é da vida e da morte, e vice-versamente. (Couto, 2004:99)
4. Foi um choque muitíssimo enorme. (Couto, 2004:173)
5. Jogava à cobra-cega? (Couto, 2004:94)

¹⁰ Nas palavras de José de Sousa Miguel Lopes: “Uma das características mais marcantes desta comunidade chamada Moçambique é a de que ela possui traços extremamente fortes de oralidade, que parecem configurar uma cultura essencialmente acústica. Designo por cultura acústica a cultura que tem no ouvido, e não na vista, seu órgão de recepção e percepção por excelência”. (2003, 265-266)

Estas (e muitas outras) frases desnudam a incompetência linguística de Estêvão Jonas, pois representam os erros cometidos na base das palavras de origem não portuguesa, mas latina, grega ou bíblica, que pertencem ao nível mais culto da língua (ex. 1,2,3), erros sintácticos (ex. 4) ou erros semânticos, que se devem ao fraco conhecimento de referências culturais, neste caso lusas.

“O missivista é inculto, semi-analfabeto, um tanto perplexo frente ao mundo que acaba de adotar, impressionado com o poder da palavra escrita. Pedante, pretensioso (...) dá vazão a sua cultura semi-letrada” (Fonseca, 1988:279) escreve Maria Augusta Fonseca referindo-se à carta de Macunaíma “pras Icamiabas”. Reparamos que as palavras da estudiosa brasileira correspondem perfeitamente ao caso das cartas do administrador Estêvão Jonas, nas quais ele “simplesmente vai macaqueando a língua portuguesa e a tradição cultural do Ocidente, desvirtuando tanto uma como outra” (Fonseca, 1998: 280). Suponhamos que o grotesco da personagem surge precisamente em consequência deste seu fingimento cultural. Ele atribui os códigos linguísticos e, como efeito, culturais alheios sem conhecimento prévio das regras com as quais estes códigos se guiam. Neste fundamento podemos constatar que as desfigurações da língua portuguesa presentes nas cartas desempenham uma função diferente do que aquelas contidas nas falas das outras personagens, devido ao facto de o enfoque cair mais sobre a falta das habilidades do Jonas enquanto um homem supostamente letrado do que sobre os significados das palavras criadas.

Sem embargo, os neologismos ocorrentes nas cartas inscrevem-se também na quase infinita lista de inovações lexicais introduzidas por Mia Couto, que participam no processo de descrição da realidade moçambicana por palavras enraizadas no contexto linguístico português, mas adaptadas para poderem exprimir as entidades semânticas pertencentes a um universo cultural diferente. Constatamos então que as cartas do administrador desempenham no romance uma tripla função.

Em primeiro lugar, representam uma das vozes que participam na amálgama da narração. Em segundo, através da sua linguagem enquadram-se no processo da construção duma língua nova, língua de moçambicanidade. E em terceiro, recorrendo a procedimentos literários, como o grotesco ou o absurdo, tornam-se o pilar da crítica político-social endógena.

Mia Couto faz também uma crítica dos efeitos do corte na continuidade cultural dos povos particulares, aumentado pelas políticas culturais dos primeiros anos de pós-independência. Esta crítica decorre, numa vasta parte, no nível da metáfora e só em

algumas partes é pronunciada duma forma directa. Inscreve-se aqui a estória da mãe que não consegue ver o seu filho (narrador/tradutor). É com a explicação deste facto que o narrador começa a sua apresentação:

Há aqueles que nascem com defeito. Eu nasci por defeito. Explico: no meu parto não me extraíram todo, por inteiro. Parte de mim ficou lá, grudada nas entranhas da minha mãe. Tanto isso aconteceu que ela não me alcançava ver: olhava e não me enxergava. Essa parte de mim que estava nela me roubava da sua visão. (Couto, 2004:47)

Na nossa percepção, a cegueira da mãe perante o filho simboliza o facto de os dois pertencerem a mundos/mundividências diferentes. A parte do filho que ficou dentro da mãe é a sua pertença à cultura tradicional do seu povo, a parte que acabou por nascer já representa o homem moderno. A mãe, pertencendo ao mundo tradicional, torna-se incapaz de ver o filho que representa valores e conceitos culturais que lhe são alheios. Por sua vez, o filho ganha uma identidade dupla, identidade localizada num entre-lugar cultural¹¹ fazendo ao mesmo tempo parte dos dois mundos. Contudo o processo de formação desta identidade não é fácil. O narrador afirma:

A escola foi para mim como um barco: me dava acesso aos outros mundos. Contudo aquele ensinamento não me totalizava. Ao contrário: mais eu aprendia, mais eu sufocava. Ainda me demorei por anos, ganhando saberes precisos e preciosos.

Na viagem de regresso não seria eu que voltava. Seria um quem não sei, sem minha infância. Culpa de nada. Só isto: sou árvore nascida em margem. Mais lá, no adiante, sou canoa, a fugir pela corrente; mais próximo sou madeira incapaz de escapar fogo. (Couto, 2004:50)

Por um lado, Mia Couto confirma no fragmento citado a posição do Ngũgĩ wa Thiong'o, mencionada no início deste capítulo, em que o autor queniano acusa o sistema escolar ocidentalizado de ser o principal elemento activo no processo de alienação do africano dentro do contexto da sua cultura originária, pois o narrador depois de ter terminado a escola também não se reconhece a si próprio. Por outro lado, o autor/narrador manifesta-se conformado com o *status quo*, ou pelo menos não tenta procurar culpados e

¹¹ Conceito introduzido por Homi Bhabha

incentivar revoluções, já que a culpa é uma “culpa de nada”, e tenta encontrar uma conciliação entre os dois constituintes identitários presentes, mas sem dúvida valorizando também o mundo tradicional, afirmando a necessidade de conhecer os códigos próprios deste mundo:

Desta vez, eu vinha quase sem mim, parecia um desqualquerficado. Meus saberes de cidade serviam para quê? Aqueles caminhos tinham serviços que não eram os mesmos das ruas urbanas: pareciam feitos apenas para passarem sonhos e poentes. (Couto, 2004:54-55)

O outro caso é representado pelo pai do narrador, o velho Sulpício. Este antigo fiscal de caça no tempo colonial na altura era um dos poucos negros com tal posição, representava um típico assimilado, que conseguiu adaptar-se à sua condição do colonizado e conformar-se, dentro do possível, com o facto do seu país fazer parte do império colonial:

A bandeira portuguesa não era dele. Isso ele sabia.
– Mas veja bem: que mais outra bandeira eu tinha?
E se houvesse, se outra bandeira tivesse, não havia outro mastro se não aquele em que subia a bandeira portuguesa. (Couto, 2004:140)

Sulpício, acostumado à ordem e à hierarquia da época colonial, fica desenganado com a época da independência. Preso, torturado e humilhado a mando de Estêvão Jonas por ter cumprido os seus deveres legais (prende o enteado de Jonas por ter praticado caça furtiva), não consegue encontrar o seu lugar nos novos tempos, perde a capacidade de comunicar nos tempos modernos:

– Agora, meu filho, eu já não falo nenhuma língua, falo só sotaques. Entende? (Couto, 2004:55)

É por isso que Sulpício recua para a solidão e se torna guardião do mundo já quase inexistente, um mundo ancestral, esperando em vão:

Tinha-se tornado faroleiro. Subira a ocupar um farol desempregado, já nenhum

barco usava aqueles caminhos para o mar. (Couto, 2004:55)

Reparamos que todas as personagens apresentadas por nós, juntamente com outras personagens do romance aqui mencionadas, funcionam como um tipo de modelo ou metáfora dos representantes da sociedade moçambicana com todas as suas feridas, negativos e infelicidades. E a imagem que se desenha não é, de forma nenhuma, positiva. Mia Couto decide então recorrer a uma imagem escatológica visionando o fim, e depois o possível renascimento. Faz com que o país, na sua condição presente, seja atirado ao abismo, onde vai esperar por outro voo de flamingo que um dia deve vir anunciando a mudança e pregando uma vida nova.

Significativas são as personagens escolhidas, às quais é dada a oportunidade de espera ou então a possível capacidade de criar um novo país, os elementos da esperança. Uma trindade da qual cada um representa algo diferente. O velho Sulplício, enganado pelo colonialismo e desenganado com a pós-independência, tendo encontrado a paz da alma no mundo dos ancestrais, representa o universo das antigas tradições africanas. O tradutor, crescido já em Moçambique independente, representa o homem sincrético, capaz de se mover facilmente entre o tradicional e o moderno. E, por último, Massimo, aquele que vem de fora, traz novidades e modernidades mas já não representa perigo. Como nos diz o narrador:

Massimo sorria, em rito da infância. Me sentei, a seu lado. Pela primeira vez, senti o italiano como um irmão nascido na mesma terra. Ele me olhou, parecendo me ler por dentro, adivinhando meus receios. (Couto, 2004:224)

Partindo da análise feita, chegamos a conclusão de que a língua/linguagem na obra de Mia Couto em geral, e em *O último voo do flamingo* em particular, vai muito além de uma simples retórica Como nos diz Patrícia Simões Rosa:

A linguagem de Mia Couto insinua o não-dito; fala que é indireta alusão, jogo de espelhos que se refletem e mutuamente se desfazem. A presença dos olhares lírico e satírico, dentro da obra, aponta à semelhança da forma dramática, para a relevância da meta a alcançar: uma identidade por descobrir. (Rosa, 2006:664)

Da nossa parte ousamos afirmar que a linguagem coutista quase se torna uma

personagem de cada obra do autor, uma personagem com vontade de unir em si todas as outras personagens, todos os que participam na construção do conceito chamado Moçambique.

3. História

O Dicionário da Língua Portuguesa oferece-nos a seguinte definição do termo história:

1. evolução da humanidade, 2. narração crítica e pormenorizada de factos sociais, políticos, económicos, militares, culturais ou religiosos que fazem parte do passado de um ou mais países ou povos, (...) 4. ramo do conhecimento que se ocupa do estudo do passado, da sua análise e interpretação (2011:857)

Já a própria definição formativa presente no dicionário sugere-nos que o termo “História” vai para além dos factos “crus”, dos factos objectivos cuja valorização foi clamada pelo discurso positivista, já ultrapassado. Percebemos que, segundo os contemporâneos filósofos da história, entre eles Hayden White, o núcleo analítico e significativo de qualquer exegese histórica jaz na sua interpretação que, por sua vez, como é óbvio do ponto de vista lógico, não pode escapar à subjectividade ou então a um certo discurso ideológico. Como afirma Inocência Mata “é de senso comum entender que a História não tem existência formal só com os factos, pois estes, só por si, não fazem a História. Daí a opinião de que os factos históricos são objectivos ou independentes da opinião de quem os lê ser uma utopia” (Mata, s/d: 119). Sendo o historiador o primeiro leitor dos factos históricos que os transmite ao público, em seguida, sob uma forma escrita, entendemos que a construção duma narrativa histórica parte sempre, não do principio da apresentação dos factos históricos, mas da sua interpretação. Desta forma, a narrativa histórica é sempre um relato crítico marcado pelo pensamento daquele primeiro leitor. De acordo com Hayden White:

(...) o historiador precisa “interpretar” o seu material, preenchendo as lacunas das informações a partir de interferências ou de especulações. Uma narrativa histórica é, assim, forçosamente uma mistura de eventos explicados adequada e inadequadamente, uma congérie de fatos estabelecidos e inferidos, e ao mesmo tempo uma representação que é uma interpretação e uma interpretação que é

tomada por uma explicação de todo o processo refletido na narrativa. (White, 2001:65)

3.1 Pelos trilhos do romance histórico – da Europa à África

Não é, porém, a historiografia *sensu stricte* que se encontra no centro do nosso interesse, mas o ramo da escrita literária que se enraíza no conhecimento histórico, incorporando em si dois elementos opostos: ficcional e factual. Este tipo de literatura atinge o seu nível mais avançado no romance histórico. Como podemos facilmente deduzir, este género literário, como aliás toda a narrativa histórica, foi submetido a várias mudanças formais e funcionais que por sua vez seguiram – ou constituíram – o efeito de novas atitudes tomadas perante a história no campo teórico e filosófico e, obviamente, também do desenvolvimento da sociedade humana. Seguindo estas mudanças, o romance histórico desempenhou várias funções sócio-estéticas. Embora no espaço limitado deste capítulo não caiba a explicação pormenorizada das transformações ocorridas dentro da filosofia da história e de toda a sua influência no género literário que nos interessa, parece-nos indispensável fazer uma breve apresentação das algumas informações sobre o percurso do romance histórico desde o seu aparecimento até à contemporaneidade. Tomando em conta que o foco do nosso interesse neste capítulo é a ficção histórica moçambicana pós-colonial, concentrar-nos-emos em dois momentos do desenvolvimento do romance histórico que, na nossa opinião, se revelam fundamentais para a análise deste tipo de escrita literária no contexto da África pós-colonial. Trata-se, nomeadamente, do período do romantismo que esteve na origem do romance histórico, e do pós-modernismo, crucial para a transformação do género.

Quanto ao nascimento do romance histórico Wesseling afirma:

The historical novel proper emerged toward the end of eighteenth century, when novelists began to draw upon information collected by antiquarians concerning the manners, customs, clothes, and architecture of former ages in order to situate the adventures of predominantly fictional characters in concretely detailed, historical surroundings. (Wesseling, 1991: 27)

Nesta sua vertente primordial, o romance histórico é um género cujo nascimento se

encontra muito ligado à obra de um autor em especial: trata-se de Sir Walter Scott, sendo o ano de 1814, a data de publicação de *Waverly, or 'Tis Sixty Years Since*, o marco de início do género. O que mais nos interessa relativamente à génese do romance histórico é precisamente o período em que surge e as suas funções sociais dentro deste período. Procurando as razões extra-literárias para o surgimento da escrita de Scott, Georg Lukács, na sua conhecida monografia *Der historische Roman*, encontra-as nas mudanças político-sociais trazidas pela Revolução Francesa e pelas guerras napoleónicas. De acordo com Lukács, E. Wesseling aponta que “Scott’s fiction depicts historical change in the clash between the different historical rhythms of the feudal order and rising capitalism within the same historical period, the one force attempting to conserve the established order, the other enforcing progress” (Wesseling, 1991:29). Reparámos, então, que a escrita do romance histórico nasce num período marcado pela estética do romantismo e por grandes mudanças a nível social e político, tendo sido para muitas nações um período de consolidação ou (re)nascimento duma identidade nacional. Neste contexto o romance histórico clássico surge como uma ferramenta de propagação do conhecimento histórico, desempenhando uma função complementar à historiografia:

The historical novel proper strategically combined novelistic means with historical materials in order to do something for the disclosure of the past which the historians could not do. Scott and his immediate predecessors thereby occupied a *complementary* position with respect to historiography, a position that implied both compliance with and divergence from the ends and means of historiography. The historical novel became the companion of historiography by presenting itself as a vehicle for conveying historical knowledge. (Wesseling, 1991:32-33)

Isto, porém, não quer dizer que os autores do romance histórico tenham tentado, dalguma forma, negar a ficcionalidade das suas obras. Não obstante, a ficção servia para preencher os espaços aos quais a historiografia não tinha acesso, colorir os contornos por ela desenhados. Desta forma, o romance histórico daquela época, concentrando-se nos aspectos na altura ignorados pelos historiadores, tais como a vida quotidiana das pessoas, acompanhava a historiografia e fazia reviver as realidades passadas com o objectivo de incentivar o interesse pela história. O romance histórico tinha então uma função importante no processo de busca das raízes dos povos em particular e reforçava a formação dos projectos nacionalistas e identitários. A isto ligava-se também o papel

didático e moralizador do romance histórico, que este veio a desempenhar até aos finais do século XIX. Porém, a escrita literária pode ser complementar à historiografia em termos de propagação do conhecimento histórico entre os leitores somente se “first, the value and validity of this type of knowledge is agreed upon, and, second, if the novelist is capable of substantiating his or her historiographical knowledge” (Wesseling, 1991:73).

Cumprir, principalmente, esta primeira condição começa a ser difícil já nos finais do século XIX e quase impossível no século XX. Isto deve-se tanto às novas tendências de cunho filosófico que levaram às mudanças nas formas de encarar o conhecimento histórico, quanto às transformações do próprio género romanesco. O cepticismo perante a objectividade do conhecimento histórico é visível no pensamento filosófico da viragem do século (Schopenhauer, Nietzsche) e posteriormente reforçado pelo tormento da Primeira Guerra Mundial que provou a impossibilidade de atingir um discurso histórico imparcial. No campo da literatura, as inovações ocorrem como efeito da reviravolta modernista na segunda e terceira décadas do século passado. O interesse dos autores virou-se para a consciência individual e concentrou-se nas descrições da experiência particular das personagens. Como escreve Wesseling, “modernist writers have reversed the traditional hierarchy between depiction of external circumstances of life and the internal revelation or character (...)”(Wesseling, 1991:78).

Entretanto, como momento de verdadeira mudança no romance histórico, a estudiosa destaca um outro período que, por sua vez, se revela como um segundo ponto importante para a nossa análise. Trata-se dos tempos posteriores à Segunda Guerra Mundial quando o romance histórico viveu uma profunda revitalização. Este fôlego foi influenciado pelo novo paradigma epistemológico pós-modernista, em que os autores conseguiram encontrar um modelo alternativo da escrita literária sobre a história que efectivamente exprimia “an awareness of the fact that the meaning and intelligibility of history could not be taken for granted anymore” (Wesseling, 1991:73). Isto devia-se às mudanças no campo sócio-político da segunda metade do séc. XX que resultaram, entre outros, numa experiência bélica profundamente traumática. As mudanças ocorreram tanto ao nível formal – pois os autores começaram a introduzir novas técnicas dentro do romance histórico como por exemplo a paródia ou o burlesco – quanto ao nível da função da escrita. Segundo Wesseling, a principal transformação pós-modernista no romance histórico é a passagem de uma posição complementar à historiografia para uma narrativa metahistórica (p.73). Por outras palavras, no pós-guerra mudou o papel que o romance histórico desempenhava e o objectivo que pretendia atingir:

Postmodernist writers do not consider it their task to propagate historical knowledge, but to inquire into the very possibility, nature, and use of historical knowledge from an epistemological or a political perspective. In the first case, novelists reflect upon the intelligibility of history, the polyinterpretability of the historical records, and other such issues to relate to the retrieval of the past. In the second case, they expose the partisan nature of historical knowledge by foregrounding the intimate connection between versions of history and legitimation of political power. These modes of questioning historical knowledge go together with different sets of literary strategies, the first inducing the development of self-reflexive devices, the second the invention of alternate histories. (Wesseling, 1991: 73-74)

Estes dois momentos cruciais para o romance histórico ocidental revelam-se, do nosso ponto de vista, importantes para a reflexão sobre a forma como a escrita literária africana, e neste caso particular moçambicana, aborda os temas históricos. Por um lado, trata-se da(s) literatura(s) proveniente(s) dos países recém-surgidos que se encontram ainda numa fase de consolidação das identidades nacionais/culturais e que ainda estão a estabelecer o património da cultura nacional, o que pode sugerir certas analogias com o período do romantismo na Europa. Por outro lado, é importante destacar que durante séculos toda a escrita histórica destes territórios foi produzida pelo colonizador, então pelo Outro, isto é, foi retratada sempre do ponto de vista eurocêntrico e paternalista que visava mais retratar a história da presença europeia em África do que outra coisa qualquer. Desta forma, achamos que o romancista-historiador africano é confrontado com uma tarefa dupla: primeiro, entrar em diálogo crítico tanto com a historiografia colonial, quanto com o discurso histórico oficial do pós-independência, tendo como objectivo a sua reinterpretação, e, segundo, desempenhar o papel de quem ensina esta nova história reinterpretada.

3.3 Entre o pós-moderno e pós-colonial

Antes de começarmos a análise dos romances, parece-nos importante abordar abreviadamente mais uma questão teórica: a da aplicação das tendências pós-modernistas às literaturas africanas pós-coloniais. Este assunto é particularmente relevante porque na

análise dos romances vamos trabalhar com ambos os conceitos. Tomando em conta o facto de o pós-modernismo ser um fenómeno ocidental que se verificou na Europa e nas Américas em consequência das mudanças sociais aí ocorridas e o facto de a África não ter participado nestas mudanças – é neste período que decorre o processo de descolonização, as guerras de libertação e, posteriormente, a consolidação das novas nacionalidades – poderíamos ter dúvidas acerca da presença do pensamento pós-modernista no contexto cultural africano. Não obstante, é necessário reparar que, embora surgidos em bases diferentes, o pós-modernismo e o pós-colonialismo coincidem em certos aspectos. Linda Hutcheon, parafraseando Lyotard, indica que “grande parte do debate sobre a definição do termo pós-modernismo tem girado em torno daquilo que alguns consideram como uma perda da fé nesse impulso centralizador e totalizante do pensamento humanista” (Hutcheon, 1991:85). Nesta vertente aproxima-se ao pós-colonialismo, já que este lida principalmente com a descentralização, tanto política como cultural, com a reavaliação da relação entre a margem e o centro. A oposição ao poder centralizado leva ao questionamento da história que se manifesta nas literaturas pós-moderna e pós-colonial. A disputa entre os críticos sobre esta questão não cessa e várias são as propostas dadas. Diana Brydon destaca as técnicas de tratamento do conhecimento histórico pelos dois discursos como a principal divergência entre eles. Enquanto o pós-moderno, analisando os problemas de representação histórica, se concentrará em destacar a impossibilidade de chegar à verdade, o pós-colonial tentará analisar a influência dos acontecimentos do passado no tempo presente (Brydon, 1995:142). Esta aceção, porém, parece-nos limitadora e dificilmente poderia ser aplicada a certas obras de literatura histórica pós-colonial moçambicana, como mostraremos na análise de Ualalapi de Ungulani Ba Ka Kosa. Por isso, na nossa opinião, revela-se mais adequada, a seguinte tese de Linda Hutcheon:

After modernism’s ahistorical rejection of the burden of the past, postmodern art has sought self consciously (and often even parodically) to reconstruct its relationship to what came before; similarly, after that imposition of an imperial culture and that truncated indigenous history which colonialism has meant to many nations, post-colonial literatures are also negotiating (often parodically) the once tyrannical weight of colonial history in conjunction with the revalued local past. (Hutcheon, 1995:131)

Enquanto “postmodernism is defined as the literature of ontological doubt, which does not merely abstain from representing reality, but even suspends the belief in the very existence of a paramount reality” (Wesseling, 1991:4), no pós-colonialismo “a postura ortodoxa e monolítica da enunciação anticolonial foi substituída por um gesto pulverizado por críticas, inesgotável autoquestionamento e constante destotalização de sentidos e formas” (Mata, s/d:39). Na base das duas definições apresentadas ficam claras as ligações e interferências entre os dois fenómenos nas suas manifestações literárias através da utilização de técnicas de enunciação muito próximas tais como a paródia, a burlesca, a mistura das fontes, a desconstrução das imagens e dos discursos consagrados da historiografia oficial, sempre com o objectivo de questionar a realidade passada e o seu papel no tempo presente e na construção do futuro. Desta forma chegamos a uma conclusão coincidente com a opinião de Laura Padilha:

deixando um pouco de lado a importância histórica que possibilita, articula e constrói o edifício de “uma poética de pós-modernismo”; recortando alguns elementos pontuais que se re(a)presentam no universo textual das literaturas africanas e, por fim, interseccionando este conceito com o de pós-colonialismo, penso que há alguns pontos que, se não nos permitem buscar uma pós-modernidade em África, possibilitam-nos deparar, nas manifestações culturais que lá encontramos, com certos vestígios de um saber pós-moderno. Tal saber mais e mais nos leva a pensar nas fissuras, nas rasuras, nas contradições de um tipo de saber anterior que não tem mais como sustentar-se depois que se chegou a tantos limites e que se reconhece a força das fronteiras, dos contactos e das margens... (Padilha, 2002:322)

3. 4 História pré-colonial – Ungulani Ba Ka Khosa, *Ualalapi*

Ualalapi, publicado em 1987 é o primeiro livro de Ungulani Ba Ka Khosa, nome artístico de Francisco Usáú Cossa, professor de história e um dos fundadores da revista literária Charrua. *Ualalapi*, a sua primeira obra publicada é sem dúvida uma das mais importantes e mais inquietantes narrativas históricas moçambicanas. Já a própria categorização genérica da presente obra manifesta -se ambígua, pois varia entre o conjunto de contos e o romance. O livro contém seis elementos narrativos, aparentemente

separados, cada um deles precedido por uma dedicação e um mote, um pequeno fragmento do texto de origem oral ou escrita, muitas vezes proveniente da Bíblia. Antes de cada “conto” aparecem também os “Fragmentos do fim” enumerados de 1 a 6, que construídos pelos extractos escritos da historiografia colonial. Estes apresentam várias opiniões sobre a personagem principal, neste caso histórica e não estórica, e algumas experiências portuguesas do processo de conquista do Império de Gaza e funcionam como um elemento formativo de um quadro cronológico da narrativa. Além dos “Fragmentos do fim”, o elemento que une todas as narrativas presentes em *Ualalapi* é a personagem de Ngungunhane, o último imperador de Gaza, o último dos reis negros derrotados pelos portugueses no território do Moçambique actual.

O próprio autor afirma, numa entrevista dada a Michel Laban, uma tentativa de publicação de um dos “contos” de *Ualalapi* separadamente na revista Tempo, que, porém, foi recusada:

Então eu quis testar o livro e entreguei à “Gazeta” da revista Tempo um conto que era “A morte de Mputa” (...) Eu sabia que os meus textos eram passados à lupa. O Magaia¹² pegou naquilo, veio ter comigo e disse-me: “Eu li o teu texto, mas aconselho-te a não tirá-lo. É excessivamente agressivo...” (...) Em livro, o impacto vai ser outro. (...) Eu acatei aquilo. Nenhum dos textos saiu em páginas dispersas. (Ba Ka Khosa in Laban, 1998:1067)

Também como nos informa G. Matusse (1998), a primeira edição moçambicana do livro (1987), publicada pela Associação dos Escritores Moçambicanos (AEMO), apresentou na capa a notificação “contos” que foi eliminada na edição seguinte (1991) e não aparece nem nas edições portuguesas da editora Caminho. Desta forma abre-se um certo espaço vazio sobre a classificação da obra. Na “Nota do autor” introduzida no início do livro lemos “ ao longo da(s) estória(s)” (Khosa, 1990:11), o que pode sugerir que o autor também evite classificação genérica exacta da sua narrativa. Suponhamos que o que levou a incorporação de *Ualalapi* entre os contos foi, por um lado, o facto que durante muitos anos o romance era em Moçambique o género praticamente inexistente. Lourenço de Rosário afirmou até que era um género com qual os moçambicanos lidavam com dificuldades (apud Leite, 2003). Por outro lado o conto era encarado mais como o género “próprio” para literatura africana por causa da sua origem na tradição oral. Entretanto, como

¹² Albino Magaia (1947) escritor e jornalista moçambicano.

observamos, durante últimos anos o romance tornou-se provavelmente um género preferido pelos prosaicos moçambicanos e praticado com grande sucesso.

Do nosso lado concordamos com Ana Mafalda Leite que afirma que *Ualalapi* tem as suas raízes no romance histórico:

Os sinais que nos permitem identificar o género são os nomes de personagens históricos e os acontecimentos que nos convidam a ler o texto à luz de um certo conhecimento histórico.

[Porém],

o(s) modelo(s) do género escolhido não têm a ver com o romance histórico romântico, mas antes com algumas das estratégias de ficção histórica moderna e pós-moderna, bem como com a recuperação simultânea da genologia oral africana. (Leite, 1998:83)

Ualalapi unindo os elementos do saber tradicional, recorrendo várias vezes às técnicas da oralidade, mas no mesmo tempo mantendo as características do romance histórico, manifesta-se como uma forma própria do romance africanizado ou moçambicanizado. Uma forma romanesca híbrida que parece comprovar a teoria de Eileen Julien quando esta afirma que “the modern novel is *creole*, a literary ‘forma franca’ born from the contact of peoples and cultures” (Julien, 2006:675).

Ao longo da(s) narrativa(s) de *Ualalapi* é apresentada ao leitor uma mistura de factos históricos, “gravados” nos documentos escritos, entrelaçados com os elementos ficcionais, sobre os quais porém nunca chegamos a saber se provêm do imaginário do autor ou então fazem parte da história oral. O narrador vai sempre driblando entre as fontes escritas e orais, vai extraindo a força narrativa da história/estória contada a partir do elemento da dúvida, do possível e não do provado, muitas vezes apresentando mais que um comentário sobre o acontecimento descrito. Já a nota do autor, que abre a narrativa, sugere ao leitor o caminho escolhido pelo autor/narrador:

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 facto de Ngungunhane, um dia antes da morte, ter chegado à triste conclusão de que as línguas 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, 1987:11)

Os sublinhados são nossos e queremos com eles destacar os três elementos principais no processo da construção da narrativa que vamos analisar. Seguindo a ordem de apresentação no texto, o primeiro significa o marco, a base factual do texto, isto é, a autenticidade histórica de Ngungunhane, imperador de Gaza; o segundo torna-se o ponto de partida para a construção da estória, que abre a porta para a interpretação; e, por fim, o terceiro assinala as fontes que serão utilizadas e valorizadas, fontes pertencentes à cultura da qual provém tanto a pessoa que conta, quanto a sobre qual se conta. A oralidade é, aliás, reforçada pelo próprio narrador, que mantendo-se imparcial durante quase toda a narrativa, passa da terceira pessoa para a primeira no último capítulo, afirmando ser quem ouviu a história contada.

Contraopondo registos provenientes dos vários níveis do saber histórico, um saber do passado que resulta das diferentes ideologias, Ungulani Ba Ka Khosa tenta desmistificar (e desmitificar) duas versões da história de Ngungunhane presentes no pensamento moçambicano. A versão colonial, versão paternalista que clamava a vitória dos portugueses sobre o último rei negro, a queda do último bastião da força primitiva, e a versão propagada pelos governantes da pós- independência que salientava Ngungunhane a posição do herói nacional de Ngungunhane. O conceito de unificação nacional propagado por Samora Machel “aproveitou em certa medida as mitologias associadas a Ngungunhane não só como o herói da resistência Nguni, mas também como unificador, por subjugação, dos grupos étnicos vizinhos do Sul, e especificamente os chopos” (Owen, 2010:44). O “culto” do novo herói nacional teve a sua culminação dez anos depois da independência do país quando ao pedido de Samora, os restos mortais do imperador foram exumados e transferidos dos Açores, onde Ngungunhane foi exilado e morreu, para Moçambique.

Khosa opõe-se fortemente à heroicização do hosi, apresentando-o como invasor, usurpador do poder e déspota cruel, na mesma medida que derruba os mitos e abusos da versão colonial. Parte para os caminhos da reescrita da história do seu país, “que se torna reconstrução de um mundo esquecido, de uma realidade ofuscada ou perdida nas dobras de uma memória negada ou mistificada” (Cecucci, 1997:121).

Ao reconstruir o passado, o autor moçambicano recorre, como já foi sublinhado, às fontes provenientes de dois universos culturais, num constante jogo de testemunhos

diferentes que constroem uma focalização múltipla. A obra retoma algumas tendências da ficção histórica pós-moderna inscrevendo-se desta forma dentro de um conjunto de textos que Linda Hutcheon chama de metaficção historiográfica e provando que “só existem verdades no plural, e jamais uma só Verdade, e raramente existe a falsidade *per se*, apenas as verdades alheias” (Hutcheon, 1991:146). Reconhecemos então que ao longo do texto bakakhossiano presenciamos o processo de repensamento e reescrita da história moçambicana do ponto de vista crítico, durante qual são denunciados os abusos ideológicos propagados tanto pelo governo colonial quanto pelo governo socialista. Desta forma o livro cumpre a tarefa da escrita histórica pós-moderna/metaficção historiográfica determinada por Linda Hutcheon:

A metaficção historiográfica demonstra que a ficção é historicamente condicionada e a história é discursivamente estruturada, e, nesse processo, consegue ampliar o debate sobre as implicações ideológicas da conjunção focaultiana entre poder e conhecimento – para leitores e para própria história como disciplina. (Hutcheon,1991:158)

A personagem de Ngungunhane é introduzida do ponto de vista da história escrita (que neste caso pode ser intitulada de história/historiografia ocidental em oposição à história africana que é no livro representada pelas fontes orais), a partir de fragmentos de dois relatos contraditórios. Um da autoria de Ayres d'Ornellas¹³, que nos dá uma visão glorificante do imperador e um do Dr. Liengme¹⁴, do qual sai a imagem quase animalesca. Estes dois relatos formam um ponto de partida para a narração sobre Ngungunhane que decorre nos contos-capítulos que se seguem. Ngungunhane, porém, com a exceção de última parte da narrativa, que analisaremos adiante, não aparece como a personagem principal *sensu stricte*. O narrador conta várias estórias da vida do império e dos seus habitantes através das quais se desenha o retrato, do imperador e da queda do império, que está a ser formado sucessivamente, num lento processo de construção, que desde início assinala a desconstrução inevitável. Já desde a primeira estória sente-se a forte dimensão escatológica, que abrange o texto na totalidade através da acumulação das imagens horrorosas.

¹³ Ayres d'Ornellas (1866-1930), militar, escritor e político português que se destacou nas Campanhas de Conquista e Pacificação das colónias portuguesas em África. Participou nas operações militares contra Ngungunhane. Autor de “A campanha das tropas portuguesas em Lourenço Marques e Inhambane”.

¹⁴ George Liengme (1859-1936), médico e missionário protestante suíço. Supostamente o primeiro médico enviado para África, permaneceu 4 anos na corte de Ngungunhane.

No primeiro conto-capítulo a personagem principal é Ualalapi, um jovem guerreiro nguni ao qual é atribuída a tarefa de matar Mafemane, irmão de Mudungazi (futuro Ngungunhane) e legítimo sucessor real. O tal acto, que contradiz as leis da terra acaba por ser fortemente castigado. Ualalapi é acometido pela loucura e a sua esposa e filho morrem afogados nas lágrimas que nunca mais param de cair dos olhos da mulher, facto aliás previsto por esta. É interessante observar que o castigo, digamos superior, que não vem da ordem humana, sempre aparece no livro sob uma forma “líquida”, num processo de derramamento dos líquidos corporais em enormes quantidades. Assim por exemplo Damboia, mulher importante da corte, famosa pela sua “vida crapulosa” morre por causa da menstruação que demora três meses, ou Mputa, filho do Ngungunhane, assimilado, fascinado pelos modos do homem branco, consegue cobrir o navio inteiro com o seu vómito, depois de ter comido peixe contra a tradição dos nguni. A respeito disto Hilary Owen recorre ao conceito de “abjecto” introduzido por Julia Kristeva, que:

serve para descrever o modelo de formação do sujeito social, que não é dependente de uma simples oposição sujeito/objecto, mas, ao contrário, permite também a consideração do espaço-entre (between-space) do “abjecto” [que por sua vez se refere] à expulsão nunca completa [e no caso de Ualalapi quase infinita] da matéria indesejada (a exemplo da sujidade, do sangue menstrual, do vómito, do sémen, ou do excremento) através das fronteiras do Eu. (...) Em termos religiosos e antropológicos, o abjecto pode descrever os domínios colectivo e social de exclusão ou do tabu; enquanto em termos sociais, serve para definir: “in-between, the ambiguous, the composite. The traitor, the liar, the criminal with good conscience.” (Owen, 2010:48)

Este conceito é perfeitamente aplicável para os casos mencionados onde o espaço-entre é ocupado pelas forças de feitiço, pelo sobrenatural que se ocupa de castigar os que desobedecem as ordens seculares, inconscientemente participando na construção do mal. Tomamos em conta que o castigo cai sobre Ualalapi, Damboia e Manua por razões diferentes que remetem para os vários níveis de infidelidade. Assim, Ualalapi é castigado por causa de obedecer às ordens do tirano, os quais cumpre sem dar conta do sonho profético da mulher, um acto não digno de um guerreiro. Damboia morre punida pelos crimes cometidos contra os homens inocentes e provavelmente também por nunca ter tido filhos, o facto que se torna um aviso da sua futura morte completa, sem continuação, sem

produzir. Manua, por sua vez, é castigado pela sua infidelidade aos antepassados, por ter quebrado o tabu – efeito de fascinação com a vida do homem branco que o levou a uma irreflexiva recusa da tradição do seu povo.

A estória de Manua serve de facto como uma crítica à assimilação/ocidentalização do elemento africano, que acaba por destruí-lo. Assim já nas primeiras palavras do conto reparamos numa ligação entre a queda do império e a escrita.

Por entre os escombros daquilo que fora a última capital do império de Gaza encontraram um diário com uma letra tremida, imprecisa, tímida. As folhas, amontoadas ao acaso, estavam metidas numa caveira que repousava entre ossadas humanas e animais. Não há referência do seu autor, mas sabe-se que pertenceu a Manua, filho de Nungunhane, que em finais de Julho de 1892 embarcou no paquete Pungué de [Ilha de] Moçambique a Lourenço Marques. (Khosa, 1987:97)

Concordamos com Ana Mafalda Leite que afirma a respeito deste assunto que “a escrita é aqui o símbolo maior da recusa da cultura tradicional e início do colonialismo enquanto rasura e transformação de valores desta mesma cultura” (Leite, 1998:89). Aliás a palavra escrita simbolizada pelo papel é referida outra vez no sentido negativo, como o elemento participante da quebra cultural do mundo africano, no “Último discurso de Ngungunhane” quando ele profere:

Chamarão pessoa por pessoa, registando-vos em papéis que enlouqueceram Manua e que vos aprisionarão. (Khosa, 1987:118)

Entretanto, ultrapassando a simbolização da escrita explicada em cima, a estória de Manua é uma crítica complexa da assimilação que desnuda vários elementos negativos desta, apresentando-a como um “fingimento cultural”, um esforço vão que não é apreciado nem pela cultura do assimilado nem pelos membros da cultura que está a ser assimilada. Manua é apresentado ao leitor no momento em que ele termina o curso na escola de artes e ofícios e entra num navio que o leva de Ilha de Moçambique para Lourenço Marques. Reparámos que o protagonista não só parece completamente assimilado aos costumes do homem branco, mas também tece os planos de “modernização” do reino:

Quando eu for imperador eliminarei estas práticas adversas ao Senhor, pai dos céus e da Terra. Serei dos primeiros, nestas terras africanas, a aceitar e assumir os costumes nobres dos brancos, homens que estimo desde o primeiro dia que tive acesso ao seu civismo são. (Khosa, 1987:100)

Não obstante o seu fascínio quase devoto pelo mundo do branco, Manua não é aceite por este. Apesar de toda a sua dedicação, para os brancos ele não passa de um selvagem:

- Vocês admitem pretos nestes barcos e o resultado é este capitão! O senhor sabe que a minha mulher desmaiou?
- Não. Mas o senhor deve compreender que o moço é filho do rei das terras do Sul.
- Qual rei, qual merda, os pretos nunca tiveram reis, capitão! Isso é história. No seu lugar atirava-o pela borda fora. É o que ele precisa, preto de merda. (Khosa, 1987:100)

E mais adiante:

- Se eu fosse rei tirava os portugueses destas terras e deixava os pretos na sua vida selvagem, pois de nada nos vale estar aqui com histórias de civilização. Estes pretos gozam conosco, capitão. Mas eu aposto consigo que o miúdo, ao chegar à terra, tira as calças e os sapatos e volta a vestir os saíotes de pele. (Khosa, 1987:103)

Isto porém não acontece. Manua é recusado pelos brancos mas também já não é reconhecido pelos seus. Como não pertence plenamente a nenhuma das culturas entre as quais vivia, não lhe pode ser atribuído outro destino senão a morte. O relato da morte de Manua é apresentado sob a focalização múltipla composta pelos testemunhos escritos e orais. O primeiro anúncio representa os restos do diário da própria personagem:

De 1892 a 1895, ano da sua morte, diário nada diz, pois as folhas foram comidas pelos ratos. As letras que restarão estão soltas. Juntando as cinco letras tem-se a palavra morte. Ou temor. Ou tremo. (Khosa, 1987:105)

Este anúncio inicial abre um vasto campo para a interpretação do falecimento do jovem

príncipe, pois cada das palavras construídas das letras soltas sugere uma variante diferente. A ele juntam-se outros testemunhos. O primeiro provem dos apontamentos dum árabe, Kamal Samade que afirma que “Manua, desde a chegada, tornou-se taciturno e mais bêbado do que nunca. Era normal vê-lo fumando mbangui. (...) Era um sonâmbulo” (Khosa, 1987:105). O primeiro dos testemunhos orais também remete para a doença de Manua, mas dá-lhe a dimensão do feitiço, castigo enviado pelos antepassados:

Buinsanto (...) afirmou que o seu irmão Manua bebia com muita sofreguidão devido ao feitiço dos bisavós que se irritaram por aqueles modos estrangeiros no andar, no vestir e no falar. O pénis minguava de dia para dia. No dia da sua morte acordou sem nada entre as coxas e apanhou maior bebedeira de sempre. (Khosa, 1987:105)

A seguir, temos um testemunho que se apresenta como uma afirmação culminante e indica o assassinato encomendado pelo próprio Ngungunhane:

Manhune transmitira ao filho e ao neto que Manua fora envenenado pelo pai, pois era uma vergonha para os nguni ver um filho seu assimilar os costumes de outros povos estrangeiros. (Khosa, 1987:105)

E por fim vem a afirmação atribuída à primeira mulher de Ngungunhane que admite a Manua ter voltado à terra natal já enlouquecido.

Depois dos testemunhos segue-se a descrição narrativizada na qual a vida de Manua depois da chegada e a sua morte inscrevem-se num ciclo quotidiano da queda do império que está a ser decomposto por dentro e por fora. Deparamos com o facto que os testemunhos escritos são fraccionados, quase privados de conteúdo e assim desvalorizados enquanto os testemunhos orais manifestam-se mais extensos e pormenorizados e são eles que servem como base principal de formação da versão narrada. A respeito deste fenómeno recorreremos mais uma vez às palavras de Ana Mafalda Leite que nos dá a seguinte explicação:

O narrador, ao problematizar o significado da escrita na sociedade moçambicana denega o seu valor, socorrendo-se parodicamente de uma estratégia temático-formal, a invenção de fontes escritas, o diário achado de Manua e o testemunho do

árabe. Estas fontes forjadas no interior do texto permitem-lhe reflectir, com ironia, sobre o abandono da oralidade e a cultura que ela representa, enquanto uma das causas da degradação cultural. (Leite, 1998:90)

Não é somente no campo da valorização da oralidade em que Ungulani Ba Ka Khosa recorre à paródia, pois ela percorre também o processo de transformação da personagem histórica de Ngungunhane em personagem estórica e o processo de desmistificação das imagens coloniais. Trata-se aqui da “paródia como uma repetição com distância crítica que permite a indicação irónica da diferença no próprio âmago da semelhança” (Hutcheon, 1991:47). Quanto a Ngungunhane, a paródia manifesta-se no processo de descrição da fisionomia do imperador e dos costumes dele, pois ao longo dos contos Ngungunhane surge como um ser bárbaro e obeso, cujo comportamento guia-se somente pelos instintos mais primitivos. Relativamente às imagens glorificadas pelo discurso/historiografia colonial, como exemplo pode servir a terceira parte dos “Fragmentos do fim”. A personagem principal deste fragmento é o coronel Galhardo¹⁵, um militar português que chegou a notabilizar-se durante a ocupação das terras do sul de Moçambique. O texto começa com pequenos trechos dum relatório do coronel que descreve as suas vitórias heróicas no império de Gaza. Não obstante o narrador ter admitido que o relatório era pormenorizado e prolixo, sugere que o coronel esqueceu-se de mencionar mais alguns dos seu actos, entre eles:

O facto de ter profanado como um ímpio o lhambelo, urinando com algum esforço sobre o estrado onde Ngungunhane se dirigia na época dos rituais e muito menos os escarros que atirou a parede de troncos, misturados com o tabaco de charuto que ostentava entre os lábios queimados.

O roubo de cinco peles de leão que ostentou na metrópole, como resultado duma caçada perigosa em terras africanas.

[mas também]

O facto de ter, pessoalmente, esventrado cinco negros com o intuito de se certificar da dimensão do coração dos pretos.

O facto de ter mantido sóbrio e sereno face às labarelas que comiam as palhotas da

¹⁵ Eduardo Augusto Rodrigues Galhardo, militar, político e diplomata português, que ganhou a fama durante a ocupação das terras do Sul de Moçambique que levaram a derrota do Império de Gaza, o último bastião do poder africano que se opus aos portugueses.

capital do império e ao choro da criança em chamas, que gatinhava, desesperada, por entre as chamas e os troncos queimados e o capim e o adobe que desabava, procurando a vida na estupidez da guerra. (Khosa, 1987:56)

Reparamos que Ungulani ao retomar uma personagem glorificada não só pelo discurso colonial mas também pela historiografia portuguesa, atribui-lhe actos claramente maléficis. A imagem dum gentleman europeu é gradualmente desconstruído enquanto o seu comportamento passa de irreflexivo e infantil desrespeito pelos vencidos, falsidade e usurpação até impiedade e crueldade. O círculo da parodização fecha-se somente com mais um legado a documento histórico, desta vez as memórias de António Neves, na altura comissário régio em Moçambique, que nelas faz a seguinte menção do coronel:

Se na galeria dos homens ilustres estiver inscrita a bravura, a tenacidade, o respeito pelo homem, a bondade, o amor à pátria, o coronel Galhardo tem assento por mérito próprio. (Khosa, 1987:56)

Mais uma vez deparamos aqui com o confronto entre as fontes reais e fontes ficcionais, inventadas ou então pressupostas. Esta técnica, frequentemente usada por Ba Ka Khosa, como já mostrámos, remete para as técnicas de prosa pós-moderna, especificamente da prosa auto-reflexiva, que recorre frequentemente à técnica de collage para sublinhar a subjectividade dos documentos utilizados (Wesseling, 1991:123). Esta técnica, na qual os documentos provenientes das várias fontes, não aparecem hierarquizados de forma nenhuma, ao contrário “they are simply juxtaposed and left to speak for themselves. This device drives home the message that the documents cannot speak for themselves at all, but offer noise instead, because they do not concur with each other” (Wesseling, 1991:124). Ao demarcar o objectivo desta técnica narrativa Elisabeth Wesseling escreve:

If self-reflexive strategies foreground the points at which fiction impinges upon on history, then the novels discussed in this section [romances que usam collage dos documentos verdadeiros e dos inventados] reveal that the subjective imagination already deforms the *res gestae* at historiography’s most fundamental level of the source material. (Wesseling, 1991:125)

Suponhamos que este era o objectivo principal de *Ualalapi* onde o autor está constantemente contrapondo as fontes factuais inventadas (tanto escritas quanto orais) com o intuito de relativizar a veracidade de ambas as versões da história de Ngungunhane presentes em Moçambique, avisando o leitor sobre as possibilidades de sortilégio político-ideológico na construção de *narratio rerum gestarum*¹⁶.

Ualalapi pode ser também lido como um discurso que relativiza o passado, aponta para a impossibilidade de resgatar a verdade da história e cujo objectivo principal é reflectir sobre o presente e dar um tipo de aviso profético para o futuro. Esta acepção amostra que o livro de Ba Ka Khossa, como assinalamos no subcapítulo 3.3, foca tanto as questões que Diana Brydon considera como características de pós-modernismo quanto aquelas que a estudiosa define como exclusivamente pós-coloniais. Assim, este romance desconstrói a sua visão de que a forma de encarar a história surge como a diferença principal entre as literaturas pós-moderna e pós-colonial. Como ponto de partida para esta via interpretativa serve o conto final do livro “O último discurso de Ngungunhane”, “que emerge, quase de forma imprevista, dos meandros da narrativa, destacando-se com nitidez do restante *corpus* textual, como parte autónoma. Ou melhor, como pequeno texto autónomo que carregado de densos significados metafóricos e proféticos, sobressai do todo da narração, muito embora represente o momento fulcral da transmissão e da decodificação da mensagem ideológica” (Cecucci, 1997:122-123).

Nesta narrativa presenciamos uma certa reconstrução da personagem em termos positivos que se opõe ao processo desconstrutivo ao qual a personagem foi submetida nos contos-capítulos anteriores. A reconstrução é presente aqui sob duas formas – por um lado é pela primeira vez que a personagem aparece activamente no texto, por outro lado é-lhe atribuído algum valor positivo, Nhungunhane recupera a dignidade, elemento novo no nível diegético do texto. Paradoxalmente isto ocorre no momento histórico da derrota de Ngungunhane, imediatamente antes deste ser levado pelos portugueses para o exílio nos Açores.

Virou-se repentinamente para a multidão que o vaiava, a uns metros do paquete que o levaria ao exílio, e gritou como nunca, silenciando as aves e o vento galerno, petrificando os homens e as mulheres com as palavras que saíam em catadupa e que percorreram em outras bocas, gerações e gerações em noites de vigília e insónias, dada a força premonitiva que carregavam nessa manha sem outro registo

¹⁶ *Narratio rerum gestarum* como conhecimento ou discurso histórico, em oposição a *res gestae* – história como “realidade”

que o mar sem ondas, o pacote atracado, o Sol com a mesma cor, as nuvens de todos os tempos, a multidão concentrada, Ngungunhane falando, e o corpo bojudo oscilando para a direita e para a esquerda, enquanto os olhos reluziam e as mãos tremiam ao ritmo das palavras que cresciam, de minuto a minuto, como agora em que Ngungunhane dizia a todos, podeis rir, homens, podeis aviltar-me, mas ficai sabendo que a noite voltará a cair nesta terra amaldiçoada (...) (Khosa, 1987:115)

A partir deste momento começa uma profecia que abrange toda a história de Moçambique posterior à queda do império de Gaza, desde a implantação efectiva do colonialismo até aos conflitos do tempo da pós-independência. Seguem-se as imagens apocalípticas de pragas e crueldades que cairão sobre os tsongas como castigo por se terem aliado com o estrangeiro branco. Ngungunhane profetiza todos os males do colonialismo, da assimilação cultural e linguística forçada, da subjugação à crença alheia, do desprezo pelo africano, violência cultural e física, das violações e humilhações, como também a curta alegria da vitória da libertação após qual seguirão as atrocidades da guerra civil.

Ana Mafalda Leite procura as origens desta profecia na tradição oral afirmando que:

A profecia é característica por excelência de sociedades cuja tradição é oral, e cumpre-se através da palavra dos mediadores, profetas ou feiticeiros. Mais uma vez deparamos com uma estratégia, por parte do narrador, de tematização e de recuperação da oralidade ao colocar na boca do seu protagonista este tipo de discurso. (Leite, 1998:94)

Piero Cecucci por sua vez coloca “O último discurso de Ngungunhane” no contexto da tradição europeia afirmando a sua ligação com o teatro grego:

Posto em cena à maneira do teatro clássico, configura-se como um genuíno trecho da tragédia eurípídeia, na qual o clímax narrativo era atingido através do monólogo final, extremamente dramático e épico, do herói. (Cecucci, 1997:123)

Estes pontos de vista aparentemente contraditórios, no entanto não se excluem. Pois o próprio narrador remete para o duplo enraizamento do texto. Por um lado a profecia de Ngungunhane tem origem no testemunho oral, pois deparamos com a presença dum velho

que conta ao narrador as histórias que tinha ouvido do seu avô:

– Era miúdo ainda – prosseguiu – quando o meu avô me contava histórias de Ngungunhane. (...) Ele, ao contar-me as histórias de Nhungunhane, repisava alguns aspectos que o meu pai se esquecia e que tu omitiste. E são pormenores importantes. (Khosa, 1987:116-117)

O velho entra no diálogo com o narrador, que neste conto entra no mundo diegético como um participante activo, e que por sua vez afirma transformar o testemunho oral num texto escrito: “Afastei os papéis. Olhei-o” (Khosa, 1987:116), e mantém a atitude aparentemente imparcial dum cronista que provém já do mundo assimilado, contraposta à atitude emocional do velho, proveniente do mundo da oralidade.

Constatamos que o capítulo-conto “O último discurso de Ngungunhane”, que apresenta a profecia do imperador, e dá a voz ao narrador em primeira pessoa, “permite relacionar o passado com o futuro, e com o presente, sendo, por isso, adequada, às intenções críticas da narrativa histórica” (Leite, 1998:94). É a partir desta última parte do livro que podemos reler as partes anteriores como uma metaforizada crítica socio-política do presente onde Ngungunhane surge como símbolo de um qualquer ditador contemporâneo ou futuro – “(...) enquanto eu estiver vivo as assembleias podem faltar, eu represento a todos, homens, mulheres, velhos, crianças (...)” (Khosa, 1987:62) – ou, talvez, e isto é uma atrevida suposição nossa, de um governador muito concreto, pois Ungulani Ba Ka Khosa abertamente afirmou o seu desapontamento com a política de Samora Machel:

Samora Machel um nome de que, sinceramente, nunca gostei. Nunca gostei porque, a primeira vez que o vi e ouvi, tive medo. Estava em Quelimane, na altura, notei que era um indivíduo com todas as características para ser um ditador. (Ba Ka Khosa In Saute, 1998:321)

A ligação entre o período de Ngungunhane e a situação contemporânea de Moçambique é visível também na maneira como a “propaganda” oficial deforma a realidade. Embora o comportamento do imperador seja claramente hiperbolizado, as suas técnicas não são muito distintas daquelas usadas pelos regimes totalitários (incluindo o regime unipartidário da FRELIMO). A tarefa principal destas técnicas é manter os habitantes

desinformados e por isso satisfeitos com a política do partido no poder:

Ngungunhane andava de um lado para outro, afirmando que no império tudo andava bem e que havia grandes progressos, pois as colheitas nunca vistas encheram celeiros de nunca acabar, e as crianças que nunca nasceram vieram ao mundo mais gordas e sãs, e os velhos duravam mais anos, e os guerreiros mais batalhas ganhavam. Os que diziam contrário eram pendurados nas árvores (...) Diariamente morriam pessoas, mas afirmava-se que morriam por velhice adiantada. Os que se suicidavam eram doentes mentais, indivíduos atacados pelos espíritos malignos. (Khosa, 1987:71)

Constatamos que esta narrativa extremamente complexa, tanto ao nível formal como ao nível da enunciação, constrói uma crítica explícita do então presente moçambicano e através da profecia final serve como uma advertência a um possível futuro. A referência do passado histórico reconstruído sob o olhar privado de qualquer tipo de sentimentalismo serve como ponto de partida para reinterpretações das versões correntes e procura criticar as fissuras nestas versões ideologizadas. Linda Hutcheon declara que “em sua revisão crítica e dialógica das formas, dos contextos e dos valores do passado, o historicismo pós-moderno está voluntariamente livre de nostalgia” (Hutcheon, 1991:122). É precisamente esta falta de nostalgia, substituída pela arma de ironia, que permite a Ungulani Ba Ka Khosa partir numa viagem pelo trilhos do passado para poder reflectir sobre o presente e o futuro.

3. 5 História colonial – João Paulo Borges Coelho, *O Olho de Hertzog*

O Olho de Hertzog (2010), romance escolhido para a análise da imagem do período colonial em Moçambique, é o quinto romance de João Paulo Borges Coelho. No caso deste autor, parece-nos necessário mencionar algumas informações biográficas porque, como afirma Nazir Can, autor do primeiro trabalho monográfico sobre a obra deste autor, “a sua figura e a sua escrita não correspondem à expectativa convencional que se gera em torno do escritor pós-colonial” (Can, 2011:10).

João Paulo Borges Coelho nasceu na cidade do Porto, mas com apenas poucos meses de idade foi para Moçambique, onde vive até hoje, desenvolvendo o seu trabalho

não só de escritor, mas, talvez principalmente, de professor e investigador de História Contemporânea moçambicana e de África Austral na Universidade Eduardo Mondlane em Maputo. No trabalho de pesquisa científica, as suas preocupações principais são, como nos informa a aba da capa do livro, “a construção política e os conflitos e segurança na África Austral e no oceano Índico, os movimentos e ordenamento populacional no território, as questões que relacionam a história, o poder e a memória.” Embora seja historiador de profissão, Borges Coelho na sua escrita literária parece escapar aos vícios historiográficos de cunho académico. Desta forma, nas suas narrativas a História apresenta-se como pano de fundo, tecido pelas pequenas histórias das personagens que habitam as suas narrativas.

Nazir Ahmed Can define a escrita histórica do escritor de modo seguinte:

A História e as suas sucessivas transições são sugeridas na escrita de JPBC de múltiplas formas, desde as metafóricas e metonímicas até as alegóricas, e não raras vezes na própria fronteira entre umas e outras. Os discursos, as imagens do espaço e as imagens do corpo desempenham um papel determinante para esta visibilidade. A matéria histórica é aludida pelo que tem de mais teatral, com corpos actuando sobre um palco específico. Este palco, tão performativo como os actores que sobre ele actuam, se situa nos recantos mais inesperados do quotidiano. Neste sentido, as analogias ou sucessivos efeitos de semelhança entre discurso, corpo, espaços humanos e lugares políticos constituem o principal meio utilizado por JPBC para “ler” a História.

JPBC evita deliberadamente o caminho da exploração factual do tecido histórico, ainda que às vezes não resista a alguns “esclarecimentos”, normalmente de teor irónico. O jogo poético que propõe assenta, sobretudo, na combinação quase caricatural entre o “pequeno” (quotidiano) e o “grande” (factos históricos), o primeiro virtuoso por excelência, criando um eco ou um profundo efeito de semelhança no/do segundo; isto é, multiplicando-o, segredando-o, iluminando-o, quase nunca o dizendo literalmente. E isto porque a obra literária de JPBC caracteriza-se por esta busca de verosimilhança (...) entre as histórias anódinas do homem comum e a História. (Can, 2011:13)

O Olho de Hertzog, romance que traz ao seu autor, graças ao prémio Leya, que lhe foi atribuído em 2009, o reconhecimento internacional, inscreve-se perfeitamente na descrição acima citada, embora haja uma característica que o diferencia da restante obra do autor. Trata-se do tempo diegético do romance, pois é pela primeira vez que João Paulo

Borges Coelho coloca o enredo da sua narrativa no tempo colonial, ainda anterior a época do salazarismo, enquanto a maioria das suas narrativas reflecte já o período de pós-independência. Através do presente romance, o leitor é convidado a fazer uma viagem no tempo que o leva ao Moçambique dos finais da Primeira Guerra Mundial. A obra é construída por duas narrativas paralelas. A primeira decorre nos finais da guerra, no sul do então Tanganica¹⁷ e no norte de Moçambique, focando a contenda entre duas forças europeias, Alemanha e Inglaterra, pelo território africano. O segundo enredo desenvolve-se em Lourenço Marques (actual Maputo), logo depois da guerra, revelando a forte ligação de Moçambique com a vizinha África do Sul, tanto a nível político como sócio-cultural. Assim, o país surge fora do contexto colonial português, mas inscrevendo-se não dentro da história do império português senão da região geográfica a que pertence.

A narrativa que aborda a campanha militar é narrada por um narrador intradieético. Este é Hans Mahrenholtz, um jovem oficial alemão que conta as suas aventuras vividas durante a sua participação na campanha militar de general Lettow-Vorbeck no norte de Moçambique. Outra, contada já pelo narrador extradieético, descreve a estadia de Hans na cidade de Lourenço Marques, onde este finge ser um jornalista inglês e usa o nome de Henry Miller. As duas narrativas consoam e complementam-se mutuamente no caminho de procura do Olho de Hertzog. Este diamante misterioso une várias personagens que entram num jogo de verdades e mentiras no processo da busca do artefacto, que se torna uma busca da própria identidade. Este motivo de procura dum jóia perdida faz com que o livro possa ser lido como um romance policial. Isto, porém, parece ser uma das técnicas frequentemente usadas pelos autores de prosa histórica contemporânea já que “generic innovations usually do not come about as a bolt from the blue, but as new cross-fertilizations of extant generic traditions” (Wesseling, 1991:89). A respeito deste fenómeno, Elisabeth Wesseling repara ainda que:

This also holds true for the tertiary phase of the historical novel, which has effected a synthesis between the detective and historical fiction. The conventions of the detective story, which is often regarded as the epistemological genre par excellence, are particularly effective devices for representing problems about the inaccessibility of the past. (...) both the detective and the self-reflexive historical novel have a double story. The detective relates the crime which has been

¹⁷ Colónia alemã entre os anos 1880-1919. Depois da Primeira Guerra Mundial passou para o domínio britânico e permaneceu como a colónia do Reino Unido até 1961. No ano 1964 uniu-se à ilha de Zanzibar e passou a chamar-se Tanzânia.

committed before the narrative within the novel begins, but the major plot deals with the unravelling of the crime. Likewise the self-reflexive historical novel relates a series of events that have taken place in the past, but focuses on the ways in which these events are grasped and explained in retrospect. Both are concerned with “understanding the past through interpretation”, although in self-reflexive historical fiction this interpretative process is not concluded by a solution as univocal as that in the regular whodunit. (Wesseling, 1991:89-90)

O motivo policial une as duas narrativas que, do ponto de vista da diegese, constroem uma história fluente. No entanto, existe uma fissura de ordem formal que faz com que se note uma dissonância entre as narrativas. Trata-se do tipo do discurso empregado na sua construção. As memórias da guerra contadas por Hans evocam claramente o discurso colonial e apoiam-se em várias técnicas narrativas típicas para o romance colonial. É importante, porém, que se trata duma colonialidade fingida, reconstruída sob o olhar consciente e irónico do autor e usada com o objectivo de evocar o discurso do passado. Um discurso que faz parte da tradição literária de língua portuguesa e, desta forma, constrói também uma ligação com o passado moçambicano.

As marcas do discurso literário colonial nas memórias de Hans são várias. Já a própria personagem principal – o jovem soldado fascinado pela aventura que decide empreender numa viagem de zepelim com o objectivo de se juntar às tropas de *kommandant* Lettow perdidas no interior da África Oriental – corresponde à imagem do protagonista do romance colonial caracterizado por Francisco Noa como “espécie de dandy, [que] tem uma aura romântica a envolvê-lo (viajante, aventureiro, etnógrafo, etc.), animado pelo desejo quase altruísta de *conhecer* o mundo do *Outro*” (Noa, 2002:61). O fascínio manifestado por Hans é reforçado pela pesquisa bibliográfica que este faz antes da partida:

sempre que achava horas livres aproveitava-as para me familiarizar com a realidade da África Oriental. Frequentei a biblioteca municipal à procura de velhos relatórios, assisti a peças no Victoria Theatre (entre as quais a famosa *Stanley in Africa*), consegui mesmo uma entrevista com o eminente etnólogo Leo Frobenius, que havia estado no Congo e preparava nova expedição. (Coelho, 2010:50)

Reparamos então que a sua primeira tentativa de conhecer o Outro decorre através do

estudo das fontes ocidentais. As imagens proporcionadas são subjectivas, filtradas pela visão eurocêntrica influenciada pelo sistema colonial. No entanto, aos olhos do protagonista/narrador, estes relatos correspondem à “realidade” e são a fonte principal e válida de sabedoria sobre África, cuja visão ele vai aplicar à sua experiência pessoal. Tendo adquirido estas informações prévias, Mahrenholtz parte para África com o objectivo de “mostrar ao mundo como era longo o nosso braço.” (Coelho, 2010:51). Esta atitude nacionalista, compreensível no contexto de guerra, corresponde à postura do narrador do romance colonial que manifesta sempre uma “intencionalidade patriótica [e o seu discurso] vai sempre no trânsito de exaltação da presença europeia em África” (Ferreira, 1989: 244).

Os elementos do discurso da narrativa colonial tornam-se visíveis também na proporção quantitativa das personagens, na relação entre elas e na sua construção. Deparamos com a esmagadora maioria das personagens brancas que são também “objecto de melhor tratamento estético [enquanto] as personagens negras não ultrapassam o estatuto de figurantes ou de simples ‘papéis’, ficando assim, pela sua condição de personagens *planas*” (Ferreira, 1989:238). A representação dos africanos manifesta-se igual e fortemente marcada pela visão colonial que remete para a incompreensão cultural, devido a uma tentativa de categorização dos elementos culturais do Outro segundo as regras da cultura europeia. Desta forma os askaris¹⁸, negros integrados no exército de Lettow, ganham nos olhos de Hans uma imagem quase animalésca. Revelam-se como portadores dos “instintos obscuros que habitavam dentro deles e que era necessário voltar a enjaular” (Coelho, 2010:76), feras que “com catana na mão, buscavam no álcool e na carne dos corpos dos inimigos alimento para a viagem” (Coelho, 2010:198). Acerca desta atitude do narrador perante o Outro Francisco Noa constata:

São aqui claramente expressos, por parte do narrador, cruzamentos judicativos de ordem estética e ética onde a incompreensão antropológica acaba por reger, de modo decisivo, a forma como vê o mundo diferente que representa. O que ele, na realidade, vê não são formas mas deformações, medidas precisamente pelo seu inabalável código de valores. (Noa, 2002:58)

Na verdade, nas memórias de Hans, a única personagem branca negativa é o coronel Glück, “homem problemático, este homem que não tinha *pedigree*, que não frequentara qualquer academia militar conhecida, este homem que, dizia-se à boca cheia,

¹⁸ askari-soldado (swaili)

nem sequer era alemão!” (Coelho, 2010:44), cujo comportamento e aparência escapam às normas previstas para um militar europeu. Glück combina a farda militar com elementos de indumentária oriental, não obedece às hierarquias militares, não hesita em ofender os seus superiores e, o mais importante talvez, mostra relações mais íntimas com os askaris. Desta forma, a representação de Glück não corresponde às figuras estereotipadas típicas da narrativa colonial. Mesmo assim, o narrador não deixa que a personagem transgrida os limites deste tipo do discurso e faz com que a história de Glück pareça escapar à realidade e torne-se exótica. De facto, o seu passado aventuroso poderia encaixar-se, por exemplo, nas histórias de *Mil e uma noites*. Esta personagem orientalizada provoca no narrador uma curiosidade igual àquela que sente pelo continente africano.

A superioridade do branco não é submetida a nenhuma reflexão crítica interdiegética. Aos olhos do narrador, aparece como um facto óbvio e a pertença étnica chega a ser o elemento que decide sobre vida e morte. Assim, os carregadores negros morrem em grande número de malária, porque “não era prática usar-se com eles quinino que, por ser escasso, estava reservado aos europeus” (Coelho, 2011:118) Esta estratificação racial é sempre encarada do ponto de vista eurocêntrico pelo narrador que nunca sai do seu contexto cultural e transpõe-se também para a sua interpretação dos actos das personagens, principalmente as que representam o Outro. De acordo com Manuel Ferreira:

A sua visão do mundo é-lhes dada por uma formação profundamente etnocentrista. As ideias, os anseios, os desejos, que vivificam a narrativa são as de quem é portador de uma cultura e de uma religião superior. Daí que o modo de encarar o Outro seja unilateral, redutor ou quase sempre avaliado de um ponto de vista racista ou paternalista. (Ferreira, 1989:244)

Desta forma, reparando numa hesitação duma das personagens em contar uma história tradicional, Hans interpreta-a como “a timidez de quem não queria decepcionar o oficial branco com as histórias estapafúrdias do seu povo” (Coelho, 2010:308). Notamos que o narrador, partindo do conceito da sua superioridade cultural, chega a reconhecer no Outro uma aparente auto-confirmação de inferioridade, o que talvez seja a mais explícita revelação da perfídia do discurso colonial. Isso nota-se ainda melhor no trecho seguinte:

Quanto a mim, o *Motontora* (ou Santana, como lhe quiser chamar) simplesmente

não foi capaz de resistir à tentação de me contar tudo para que a sua história ficasse registada à maneira dos brancos. Em si, isto significava uma perda de confiança nos mecanismos do seu povo para preservar a memória dos seus feitos, um desligamento portanto das suas próprias tradições. Uma aceitação da irreversibilidade da sua decadência e condição. O *Motontora* já não era um rei, era um trânsfuga; um marginal no verdadeiro sentido da palavra. (Coelho, 2010:314)

Este trecho, que aliás retrata perfeitamente o que Stuart Hall chama de “internalization of the self-as-other” (Hall, 1996:445), teoricamente podia ser interpretado como uma constatação do autor textual sobre a inevitável passagem da cultura oral para a cultura escrita. Esta interpretação aparentemente corresponderia ao cunho colonial que caracteriza as memórias bélicas. Porém, a narrativa de Hans entra em diálogo com o outro eixo narrativo de carácter claramente pós-colonial. Por isso, constatamos que a adaptação do imaginário e do discurso tipicamente colonial serve aqui para evocar os fantasmas do passado e desconstruir uma visão antiquada.

O segundo enredo presente n’*O Olho de Hertzog* desenvolve-se na cidade de Lourenço Marques. Contada pelo narrador onisciente, esta narrativa, numa tentativa de reconstrução do passado, convida o leitor para uma viagem pela cidade colonial. Graças ao narrador extradiegético, o discurso leva neste caso as marcas de uma interpretação crítica a nível sócio-cultural. Ao contrário da técnica usada na narrativa analisada previamente, o narrador onisciente comenta os eventos a partir da perspectiva dos dois lados. Isso torna-se visível na descrição dos “encontros” entre as personagens brancas, personagens que representam a classe social alta, com os serviçais e trabalhadores moçambicanos negros. Assim, observamos a desconfiança dos condutores de riquexó quando Hans/Henry os cumprimenta ou o medo dum empregado do hotel severamente repreendido por ter espalhado chá. A voz do narrador é aparentemente indiferente, mas obriga o leitor a interpretar as situações sem possibilidade do apoio nos comentários e opiniões do narrador na primeira pessoa da outra narrativa. Deste modo, o narrador extradiegético destaca as desigualdades sociais, mostrando as rasgaduras no corpo da sociedade moçambicana sob o domínio português.

No entanto, não parece ser o objectivo de Borges Coelho uma simples denúncia dos abusos do colonialismo, uma vez que o eixo da narrativa é constituído pelo processo de uma reconstrução crítica da vida na capital moçambicana nos finais da primeira década do século XX. É neste período que o autor procura os fundamentos da nação moçambicana

contemporânea e da sua identidade cultural. Uma viagem no tempo abre as possibilidades da “releitura” do passado para a qual remete o epígrafe do romance transcrito d’*As Cidades Invisíveis* de Italo Calvino. Desta forma, Lourenço Marques aparece quase como uma das personagens do romance. O leitor, graças a minuciosas descrições topográficas, consegue seguir os passos do protagonista e atravessar com ele as ruas e as praças da cidade. A impressão de autenticidade das descrições é reforçada pela presença dos letreiros das lojas e outros estabelecimentos urbanos que Hans/Henry lê durante os seus percursos:

Descem a Avenida Aguiar, *Hazis & Aliféri, Especialistas em todo o género da confeitaria, Encarregam-se de toda e qualquer encomenda, doces para festas, baptizados e casamentos, Bolos, chá, sorvetes, pão-de-ló etc.* Entram na avenida da República, onde os transeuntes desfilam em frente aos anúncios, uns apressados, outros parecendo reflectir e hesitar enquanto caminham. *Casa Coimbra, grande sortimento de fazendas de lã e veludos de todas as cores, próprias para inverno, Tudo moderno.* Dobram à direita para subir a Manuel de Arriaga, *Barbearia de Lima & Passos, Barbeiros e perfumarias,* atravessam a Avenida 24 de Julho (...). (Coelho, 2010:190-191)

Reparamos que os letreiros remetem para a multi-nacionalidade da cidade, pois aparecem neles, ao lado dos nomes portugueses, nomes indianos, ingleses, etc. De grande importância é o facto de que além dos letreiros em línguas europeias aparecem nas ruas da cidade vários anúncios em língua ronga, o que evoca o bilinguismo da cidade nos princípios do século:

Artur, Pinho & Cia, Empresa de panificação, Sede na Avenida da República (próximo da Casa Bridler e do Matadouro), As únicas padarias montadas segundo os preceitos modernos – sem contágio da cinza, Pão de primeira qualidade, Distribuição domiciliária dentro e fora da cidade, Loko mi djula amapau lawa ya hombe ya ku nandyika shabani ku ba padera ya ma padaria wolawo mabiri, Dyinwe a ku suhi na Bridler dyi nwanyana a dya le phiyan a Matadouro. (Coelho, 2010:150, sublinhado nosso)

Os letreiros, anunciando os serviços oferecidos, acabam por construir um mapa social da cidade: partindo do centro rico, habitado pela população educada, de brancos e assimilados onde se vendem produtos de luxo, passa-se para os bairros mais modestos:

“*Fábrica de sabões e óleos de todos tipos e qualidades, Compra-se amendoim, copra, ricino e quaisquer sementes oleaginosas*” (Coelho, 2010:191) e subúrbios pobres onde “as formas geométricas acabam por ceder o lugar às manchas, a alvenaria à palha, os anúncios a ingênuos cartazes escritos à mão em língua estranha: *Ni xavissa makhala, Vende-se carvão*” (Coelho, 2010:191), até aos lugares onde os anúncios “vão deixando de ter o que dizer, uma vez que é um lugar com escassa gente capaz de comprar, sequer de os ler” (Coelho, 2010:334).

Além dos letreiros, aparecem no texto os fragmentos de óbitos dos jornais que, como sugere Kamila Krakowska, “constituem uma forma de censo que classifica a população moçambicana segundo a sua origem e segundo a ideologia colonial” (Krakowska, 2011: 128). Os óbitos são rigorosamente estruturados. É referido o nome, a idade, a profissão, a origem e a raça de cada morto. A enumeração termina com os mortos indígenas, sobre os quais é referida apenas a quantidade de cadáveres de cada sexo. A respeito desta categorização da sociedade colonial através do censo, Benedict Anderson escreve:

Nota-se (...) a paixão pela exaustividade e pela ausência de ambiguidade por parte de quem concebeu o censo. Daí a sua intolerância relativamente às identificações múltiplas, politicamente “travestidas”, vagas ou em mutação. Daí a estranha subcategoria, em cada grupo racial dos “Outros” – que, não obstante, não podem de modo algum ser confundidos com outros “Outros”. A ficção do censo é a de que integra toda a gente e de que toda a gente tem um – e apenas um – lugar extremamente bem definido. Não há fracções. (Anderson, 2005:224)

Lourenço Marques torna-se também um palco de desfile de várias personagens. Comparando com as personagens da primeira narrativa analisada, estas revelam-se definitivamente mais complexas. Encontramos um leque de personagens misteriosas, com um passado obscuro, nunca revelado de forma definitiva. Apresentam-se várias versões dos seus passados, mas o leitor não chega a descobrir qual versão é verdadeira, pois o mundo em que vivem “está povoado de meias verdades” (Coelho, 2010:171). Porém, ao contrário do que se conta sobre o passado do coronel Glück da primeira narrativa, as histórias das personagens da segunda narrativa nunca ultrapassam os limites de verosimilhança. Florence, Natalie, Wally, Rapsides e o próprio Hans encontram-se em Lourenço Marques guardando os seus segredos e procurando encontrar uma nova

identidade. Todos eles manifestam a pertença a duas realidades diferentes: à realidade vivida no antigamente e a uma realidade nova que lhes abre a porta para mudança. Estas personagens parecem funcionar como um símbolo de complexidade identitária. Não se encaixam numa dicotomia mau–bom, preto–branco, enchendo o campo interpretativo de vários tons de cinza.

Esta caracterização encontra-se válida também no caso da personagem provavelmente mais importante do ponto de vista da reescrita da história moçambicana: João Albasini, o mais célebre jornalista moçambicano da época. A complexidade desta personagem revela-se em dois níveis. Por um lado, existe o confronto entre a figura histórica e a sua transformação em personagem literária; por outro, Albasini – personagem em si é uma figura muito complexa. Desde o seu primeiro encontro com Albasini, Hans sucessivamente descobre vários elementos do presente e do passado do jornalista através dos quais surge uma imagem do homem que junta na sua identidade híbrida duas culturas muito diferentes:

O homem deixou de ser apenas o contacto de Glück em Lourenço Marques para passar a ser um jornalista, e também político; deixou de ser um mulato para lhe parecer por vezes quase branco e, outras, ainda um chefe indígena; deixou de ser um indivíduo racional para se revelar o mais desesperado dos apaixonados. (Coelho, 2010:236)

A imagem de Albasini oscila entre um homem crioulo – perfeitamente adaptado à vida entre duas culturas, a cultura ocidental, na qual funciona como um jornalista conhecido, e a africana, onde se revela como um verdadeiro patriarca – e um “assimilado”, que apesar de todas as tentativas não consegue inserir-se na sociedade branca. Estas transformações de Albasini são sucessivamente observadas por Hans durante o convívio dos dois. Albasini surge aos olhos de Hans como um homem culto, sempre elegante, jornalista já com estima e experiência – um homem com certo poder dentro da cidade de Lourenço Marques. Porém, reparamos na atitude paternalista do tenente de polícia branco em contacto com o jornalista a quem é negada a possibilidade de defesa:

O tenente censurou-lhe as amizades, aventureiros estrangeiros aqui chegados sabe-se lá com que intenção; mencionou mesmo, com ironia grosseira, as raças e as suas diferentes virtualidades (como é que Albasini, um preto assimilado, educado,

jornalista, se metia com gente daquela?) (Coelho, 2010:125)

Isso remete para o que Homi Bhabha chama de “authorized version of otherness” (Bhabha, 1994:88). Nesta visão, o assimilado passa a ser aceite pela sociedade colonial, mas mesmo assim não lhe são atribuídos todos os privilégios dos brancos. Pondo a “mascara branca”¹⁹, recorrendo aos mecanismos do disfarce cultural, o homem assimilado tem que seguir as regras que lhe são estabelecidas para manter a sua posição:

Almost the same but not white: the visibility of mimicry is always produced at the site of interdiction. It is a form of colonial discourse that is uttered inter dicta: a discourse at the crossroads of what is known and permissible and that which though known must be kept concealed. (Bhabha, 1994:89)

Não obstante, Bhabha sugere que “mimicry conceals no presence or identity behind its mask” (Bhabha, 1994:88), o que já não é adaptável para esta personagem. Ao longo da narrativa é revelado que a identidade dupla não constitui nenhum problema para Albasini. Ele é capaz de reconciliar, ou melhor dizer, unir as duas realidades numa só, movendo-se numa maneira fluente entre a “cidade branca” e a “cidade negra”, assim como transita entre os seus nomes: o nome “ocidental”, o africano e os pseudónimos literários. Esta difusão pacífica dos dois mundos acaba por ser objecto de atenção de Hans durante a festa na casa dos Albasini:

Todavia, que diferença entre uma e outra festa! Na outra, embora mais próxima de chegar aos campos vermelhos da loucura, havia um peso de um maior rigor e disciplina. Os oficiais alemães festejavam discretamente, enquanto ascaris, tresloucados, de catana na mão buscavam no álcool e na carne dos corpos dos inimigos alimento para a viagem. Brancos e negros, ordem e caos.

Aqui tudo é mais suave, os dois mundos tão bem suturados que, se não fosse aquela língua estranha que irrompe por toda a parte, não se lhes notavam as costuras. A tez das peles é um catálogo completo de toda a gradação do claro ao escuro. (...) Há também mais mulheres. Não como as bibis dos soldados, que aguardavam com discreta paciência o regresso destes à lucidez, mas mulheres soltas, desempenhando papéis, opinando sobre tudo, donas da carne enquanto esta

¹⁹ O termo usado por Frantz Fanon no seu livro *Pele negra, mascaras brancas* (1975), que desenvolve o tema de disfarce cultural na sociedade colonial.

não deixa o fogo, mulheres que bebem como homens. (Coelho, 2010:198-199)

Esta passagem apresenta uma comparação explícita dos dois tipos de relações humanas na sociedade colonial. Por um lado, surge a imagem do mundo cheio de divisões rigorosas, cuja falsidade, ou impossibilidade funcional, é reforçada pela inserção no contexto de hierarquização militar. Por outro lado, deparamos com o mundo de uma difusão social que não se guia pelas oposições binárias. Ao contrário, ele é construído na base do convívio das várias culturas e assim forma um entre-lugar, situado entre a periferia e o centro. E é neste mundo que o autor procura a raiz da moderna/futura sociedade moçambicana. Outra vez de acordo com Homi Bhabha:

These “in-between” spaces provide the terrain for elaboration strategies of selfhood – singular or communal – that initiate new signs of identity, and innovative sites of collaboration, and contestation, in the act of defining the idea of society itself. (Bhabha, 1994:1-2)

A evocação de Albasini como figura histórica põe em destaque os primórdios do jornalismo moçambicano e a sua importância para a formação da cultura autónoma no país. No romance são apresentados vários fragmentos das originais crónicas de João Albasini publicadas no seu jornal *O Brado Africano* nas quais o jornalista comenta vários problemas que roem a sociedade moçambicana desde as condições do trabalho dos operários até as desigualdades no acesso à educação. Na tradição jornalística, o autor procura também as raízes da moderna prosa moçambicana, citando fragmentos do *Livro da Dor* de Albasini, referido por vários críticos como o primeiro livro em prosa escrito em Moçambique (Hamilton, 1984). Não é, porém, só a tradição da escrita que surge como fonte de produção literária. O autor acata também a tradição oral, o que é visível na presença das múltiplas vozes que se juntam à voz do narrador contando várias histórias, inclusive uma saga africana.

Neste romance, João Paulo Borges Coelho descreve um período do colonialismo português quando a censura ainda não era tão forte como viria a ser durante a ditadura salazarista. Um período de maior liberdade de expressão que permitiu o nascimento e desenvolvimento do jornalismo de cunho nacional. Um período que se revelou um marco no caminho à posterior afirmação identitária da nação moçambicana. Reconstruindo as relações presentes na cidade de Lourenço Marques sob o olhar pós-colonial e evocando

propositadamente o discurso colonial que entra num diálogo fluente com o discurso pós-colonial que perpassa o romance inteiro, o escritor parece cumprir a tarefa que Umberto Eco indica para o romance histórico pós-moderno: “reconhecer que o passado, como não pode ser realmente destruído porque a destruição conduz ao silêncio, precisa ser reavaliado: mas com ironia e não com inocência” (apud Hutcheon, 1991:124).

3.6 História pós-colonial – Lília Momplé, *Neighbours*

Neighbours (1995), o único romance de Lília Momplé, nascida em 1935, inscreve-se precisamente no meio da sua obra, entre duas colectâneas de contos: *Ninguém matou Suhura* (1988), com o subtítulo *Estórias que ilustram a história*, e *Os olhos da cobra verde* (1997). Toda a obra da autora debruça-se sobre a história/realidade do seu país, mas enquanto os contos da primeira colectânea retratam somente os abusos do colonialismo, de 1935 a 1974, os outros dois livros referem-se já aos tempos da independência de Moçambique. Os textos de Lília Momplé, como ela própria afirma, são sempre inspirados por acontecimentos verdadeiros e por pessoas reais:

Gosto de escrever de uma maneira que a mim me parece bela, mas sempre baseada em factos que me impressionam. Eu não consigo inventar nada! Penso que há escritores que inventam personagens. Eu não: baseio-me sempre em qualquer coisa que me impressiona profundamente. (Momphe In Laban, 1998:585-586)

Esta regra também se aplica ao caso do romance *Neighbours*, inspirado num assassinato político, perpetrado pelos sul-africanos e pelos agentes moçambicanos, em Maio de 1987. Os *raids*, termo usado para designar estas operações, faziam parte do programa da política estrangeira da África do Sul que visava desestabilizar a situação política e económica dos recém-independentes países vizinhos, incluindo Moçambique.

A respeito desta política Malyn Newitt escreve:

A política externa prosseguida durante a década de 1980 foi descrita normalmente pelo termo “desestabilização”. A SADF²⁰ desencadeou uma série de ataques directos a países vizinhos, visando, ao que parecia, bases do ANC²¹, mas obtendo,

²⁰ SADF: South African Defence Force.

²¹ ANC: African National Congress.

na verdade, ascendência psicológica demonstrando a impunidade com que a África do Sul podia atacar os estados independentes a Norte. (...) O aspecto mais extraordinário e eficaz da desestabilização foi o apoio dado aos movimentos dissidentes e rebeldes nos países vizinhos –, e sua criação onde, como em Moçambique, não existiam antes. (...) Tem-se alegado que o principal propósito da “desestabilização” era impedir a SADCC²² de se tornar uma força económica na região.(...) O segundo objectivo foi sempre considerado a destruição das bases externas do ANC e da SWAPO²³ (...) A desestabilização implicava o enfraquecimento das economias dos estados circundantes, que os orçamentos considerassem cada vez mais medidas de segurança e se fomentasse dissidência interna. (Newitt, 1997:481)

O *raid* descrito no romance em análise retrata perfeitamente a crueldade e o carácter maquiavélico das operações realizadas em Moçambique pela África do Sul. E em que consiste o tal *raid* ?

Trata-se de assassinar um casal que vive numa *flat* ao lado de uma outra ocupada por elementos do ANC. Propositadamente, deverá parecer que os atacantes tenham confundido o alvo da sua acção, pois o objectivo da missão é provocar a insegurança e o pânico entre a população e, ao mesmo tempo, a revolta contra o governo moçambicano por apoiar o ANC. (Momplé, 1999:86)

A escritora mostra também como tal política é efectiva ao relatar os comentários que se ouvem no velório duma das vítimas:

Estão no entanto, todos de acordo sobre um ponto. O governo deve mandar embora esses do ANC. Ou então que lhes arranje um lugar isolado para ficarem, pois é muito perigoso morar perto deles. (Momplé, 1999: 102)

Esta proximidade ameaçadora do regime de apartheid é assinalada já pela capa do livro, acerca da qual a autora escreveu a “Breve informação sobre o título e a capa deste livro”, onde informa que:

Um dia, ao apreciar uma exposição da pintora Catarina Temporário, até ai

²² SADCC: Southern African Development and Coordination Conference.

²³ SWAPO: South West Africa People’s Organization.

completamente desconhecida para mim, deparei com um quadro estranhamente sedutor. A tela era inteiramente ocupada por uma garra adunca e envolvente, pintada em tons carregados de uma agressividade cruenta. O título da obra era Neighbours e referia-se à sinistra vizinhança do apartheid. (Momplé, 1999:6)

Todos os acontecimentos descritos no livro decorrem durante uma noite, das 19 horas de tarde até às 8 de manhã do dia seguinte, em três casas diferentes, todas localizadas em Maputo. Desta forma, às 19h, às 21h, à 1h e às 8 h o leitor pode visitar simultaneamente três casas moçambicanas, por ordem de apresentação, a casa de Narguiss, a casa de Leia e Januário e a casa de Mena e Dupont. Na primeira casa encontramos uma mulher indiana, oriunda da Ilha de Moçambique, e as suas filhas durante as preparações para a celebração de Ide, fim do Ramadão. Leia e Januário, habitantes da segunda casa, são um casal de funcionários públicos que diariamente lidam com as dificuldades de vida num país em guerra. A terceira casa pertence a Mena, uma mulata de Ilha e a Dupont, proveniente duma família proveniente das Ilhas Maurícias que atravessam dificuldades conjugais.

O narrador extra-diegético tece a sua narrativa usando uma linguagem simples e directa, praticamente privada de metáforas ou outras figuras literárias, o que a aproxima da linguagem jornalística. A linguagem utilizada faz com que o romance crie a impressão de ser uma reportagem. Embora a narrativa, em geral, siga a norma europeia da língua portuguesa, muitas vezes surgem palavras pertencentes ao universo cultural moçambicano, isto é, palavras de origem bantu ou indiana. A autora nega que a inclusão dos traços linguísticos moçambicanos na sua narrativa seja um acto consciente, com o propósito de manifestar a moçambicanidade da sua obra. Pelo contrário, ela afirma que foi um processo absolutamente natural. Visto que estas palavras fazem parte do quotidiano moçambicano e estão naturalizadas na escrita literária podemos dizer que atingem o patamar que podíamos chamar dum paradigma linguístico-cultural:

Não, tinha que ser assim. Porque, para exemplo, esses termos todos – como *catha*, *chima* – são termos que eu usava em minha casa. Ao falar destas coisas eu não podia pôr: “ O instrumento para tirar água” porque na minha casa desde a minha infância, era assim que se chamava: *a morringa*, *a catha*, *a chima*... Era assim que até hoje falo em minha casa.(...) No meu caso eu não poderia escrever essas palavras doutra maneira. Não me soava, não podia dizer assim: “A praia está cheia

de caranguejos pequenos, brancos”! Minhantja é que é! Porque foi assim que eu sempre ouvi dizer. (Momplé in Laban, 1998:594)

Entretanto, na narrativa destaca-se a personagem de Narguiss, a única que utiliza português “mal falado”, tanto do ponto de vista da fonética como da sintaxe. Vejamos este exemplo: “Um pissoa nem sabe como fazer... Féstéjar Ide sem sair lua, não ser pecado?” (Momplé, 1999:11). Esta fala, porém, não pretende fingir oralidade nem imitar as falas moçambicanas. A razão, explicada pelo narrador, é a seguinte:

Narguiss, tal como as irmãs, foi educada como uma “verdadeira mulher”, quer dizer, dentro da casa e no quintal, tagarelado alegremente com as irmãs, as aias e as amigas. Jamais frequentou a escola e por isso, até hoje fala um português estropiado, igual ao das irmãs e das amigas da sua geração. Aprendeu, sim, a cozinhar primorosamente com o supremo objectivo de agradar ao homem que um dia a escolhesse. (Momplé, 1999:74)

Deste ponto de vista, a fala de Narguiss funciona como uma denúncia dos abusos, tanto da ordem cultural como política, que roem a sociedade moçambicana e que percorrem todo o romance de Lília Momplé. Assim, usando a técnica de retrospectiva, o narrador conta “estórias” (sobre Narguiss e sobre quase todas as personagens), “que ilustram a história”, parafraseando o subtítulo dum livro de contos da autora.

Contando as histórias sobre o passado colonial, concentrando-se nos seus aspectos domésticos e familiares, o narrador observa as mudanças sociais geradas pelo colonialismo, apresenta as mutações do conceito da nação e neles procura as várias manifestações de (não-)identificação das personagens particulares com o conceito da moçambicanidade. Isto é, através das histórias do passado contadas em retrospectiva, Momplé analisa a situação social do tempo antes da independência e procura nele a explicação das múltiplas e frequentemente negativas posições cívicas dos moçambicanos, cidadãos do país independente. Esta preocupação encaixa-se na definição da escrita histórica pós-colonial introduzida por Diana Brydon, segundo a qual esta escrita “focuses on the reality of a past that has influenced the present” (Brydon, 1995:142).²⁴ As histórias do passado entram em diálogo com as conversas das personagens ocorridas no presente

²⁴ Na introdução deste capítulo, criticamos esta definição por ser limitadora, o que demonstramos na análise de *Ualalapi* de Ungulani Ba Ka Khosa. Não obstante, a definição encontra-se válida para a obra em análise.

diegético que ilustram a situação político-social dos anos 80. Desta forma os dois elementos participam na construção da imagem duma sociedade marcada pela experiência colonial e servem do pano de fundo no qual o narrador desenha os problemas que o povo colonizado durante séculos defronta no dia-a-dia da independência atormentada pela guerra.

Um dos elementos mais importantes abordados neste diálogo entre o passado e o presente é a situação étnica do país. O livro foca a multiplicidade de povos e culturas que habitam o território moçambicano, mas “sem, contudo, cair na armadilha fácil do exotismo e das simplificações” (Jorge, 2008:183). Por um lado, chegamos a conhecer as especialidades culinárias da Ilha, que são uma mistura da cozinha indiana e africana, ou seguimos as preparações para as festas tradicionais, o que ilustra o multiculturalismo de Moçambique. Por outro lado, o narrador enfatiza os antagonismos e preconceitos raciais, os segregacionismos que surgiram como o efeito da colonização e permanecem no tempo da liberdade. A estratificação sócio-racial colonial espelha-se na situação de pós-independência e problematiza a identificação das personagens com o conceito de Moçambique. Esta questão está presente na vida das personagens do livro e manifesta-se sob várias formas.

Antes da independência, um negro assimilado orgulha-se por ter conseguido casar uma filha com um mulato porque, assim, ela “vai apurar a raça” (Momplé, 1999:66). Depois da independência, a situação tampouco muda. As palavras de Muntaz denunciam nitidamente o facto de que o estatuto económico-social depende da cor de pele: “A maior parte das pessoas aqui não têm nada. (...) Principalmente os pretos, e também os mistos, como nós. Os indianos puros, esses sempre arranjam qualquer coisa” (Momplé, 1999:12). As divisões resultantes da estratificação sócio-racial no tempo colonial nem só se mantêm na passagem do estatuto do colonizado para o independente, mas, como sublinha Momplé, estão na base do surgimento das várias posições cívicas, tanto positivas quanto negativas, dentro da sociedade pós-colonial. Desta forma, as atitudes das personagens perante a sua “nova” nacionalidade variam dependendo da sua anterior experiência de vida e do seu estatuto dentro da sociedade colonial.

Enquanto às representações das posições negativas perante a moçambicandade, a autora abre um vasto leque das personagens, cuja atitude vai desde a passividade/indiferença absoluta, pelo desprezo até à oposição activa. Narguiss, de acordo com a educação tradicional que teve, é uma mulher dedicada à casa, atormentada pelos problemas que lhe causam as filhas que não conseguem encontrar o marido e o marido que

praticamente abandonou a família por causa dum jovem amante. A mulher vive concentrada no passado, completamente desinteressada pela realidade exterior ao pequeno espaço do seu domicílio. Guarda lembranças dos momentos felizes do início do seu casamento e sonha com o desaparecimento dos problemas, não obstante não toma nenhuma medida para resolvê-los. Como repara Hilary Owen, a passividade de Narguiss na vida conjugal reflecte a indiferença perante a situação política do país, pois “her inability to listen or to learn from her own personal history takes a more fatal turn in her lack of engagement with the dangerous war-torn world she is actually living in” (Owen, 2007:148-149). Contudo, a realidade acaba por entrar brutalmente no mundo fechado em que a mulher vive, pois Narguiss torna-se vítima acidental do *raid*, o facto que podemos ler como um espécie de castigo e no mesmo tempo o elemento que, finalmente, acorda as suas filhas mais velhas para a realidade do país em guerra. A vertente mais avançada de rejeição do conceito da moçambicanidade é representada por Fauzia, a prima da Narguiss. A atitude dela, caracterizada por um certo desprezo pelo país novo, já não tem raízes, como foi no caso na Narguiss, na sua educação, mas sim, na sua antiga confortável posição em Moçambique colonial:

Filha de indianos mestiços, Fauzia pertence àquele número de moçambicanos que foram apanhados desprevenidos pela independência do país. Perfeitamente adaptada à sua condição de colonizada com alguns privilégios, a ideia de Pátria é demasiado ampla para encontrar eco no seu horizonte estreito, onde só cabe o pequeno círculo de familiares e amigos. (Momplé, 1999:30)

Todavia, as atitudes de Narguiss e de Fauzia embora reprimíveis, manifestam-se nitidamente menos perigosas do que as atitudes abertamente agressivas apresentadas nos exemplos de três agentes moçambicanos em serviço ao apartheid. A personagem dominante entre os três, Romu, representa um colonizado que acreditou na sua inferioridade, ou então na superioridade do branco, e cuja maior ambição tornou-se agradar “o seu senhor” e ser reconhecido e elogiado por ele. Quem sabe, talvez um dia até tratado como igual. Podemos dizer que Romu foi efectivamente submetido a uma lavagem cerebral colonial que o levou a interiorizar a estratificação social eurocêntrica e racista. Ele torna-se, então, com um exemplo extremo do já mencionado conceito de Stuart Hall de “internalization of the self-as-other” (Hall, 1996:445).

E quanto mais era honrado e apresentado pelo seu comandante como símbolo de “Portugal uno e indivisível”, e quanto mais os colegas lhe davam pancadinhas nas costas e o tratavam amigavelmente por Romu, mais ele se convencera da estupidez da causa dos “turras”.

Assim, quando terminou o serviço militar, desses exaltados anos na tropa, para além do diminutivo “Romu” que passou a usar, ficou-lhe a inabalável convicção da superioridade da raça branca e da absoluta necessidade de os portugueses governarem Moçambique para todo o sempre. (Momplé, 1999:65)

Romu, como soldado da tropa colonial, convencido pela razão da causa portuguesa, comete atrocidades em nome do império, e nunca se consegue conformar com a independência, pois esta priva a sua vida e os seus actos de qualquer sentido:

Fora então em vão tudo que aprendera na tropa, as noites insones, as longas marchas por florestas e montanhas, o medo demente dos “turras” que atacavam e desapareciam como fantasmas? E as crianças que ele atirara ao ar e lhe sorriam, ao mesmo tempo assustadas e divertidas, antes de as esventrar com a ponta da sua baioneta, e a gritaria dos queimados vivos nas palhotas que ele incendiara, e as orelhas que ele colecionara, todas tão negrinhas, cortadas por ele, a mulata tão clarinha, com quem casara sem amor, só por ser tão clarinha, tudo fora em vão? (Momplé, 1999:67)

O narrador procura as razões do comportamento de Romu na infância dele, influenciada pela estratificação racial da sociedade na qual cresceu. Nascido na família do pai mulato, rodeado pelos irmãos mais claros é o único negro em casa. Depois de descobrir que a sua mãe mantém contactos sexuais clandestinos com vários homens, começa a culpá-la por ele ter nascido negro: “Nasci preto por engano – costuma ele dizer” (Momplé, 1999: 67). O ódio que sente a mãe, que se transpõe sobre a sua raça, é transfigurado no seu ódio perante a terra (mátria). Este profundo sentimento de revolta é melhor retratado no fragmento em que Romu, já soldado da tropa colonial, mata uma velha ajudante da FRELIMO. Depois de ser chamado de “seu negro filho da puta” (Momplé, 1999:65), “Romualdo perdeu o controlo e toda a fúria que sentia pelo que a velha negra representava (raça, mãe, ‘turra’) se concentrou na coronhada certa que lhe reduziu o crânio a uma massa informe” (Momplé, 1999:65). São este ódio e desprezo pelas suas origens que fazem com que Romu se agarre à ideia de mantimento de “pátria” portuguesa, pois nela

encontra o seu “pai” branco que sempre sonhava ter.

Assim, revoltado contra a autonomia de Moçambique que pus em questão todo o seu “esforço colonial”, Romu torna-se um dos três agentes moçambicanos que, ao lado dos representantes do apartheid, organizam o *raid* em Maputo. As histórias do dois restantes participantes do crime também ilustram as razões de agressividade perante a nova situação política e a impossibilidade de se identificarem com a ideia de nação moçambicana. Temos então Zaulía, filho da mãe solteira africana, educado, sob a custódia do Padre Cirilo, na missão cristã que “cuts him from his family, equipping him with learning and job but not with morality” (Owen, 2007:154). Além da clara crítica do desenraizamento cultural, a história de Zaulía critica também as políticas dos primeiros anos de independência. Pois, Zaulía, um homem cruel e sem escrúpulos, devido ao facto de que a polícia não submetia os candidatos aos testes psicológicos, consegue tornar-se um alto-oficial policial e como tal abusa do seu poder e aterroriza a comunidade na qual trabalha. Quando ultrapassa os limites prendendo o inocente director da escola, a sua derrota é inevitável. Depois de ter sido preso e ter perdido seu estatuto social e a família, ele revolta-se contra o país e procura vingar-se. O terceiro agente é Dupont, representante da burguesia mauriciana do tempo colonial. Filho duma mãe sobre-protectora e dum pai severo, constantemente decepcionado com o filho, Dupont não se consegue conformar com o facto de que, nesta nova realidade política, as suas aspirações económicas e sociais não podem ser cumpridas. Assim, como não existe nada que lhe leve a identificar-se com Moçambique independente, é uma simples vontade de enriquecer que o inclina a juntar-se ao pacto assassino.

As histórias dos três agentes são contadas na parte da narrativa que decorre às 21 horas na casa de Mena e Dupont. Cada uma das retrospectivas termina com a mesma frase que denuncia os motivos do respectivo agente. A frase que começa sempre pelas palavras “Mas agora, Mena, sentada no banco da cozinha, por mais que se interrogue, jamais saberá que...” termina, pela ordem de aparência, de forma seguinte: “o que levou Dupont a tornar-se cúmplice dos outros dois foi a ganância por dinheiro” (Momplé, 1999:51, sublinhados nossos); “o que levou Zaulía a tornar-se cúmplice dos outros dois foi a voraz sede de vingança” (Momplé, 1999:60); “o que levou Romu a tornar-se cúmplice dos outros dois foi o ódio desvairado à sua própria raça” (Momplé, 1999:68). Utilizando esta técnica, o narrador delimita uma tríada dos motivos que levam os membros da recém-independente sociedade moçambicana a virar-se contra ela e a participar nas tentativas terroristas que visam desestabilizar o país.

Os motivos de cada um dos agentes particulares estão ligados a três campos sócio-

políticos diferentes: mudanças sócio-económicas ocorridas na passagem para a independência (Dupont), perda do poder (Zaulía) e políticas raciais colonialistas (Romu). No entanto, todos eles resultam em incapacidade de se identificar com a moçambicanidade que, por sua vez, leva à revolta e, igualmente, todos os três manifestam-se como o efeito secundário da colonização. Reparámos que no caso dos terroristas, assim como no caso de Narguiss, a posição cívica de cada um e a ambiguidade do seu comportamento são sempre postas em paralelo com a experiência/comportamento no campo familiar. Acerca desta questão Hilary Owen constata o seguinte:

The terrorists' lack of psychic connection to a homeland is largely represented as a fractured paternal connection, a lack of affiliation expressed as anger toward the mother, but actually grounded in the ambivalent, inadequate, and duplicitous forms of paternity imposed by colonial system (Owen, 2007:154)

Do nosso ponto de vista, estabelecendo uma forte relação entre a vida familiar e a vida cívica, Lília Momplé constrói uma ponte entre a “casa” privada e a “casa” Moçambique. Desta forma, a autora chama atenção para as principais causas de dificuldades que a sociedade moçambicana precisa de ultrapassar antes de atingir estabilidade enquanto nação e estado. Momplé destaca a necessidade de os moçambicanos se responsabilizarem pelo futuro da sua nação como se se tratasse da sua família.

No entanto, as posições cívicas negativas são contrastadas pelas atitudes nitidamente positivas de algumas das personagens. Trata-se nomeadamente de Muntaz, a filha mais nova da Narguiss, e de Leia e Januário, o casal que se tornará a vítima do *raid*. Muntaz, estudante do curso de medicina, é uma jovem consciente e moderna. Preocupada com o seu futuro e com o do seu país, consegue ver na educação um meio de atingir liberdade. Tendo vivido a maior parte da sua vida em Moçambique independente, perfeitamente lúcida enquanto a realidade do país atormentado pela guerra, Muntaz quer participar activamente na vida sócio-política. A tal atitude encontra uma forte desaprovação e um desentendimento da parte da sua mãe e das irmãs, que dedicam todo o seu esforço para manter a rapariga dentro das regras que a tradição lhe designou. Como a outra referência positiva servem Leia e Januário. Os funcionários públicos que recusam-se a participar na máquina de corrupção e oportunismo, apesar das dificuldades que lhes traz a vida quotidiana. Enquanto o leitor chega a saber pouco sobre o passado de Leia, o de Januário está descrito em pormenor. Proveniente duma aldeia isolada no interior da

provincia de Nampula, passou uma parte de vida na capital da provincia trabalhando na casa de Dona Florinda, uma mulher branca que estabeleceu com ele laços quase maternos. Depois de a sua aldeia natal ter sido destruída e a sua familia assassinada durante uma ataque da RENAMO e depois de Dona Florinda ter partido para Portugal, Januário muda-se para Maputo onde conhece a sua futura mulher. Este facto, como nos ensina Hilary Owen, revela-se como o mais importante no contexto da atitude cívica de Januário:

Having lost both his African birth family, and his connection to a Portuguese family through the patronage of the woman who employed him, his third attempt to stabilize a sense of family, through his marriage to Leia, is all the more powerful as a statement of belief in the country's future against all odds. (Owen, 2007:150)

Desta forma, Leia e Januário representam o “bom futuro” do país, o núcleo familiar destacado e valorizado pela FRELIMO como o motor da construção do futuro moçambicano. Entretanto, Lília Momplé desconstrói esta visão de família-modelo. A desconstrução deste esquema sócio-político é reforçado pelo facto de Leia estar grávida no momento da morte, o que, como afirma Hilary Owen, “underlines a deadly foreclosure on the Marxist vision of the national future” (Owen, 2007:150). Momplé procura o contrapeso para esta visão frelimista da “força construidora” do futuro e da identidade moçambicana numa outra personagem. Uma personagem que representa um membro da sociedade ignorado pelos discursos social e político. Mais uma vez, de acordo com Hilary Owen:

The representational weight of Mozambican nationhood is consequently displaced from the conventional Frelimo icon of the honest, hardworking, nuclear family, Januário and Leia, to find more complex and hybrid expression in the mulatta Mena, a childless, domestic-abuse victim whose very private misery has no obvious political or economic valency in the postcolonial scenario. (Owen, 2007:150)

Desta forma, Mena, a personagem que durante quase toda a narrativa representava aquilo que Owen chamou de “private misery”, uma mulher caseira, dominada pelo marido violento acaba por ganhar o papel decisivo. É ela que denuncia o *raid* à polícia que consegue chegar a tempo para prender/matar os terroristas. Graças ao seu acto de coragem,

Moçambique livra-se do terrorista político e a Mena livra-se do seu terrorista doméstico. Assim, quando “ao fechar a porta da casa, ela sabe que acaba de encerrar também o seu passado e dá os primeiros passos para um novo e imprevisível destino” (Momplé, 1999:105), percebe-se que não se trata somente do destino de Mena, mas também do destino de Moçambique, a sua casa nova.

No entanto, não podemos esquecer que em *Neighbours*, além de acertar contas com os fantasmas do passado, Lília Momplé retrata também um período histórico bastante trágico para o país – o tempo da guerra civil. Sem embargo a forma como ela surge no romance nada tem a ver com a apresentação das imagens escatológicas das batalhas e massacres. Pois a guerra no romance:

materializa-se de forma fantasmática, refletida na memória das personagens ou insinuada por um narrador que encaminha a tensão do texto para o final, concedendo ao leitor notícias sobre o conflito que acabam por compor uma espécie de cenário em ruínas por onde todos transitam (Jorge, 2008:184)

Desta forma, a guerra manifesta-se no quotidiano dos habitantes de Maputo através dos noticiários do rádio, ou então entra na vida deles sob uma forma, digamos, digerida, encarnada em seus efeitos secundários como o empobrecimento, a fome, etc. Assim:

Com efeito, a farinha de milho e o repolho e, por vezes, o carapau congelado têm sido, durante os três últimos anos, os únicos produtos acessíveis no mercado de Maputo. Quanto ao resto, ou não existe, ou é vendido na candonga e na Interfranca a cooperantes e a uns tantos moçambicanos privilegiados ou ladrões. O trabalhador comum tem que contentar-se, diariamente, com a infalível ushua e o repolho que, na gíria popular, se tornou conhecido pelo agradecido nome de “se não fosses tu”. (Momplé, 1999:34)

Como observa Silvio Jorge, no romance a escatologia das imagens de guerra “é substituída por uma estratégia narrativa que condensa todas as tensões no atentado que determina a morte de Leia e Januário” (Jorge, 2008:184). O assassinato surge então como uma erupção final, inevitável efeito cumulativo e culminante de todas as “pragas” mencionadas pelo narrador.

Constatamos que Lília Momplé funciona na literatura moçambicana como uma voz

de denúncia e como uma molestadora voz de recordação que visa salvar o moçambicano duma emboscada da amnésia histórica e social, tanto cómoda como perigosa. Tecendo as suas estórias, temperadas igualmente por ternura e por crueldade, nas quais se espelham as histórias verdadeiras do seu país, Momplé participa no projecto de repensar, reler, e reescrever, ou então re-contar a história moçambicana. O projecto, que encontramos também nos textos de João Paulo Borges Coelho e Ungulani Ba Ka Khossa, visa manter a memória/consciência histórica como o activo participante no processo de consolidação da identidade nacional. Neste contexto concordamos com Anselmo Peres Alós que propõe a tese seguinte:

A literatura produzida nas nações lusófonas que apenas recentemente alcançaram a independência política evidencia a importância da modalidade narrativa no seio da cultura: contar histórias (sejam as próprias, sejam as alheias) muitas vezes é a única alternativa para assegurar a sobrevivência da memória neste tempo presente, assombrado pelas promessas auspiciosas de uma “globalização” que, no campo dos direitos humanos, raras vezes se cumpre. (Alós, 2011:156)

4. Tradição

4.1 Tradição vs Modernidade

A revolução industrial mudou profundamente a Europa do século XIX e deu um impulso para o desenvolvimento económico e tecnológico do mundo ocidental, tendo repercussões tanto ao nível social quanto cultural. Com a passagem do tempo, a modernidade passou a ser vista como uma característica intrínseca de todo o Ocidente enquanto as culturas periféricas²⁵ eram associadas à noção de tradição que aparentemente se contrapunha ao vigente paradigma do desenvolvimento. No entanto, como afirma Gissant “the West is not monolithic” (Glissant, 2006:191) e não existe um único paradigma de modernidade nem ocidental nem mundial. Além disso, a visão de que a modernidade é um fenómeno exclusivamente ocidental é, segundo Eileen Julien, a forma do Eurocentrismo e, por sua vez, leva a um pressuposto de que as nações não-ocidentais, no seu caminho para a modernidade, não têm outra opção que não seja copiar os modelos ditados pelo mundo ocidental. (Julien, 2006: 669). Para reforçar a sua argumentação, Julien recorre às palavras de R. Radhakrishnan:

Western nationalisms are deemed capable of generating their own models of autonomy from within, whereas Eastern nationalisms have to assimilate something alien to their own cultures before they can be modern nations. Thus in the Western context, the ideals of Frenchness, Germanness or Englishness – national essences rooted in a sense of autochtony – become the basis of a modernity that re-roots and reconfirms a native sense of identity. On the other hand, Eastern nationalisms, and in particular “Third World” nationalisms, are forced to choose between “being themselves” and “becoming modern nations” as though the universal standards of reason and progress were natural and intrinsic to the West... This divide perpetuates the ideology of a dominant common world where the West leads naturally and the East follows in an eternal game catch-up where its identity is always in dissonance with itself. (Radhakrishnan in: Julien, 2006:669-670)

²⁵ Usamos a noção de periferia de acordo com a teoria de sistemas-mundo proposta por Immanuel Wallerstein (2004).

Este fragmento expõe uma dicotomia: por um lado, no caso das nações europeias a tradição e a modernidade são complementares; por outro, as nações “orientais” só podem alcançar a modernidade abdicando das suas tradições, ocidentalizando-se. A crença numa oposição entre modernidade e tradição “oriental” teve origem no período colonial, quando havia uma hegemonia absoluta do Ocidente sobre o “Oriente”. Estas ideias tiveram um grande impacto em África, onde os seus efeitos se continuam a manifestar.²⁶

A introdução da modernidade na Europa e em África ocorreu de forma distinta. Nas sociedades ocidentais, a passagem do tradicional ao moderno deu-se numa forma que podemos considerar evolutiva: as práticas culturais foram-se alterando incrementalmente, num processo de desenvolvimento natural. Pelo contrário, nos países do “terceiro mundo” a evolução cultural endógena foi interrompida de forma abrupta pela imposição do colonialismo. Neste contexto, as tradições autóctones eram vistas como folclore petrificado e uma marca de exotismo. No espaço colonial, definiu-se, então, um modelo de modernidade “africana”, baseado no paradigma europeu. Homi Bhabha destaca que esta imposição criou uma cesura na “narrativa de modernidade” e afirma:

This caesura in the narrative of modernity reveals something of what de Certeau has famously described as the non-place from which all historiographical operation starts, the lag which all histories must encounter in order to make a beginning. For the emergence of modernity – as an ideology of beginning, modernity as the new – the template of this non-place becomes the colonial space. (...) The colonial space is the *terra incognita* or the *terra nula*, the empty or wasted land whose history has to be begun, whose archives must be filled out; whose future progress must be secured in the modernity. (Bhabha, 1994:246)

No caso moçambicano, após a independência, esta eurocêntrica narrativa de modernidade não só não foi apagada e escrita de raiz – na acepção de Bhabha, uma condição necessária para assegurar a construção dum modelo endógeno da modernidade – mas ainda reforçada pelo regime socialista. A FRELIMO no seu projecto de construção do Homem Novo reproduzia a dicotomia eurocêntrica entre a tradição e a modernidade e por isso clamava pela extinção das diferenças tribais, o que acarretava o abandono das crenças e práticas tradicionais consideradas como um sinal de atraso.²⁷ Observamos então um duplo espaço de esvaziamento no qual, através do sistema das imposições e

²⁶ Sobre este assunto veja-se: Julien, Eileen. *The extroverted african novel*, (2006).

²⁷ Veja-se a este respeito: Santana, Eugénio. *Moçambicanidades disputadas*, Lisboa: Fim de século, 2011.

proibições, surgem várias deformações no próprio corpo dos costumes tradicionais praticados sorratamente. A camada tradicional da cultura é deslocada para um certo submundo social o que leva ao desenraizamento dos membros das várias etnias que compõem a nação moçambicana. Isto, por sua vez, impede a possibilidade da construção de uma modernidade baseada nos elementos culturais endógenos, pois estes, “empurrados” para a clandestinidade, são considerados inapropriados para uma nação africana “moderna”.

No entanto, devido a vários factores políticos e sociais, há uma revalorização das culturas locais. Hoje em dia, os pesquisadores e artistas moçambicanos demonstram uma tendência forte e vivaz de introduzir os elementos tradicionais, ou então étnicos, nos projectos modernos. Trata-se duma certa busca das origens, do (re)descobrimento duma forma original de ancestralidade que, em vez de continuar como um elemento de folclore, passivo, possa tornar-se um dos factores activos e criativos no processo de construção da modernidade moçambicana. No campo da literatura, uma das vozes que constantemente clama pela revalorização da africanidade representando costumes e práticas tradicionais imersas no contexto contemporâneo é Paulina Chiziane, cuja obra será o foco do nosso interesse no presente capítulo.

4.1 A revalorização e revisão das tradições na obra de Paulina Chiziane

Paulina Chiziane (1955) entra na literatura no ano 1990 quando aparece a sua primeira obra *Balada de amor ao vento*, tornando-se, desta forma, a primeira mulher moçambicana a publicar um romance. Porém, a própria escritora recusa sempre esta classificação, autoafirmando-se como contadora de estórias e não como romancista.

No palco da literatura moçambicana, a obra de Paulina Chiziane manifesta-se por várias razões perturbadora e inquietante. A escritora, com o seu olhar crítico feminino, explora os temas anteriormente ignorados pela literatura moçambicana – a sexualidade feminina, a posição da mulher na sociedade moçambicana urbana e nas sociedades rurais e as interligações e interdependências entre estas duas sociedades. Além disso, foca os temas apresentados até então somente do ponto de vista masculino tais como as desigualdades sociais, a hipocrisia e a corrupção das classes altas. A autora retrata a vida que oscila entre os costumes tradicionais e as exigências da vida chamada moderna,

mantendo sempre a mulher como o eixo da diegése.

Estas razões levam várias estudiosas de corrente feminista e de gender studies a analisar a obra de Paulina Chiziane. No entanto, a sua escrita é, com frequência, confrontada com uma forte crítica académica, que lhe acusa de múltiplos erros na construção de narrativa desde as falhas no nível estilístico até uma “falta de jeito” literária. Alguns estudiosos da obra de Chiziane procuram as raízes desta crítica no campo ideológico. Veja-se por exemplo a afirmação de Renata Díaz-Szmidt que considera que “estas acusações resultam, por um lado, da relutância de autorizar que as mulheres exerçam a arte literária (que possa ser subversiva!) e, por outro lado, da falta de aceitação de que as mulheres tenham o direito de possuir uma outra sensibilidade e uma outra percepção do mundo que as rodeia” (Díaz-Szmidt, 2010:16).²⁸ A atitude da estudiosa polaca, porém, parece-nos exagerada e encontra-se na beira de sobre-interpretção. Na nossa percepção, a linguagem utilizada por Paulina Chiziane, de facto, afasta-se muitas vezes daquilo que podíamos chamar de linguagem literária culta, correndo o risco de cair nas armadilhas de ingenuidade ou até kitch. Porém, tomando em conta que os romances se baseiam nos relatos orais de várias pessoas e, como a autora afirma frequentemente, são uma transcrição das estórias contadas, este estilo não se torna somente explicável, mas pode até ser considerado uma técnica própria. Por outro lado, a sua obra (que encontra grande interesse entre os leitores) também é reconhecida ao nível da crítica, o que é provado pelo facto do seu romance *Niketche* ter ganho, no ano 2003, Prémio José Craveirinha, o mais importante prémio moçambicano de literatura. Entretanto, concordamos com Almiro Lobo que sugere que a força enunciativa dos romances de Paulina Chiziane surge mais através do conteúdo do que da linguagem e os romances dela vivem mais daquilo que dizem do que da forma como dizem aquilo que dizem (Lobo, 2006:77) Não obstante, e apesar de algum desaire estilístico de Chiziane, encontramos na obra dela alguns elementos nos quais se espelham os fenómenos presentes na sociedade moçambicana contemporânea, o que exemplificaremos mais adiante.

Na nossa análise concentrar-nos-emos em dois romances: *O sétimo juramento* (2000) e *Niketche: uma história de poligamia* (2002). Os romances serão analisados em paralelo e o foco da análise cairá sobre a apresentação e a interpretação dos costumes e das práticas tradicionais dos povos moçambicanos, as suas transformações e o seu

²⁸ Zarzuty te wypływają z jednej strony z niechęci do przyzwolenia kobietom na uprawianie pisarstwa (być może wyrotowego!), a z drugiej z barku akceptacji ich prawa do posiadania odmiennej wrażliwości i innej percepcji otaczającego świata. [tradução nossa]

funcionamento na sociedade moçambicana contemporânea. Isto quer dizer que a nossa análise se afastará da maioria das análises da sua obra que se concentram no facto desta pertencer a literatura escrita por uma mulher e sobre mulheres.

O sétimo Juramento conta a história de Vera, uma mulher urbana, esposa de David, um “ricaço” maputense, director duma fábrica. Na procura da solução dos problemas do trabalho, o marido entrega-se aos poderes do feitiço da magia negra. Em consequência, também a mulher tem que recorrer ao socorro dos poderes sobrenaturais para salvar a família. Em *Niketche*, o leitor chega a conhecer a história de Rami, uma mulher urbana de classe alta, tal como Vera, e esposa de Tony, comandante de polícia. Rami, uma mulher cristã, descobre que o marido sustenta várias famílias paralelas constituídas por mais quatro mulheres e os seus respectivos filhos. Depois de ter ultrapassado o choque e a raiva inicial, Rami resolve unir-se com as suas “rivais” num plano de formar uma família tradicional polígama.

Existem vários elementos que ligam os dois romances. Entre outros encontramos neles a crítica da hipocrisia das classes altas urbanas ou a denúncia da subalternização da mulher numa sociedade falocrática, esta última, aliás, pode ser considerada o eixo principal de todas as obras da escritora. Entretanto, para o nosso fim torna-se mais relevante a revisão e a revitalização das tradições e práticas culturais dos povos moçambicanos que tanto o colonialismo quanto o regime socialista de pós-independência tentaram apagar e substituir por outras, no primeiro caso de acordo com o discurso e a moral cristãos, no segundo, de acordo com as directivas de marxismo-leninismo. Chiziane analisa os efeitos deste silenciamento da “tradição africana” e da sobreposição dos modelos culturais alheios para a sociedade urbana contemporânea. Por outras palavras, a escritora reflecte sobre os efeitos da transculturação – “processos de acordo com os quais os membros de grupos subordinados ou marginais fazem as suas selecções e invenções a partir do material transmitido por uma cultura dominante ou metropolitana” (Pratt, 2005:240). Este fenómeno, segundo a estudiosa canadiana, surge nos territórios que ela própria tem apelidado de zonas de contacto (*contact zones*) definidas como “social spaces where disparate cultures meet, clash, and grapple with each other, often in highly asymmetrical relations of domination and subordination – like colonialism, slavery, and their aftermaths as they are alive across the globe today” (Pratt, 1992:4).

Tal como a linguagem dos seus romances, as personagens de Chiziane, aparecem como algo que podíamos chamar de vítimas das zonas de contacto. Como já assinalamos, as personagens principais dos dois romances são pessoas urbanas, cristãs, oriundas do sul

do país. Tanto Vera como Rami vivem as suas vidas aparentemente felizes seguindo as regras ditadas pela sociedade urbana e cristã. A felicidade acaba no momento em que na paz do quotidiano “moderno” entram as práticas e os costumes tradicionais, cujas regras de funcionamento as protagonistas desconhecem. Desta forma são forçadas a uma penetração tardia dentro da tradição dos seus antepassados para conseguir sobreviver e reencontrar a paz. O encontro com o tradicional é sempre brusco e causa desespero. Vera n’*O sétimo juramento* no início tenta afastar de si toda a possibilidade de entrar no mundo tradicional:

Faz uma profissão de fé e declara: creio apenas nos vivos, nos mortos não. Não creio nos falsos profetas, adivinhos, suspira, todos me sugerem que procure a verdade nos mistérios do oculto, mas eu, Vera, jamais entrarei na casa de um curandeiro por nada deste mundo. (Chiziane, 2000:26)

Porém, Vera não pode cumprir as suas afirmações, pois para salvar a sua família tem que se envolver no mundo de magia e encontrar o contrafeitiço que pudesse vencer os poderes malignos com os quais, por ganância, o seu marido se aliou. Por mais negativo que pareça, este também pode ser encarado como a vítima da sua ignorância perante as práticas mágicas ancestrais. Pois, David mergulha na magia negra sem saber que não existe caminho para trás e sem saber o que terá de sacrificar. De verdade, no certo momento, a família toda parece viver numa realidade que não percebe, enfrentar os problemas para os quais não consegue encontrar a solução, tudo isso pelo simples facto do desconhecimento da tradição. Desta forma, o filho mais velho, possesso de espíritos e sofrendo das perturbantes visões horrorosas, é considerado doente mental embora os tratamentos psiquiátricos não tenham nenhum resultado; e a filha adolescente torna-se uma feiticeira e acaba por ser sexualmente abusada pelo pai. Vera, mesmo depois de ter aceitado a existência dos poderes sobrenaturais, admite desesperadamente a sua ignorância e o seu desamparo, um efeito de ruptura cultural:

Sente-se muito distante dos ndaus, mais distante ainda dos ngunis. Vê apenas mitos, fábulas, memórias do passado reflectindo-se no presente. Como chamar então esses ngunis inacessíveis? (Chiziane, 2000:199-200)

Passo a passo, Vera aprende a sabedoria antiga. Assim, ela começa o processo de

sucessiva descodificação dos múltiplos signos pertencentes a uma dimensão cuja existência antigamente negava e agora aprende mover-se dentro dela. Com prática, ela chega a conseguir escolher os guias que a levam até a última instância que a pode ajudar, isto é um espírito do século V que vive no tope dum monte. Toda a viagem pelo mundo de feitiço e de magia que a protagonista faz, ao final, é mais nada senão uma viagem pelo passado cultural do seu povo, uma viagem aos raízes do seu ser. “Empreendeste uma viagem ao passado à busca da tua existência” (Chiziane, 2000:230) – diz a mulher do monte a Vera, afirmando assim a existência de uma infrangível ligação entre o passado e o presente. Há uma necessidade incondicional de possuir uma consciência crítica das raízes culturais para poder ganhar a autoconsciência no tempo presente e também para não se deixar enganar pelas práticas falsas:

Vera surpreende-se. Nem ossos divinatórios, nem sangue de galo ou de galinha. Nem kufemba, nem preço. Apenas uma pedra, uma simples pedra, contra todas as forças do mal. Água. Um pedaço de areia. Seres inanimados contra a força do homem. Vera aprende a grande lição: a consciência é a maior arma contra a feitiçaria. (Chiziane, 2000:232)

Entretanto temos que tomar em conta que as raízes culturais que precisam de ser redescobertas e revitalizadas não perderam o seu estatuto naturalmente com a passagem do tempo. Foram condenadas se não ao esquecimento, pelo menos à clandestinidade pelas forças e ideologias alheias. O seu desempenho tornou-se obscuro, praticado nas escondidas, como um acto vergonhoso, embora sejam pessoas de todas as camadas sociais que se entregam às tais práticas. Por isso, Vera tem receios quando o filho decide tornar-se curandeiro:

Existe razão nos receios de Vera. Ser curandeiro é desprestigiante nas nossas mentes alienadas. É invocar conhecimentos e tradições que se pretendem banidas desde os tempos da inquisição europeia. É resgatar o ser e o saber de um povo desprezado. É dominar o conhecimento sobre a vida e sobre a morte. É ser procurado às escondidas por pessoas que recusam a sua identidade, mas que recorrem às raízes do seu ser quando a vida aperta. É arriscar ser hostilizado e condenado pelos senhores do mundo. (Chiziane, 2000: 243-244)

A tal exclusão deve-se à mencionada rejeição das tradições africanas por parte do colonizador, reforçada ainda pelo discurso dos primeiros anos da independência que, de acordo com a ideia do socialismo internacional, visava tirar o povo da ignorância e uni-lo na marcha para a libertação social. As crenças e práticas tradicionais constituíam o obstáculo no caminho para a “internacionalização do proletariado” e começaram a ser identificadas com o obscurantismo e atraso. Tudo isto resultou em folclorização de conhecimento tradicional: “O nosso ser e o nosso conhecimento tornaram-se folclore aos nossos próprios olhos” (Chiziane, 2000:244) – diz Clemente, o filho de Vera. E é ele a quem cabe o papel de levantar a voz pelo lugar do conhecimento tradicional na modernidade e pela elevação do estatuto de quem o pratica:

Ficarias mais feliz se eu decidisse ser médico. Mas eu quero ser nyanga. Nyangas e médicos estão juntos na luta pela saúde do mundo. Ficarias ainda mais feliz se eu decidisse ser padre. Nyangas e padres são ambos médiuns, estabelecendo a comunicação entre os deuses e os homens, ambos lutando pela preservação da vida. Não há razão para lutarmos uns contra outros como soldados inimigos trajando uniformes invisíveis. (...) Quero ser missionário dos espíritos. Pregar a boa nova para que as pessoas não se deixem arrastar como cegos nos abismos de magia. Hei-de fazer conferências na rádio, televisão e escolas, para que todos saibam procurar a chave certa nos momentos de aflição. (Chiziane, 2000:244)

Nesta afirmação da personagem verificamos uma das propostas que Paulina Chiziane faz sobre a integração das tradições ancestrais (pré-coloniais) africanas no funcionamento da sociedade chamada moderna. Ela mostra a capacidade de adaptabilidade da ancestralidade africana às exigências dum espaço ocidentalizado em vários aspectos. Este projecto encontramos também no outro romance em análise, *Niketche*.

A protagonista de *Niketche*, Rami, assim como Vera d’*O sétimo juramento*, enfrenta o mundo de tradição cujas regras desconhece, mas acaba por descobrir que este desconhecimento a empobrece. Na sua busca, incentivada pelo descobrimento da existência das outras “esposas” do seu marido, Rami mergulha no verdadeiro oceano dos costumes e das práticas tradicionais que povoam Moçambique. Devido ao facto de que a autora atribui a cada uma das esposas de Tony uma origem étnica diferente, ao longo do enredo constrói-se um certo tipo de mapa das tradições ancestrais do país, do norte ao sul. As práticas particulares ligadas ao casamento e à vida familiar são depois repensadas e

reavaliadas. A narrativa de Paulina Chiziane situa-se longe duma tentativa de reestabelecer uma “ditadura de tradição”. Em vez disso, ela propõe uma adaptação crítica e consciente das tradições que podiam/deviam funcionar sob uma forma nova e circular entre vários territórios do país e, desta forma, tornar-se um dos elementos de unificação nacional. Como afirma Ana Mafalda Leite:

A narradora, pensamos, mais do que defender os valores tradicionais da poligamia, que estabelecia regras bem precisas, permitindo algum equilíbrio social da mulher, defende um percurso de tomada de consciência do estado de dependência do mundo feminino, hesitante entre o (des)conhecimento das tradições, incitando-o à adequação e à mudança. Assim a diferença dos valores culturais entre norte e sul, a iniciação sexual e a tomada de consciência da força erótica, a sua força e *exempla*, devem, em vez de dividir culturalmente, ser formas de conhecimento úteis para unir o sul ao norte. Aqui se prefigura uma nova postura da mulher, que sabe usar e adaptar a tradição, tomando consciência dos valores necessários para sua defesa e autonomização no mundo moçambicano, fracturado pela diferença e pela ocidentalização. (Leite, 2003:77)

A narradora-protagonista faz uma selecção crítica dos costumes tradicionais valorizando os que podiam ganhar a vitalidade no tempo presente e podiam ser partilhadas no país inteiro; simultaneamente condenando os que limitam a autonomia pessoal dos membros da sociedade, principalmente das mulheres. Encaramos então um processo duplo. Por um lado, presenciamos o processo de desilusão com os costumes adaptados, europeus e cristãos. Por outro, há o redescobrimto crítico e selectivo da tradição autóctone. Confrontando a sua experiência de vida, em que sempre seguia as regras de sociedade urbana, assimilada e cristã, com as experiências das suas rivais nortenhas, cuja vida seguia as regras de tradição, Rami sente-se enganada e roubada. Acaba por perceber que os costumes que o seu povo adaptou não passam pela prova de realidade:

- Frequentaste os ritos de iniciação? - pergunta a conselheira.
- Não – explico –, o meu pai é um cristão ferrenho, de resto a pressão do regime colonial foi muito mais forte no sul do que no norte.
- Significa que até essa idade ninguém te falou de nada?
- Frequentei outras escolas – expliquei.
- Refiro-me às escolas de amor e de vida.

- Nunca frequentei nenhuma.
- És mesmo criança, ainda não és mulher. (Chiziane, 2002:39)

Reparamos então que Chiziane defende a mudança e adaptação como alternativas para a proibição das práticas tradicionais. A autora/narradora concentra-se em mostrar como a preservação de alguns costumes tradicionais podia ser proveitosa para a sociedade, no mesmo tempo sugerindo que as práticas ocidentais assimiladas não se manifestam como mais “modernas” ou progressistas:

Nunca ninguém me disse a origem da poligamia. Por que é que a igreja proibiu estas práticas tão vitais para a harmonia de um lar? Por que é que os políticos da geração da liberdade levantaram o punho e disseram abaixo os ritos de iniciação? É algum crime ter uma escola de amor? Diziam eles que essas escolas tinham hábitos retrógrados. E têm. Dizem que são conservadoras. E são. A igreja também é. Também o são a universidade e todas as escolas formais. Em lugar de destruir as escolas de amor porque não reformá-las? (Chiziane, 2002:46-47)

Chiziane reflecte não só os processos de abandono das práticas tradicionais, mas também o processo da sua transformação clandestina, a sua hibridação negativa. Pois apesar do esforço colonial de “civilizar” e o esforço pós-independentista de modernizar, os costumes e as práticas tradicionais não foram completamente destruídos. No entanto, como foram condenados à clandestinidade, chegaram a degenerar. Pois como afirma Pratt,

as culturas, como tem de se recordar frequentemente aos estudantes do colonialismo, não são “derrubadas” tal como os impérios, ou “conquistadas” como as capitais, ou “arrastadas” como templos e palácios. Elas simplesmente não “caem”. Sob conquista, a cultura, tanto em sentido lato como em sentido restrito, entra no domínio daquilo que “existiu e existe” e daquilo que continua a ser, embora não do mesmo modo como era antes. (Pratt, 2005:234)

Reflectindo ao longo do romance *Niketche* sobre a história de poligamia tradicional e as formas da sua prática contemporânea, Paulina Chiziane acaba por descobrir que as regras do comportamento social ocidental e cristianizado nunca foram aceites plenamente. Desta forma, a poligamia, condenada pelo discurso oficial, continua a ser praticada duma

forma obscura, privada das regras que na poligamia tradicional regularizavam os deveres do marido perante as esposas.

Conheço um povo com tradição poligâmica: o meu, do sul do meu país. Inspirado no papa, nos padres e nos santos disse não à poligamia. Cristianizou-se. Jurou deixar os costumes bárbaros de casar com muitas mulheres e tornar-se monógamo ou celibatário. Tinha o poder e renunciou. A prática mostrou que com uma só esposa não se faz um grande patriarca. Por isso os homens deste povo hoje reclamam um estatuto perdido e querem regressar as raízes. Praticam uma poligamia tipo ilegal, informal sem cumprir os devidos mandamentos. Um dia dizem não aos costumes, sim ao cristianismo e à lei. No momento seguinte, dizem não onde disseram sim, ou sim onde disseram não. (Chiziane, 2002:94)

Os culpados são vários. Chiziane acusa tanto os colonizadores que vieram impor os seus costumes e a sua fé, como os próprios antepassados que deixaram que os costumes alheios fossem introduzidos e assim “baralharam tudo, os desgraçados” (Chiziane, 2002:95). No entanto, Chiziane encontra-se longe de insinuar uma volta ao estado pré-colonial, o que de resto seria impossível. Em vez disso, lemos nas palavras da autora, por um lado, uma crítica da situação actual dum país culturalmente dividido, por outro, uma proposta para a sua solução. Valorizando claramente o norte do país, que ainda hoje continua ser mais virado para a tradição “pura” (e de grande importância é o facto desta tradição ser originalmente matriarcal), a autora retrata sob o olhar crítico este território cultural, prestando atenção em como as mulheres locais, provenientes de várias etnias, se relacionam com o homem. Desta forma, a força da tradição (a força feminina, nortenha) acaba por levar ao desmoronamento da situação patriarcal do sul assimilado, o que se observa no romance *Nikethe* através da queda gradual de Tony. Hiperbolizando as descrições das tradições particulares, num questionamento constante da relação entre o feminino e o masculino, o norte e o sul, o tradicional modernizado e o moderno que desvia para o tradicional, Paulina Chiziane, assaltando as convenções e convicções do *status quo* social, privilegia “a dessacralização para instituir um entre-lugar que não seja nem aceitação cómoda de uma tradição secular, nem a submissão aos ditames de uma modernidade asfíxiante e modelizadora” (Lobo, 2006:80).

É também interessante a forma como Chiziane descreve os costumes. Encontramos na sua narrativa trechos bastante compridos em que o narrador interrompe a

história contada para incrustar nela longas e minuciosas descrições das práticas tradicionais. Vejamos por exemplo o capítulo XVIII de *Sétimo juramento*, inteiramente dedicado à prática de lobolo – pagamento nupcial sulista; ou o final do capítulo XXV em que o leitor pode penetrar na “geografia mágica do país” (Chiziane, 2000:146). Em *Niketche*, encontramos a descrição pormenorizada do sistema da poligamia tradicional (cap. IX) e ao longo do romance inteiro encontram-se espalhados trechos que minuciosamente retratam várias práticas que unem ou dividem o norte e o sul, desde os ritos de iniciação nortenhos até kutchinga – o rito de purificação da viúva, oriundo do sul. Suponhamos que esta “vertente quase enciclopédica” (Leite, 2003:80) na narrativa de Paulina Chiziane pode ser incluída no conjunto dos textos que Mary Louise Pratt chama de textos auto-etnográficos, isto é,

[os] texto[s] no[s] qua[is] as pessoas procuram autodescrever-se, tendo em conta as representações que os outros fizeram delas. (...) Os textos auto-etnográficos não são, então, aquilo que frequentemente se consideram formas autóctones ou “autênticas” de auto-representação. Em vez disso, envolvem uma colaboração selectiva com os idiomas da metrópole ou do conquistador e a apropriação dos mesmos. (Pratt, 2006:236-237)

Para esclarecer esta ideia, temos ainda que apontar que “a arte auto-etnográfica envolve uma asserção não de si-como-outro, mas de si-como-outro-do-outro, e de si como mais-que-outro-do-outro” (Pratt, 2006:258). Tomando em conta o facto de que se trata de romances pós-coloniais, o outro das narrativas de Paulina Chiziane deixa de ser o conquistador indicado por Pratt, chegando a ser substituído por múltiplos outros desdobrados em vários níveis. O outro a quem são dirigidas as vastas explicações etnográficas é um moçambicano urbano, provavelmente sulista, que se pode identificar com os protagonistas dos romances e que, igualmente como eles, precisa de aprender os costumes e as práticas oficialmente rejeitadas. Reparamos que em *Niketche* a narradora, consciente das diferenças e dos antagonismos sócio-culturais entre o norte e o sul do país, toma cuidado de encontrar analogias entre as práticas particulares provenientes das zonas divergentes e cuidadosamente explica os mecanismos que dirigem as práticas culturais nos dois pólos do país. Assim, visualizam-se mais dois “outros”: o “outro” sulista perante o “próprio” nortenho e vice versa, o “outro” nortenho em confronto com o “próprio” sulista:

As mulheres do sul acham que as do norte são umas frescas, umas falsas. As do norte acham que as do sul são umas frouxas, umas frias. Em algumas regiões do norte, o homem diz: querido amigo, em honra da nossa amizade e para estreitar os laços da nossa fraternidade, dorme com a minha mulher esta noite. No sul, homem diz: a mulher é meu gado, minha fortuna. Deve ser pastada e conduzida com a vara curta. No norte as mulheres enfeitam-se como flores (...) No sul as mulheres vestem cores tristes, pesadas... (Chiziane, 2002:38)

Julgamos que, nesta vertente de auto-etnografia, Chiziane faz uma proposta de introduzir uma nova forma de unidade nacional, diferente daquela que foi introduzida pela FRELIMO que tinha como objectivo fazer desaparecer as diferenças étnicas e formar um Homem Novo – moçambicano. De acordo com Hilary Owen,

Chiziane apresenta uma imagem de unidade que não pode ser senão negociada, reconhecendo as várias diferenças internas, incluindo a sexualidade, não só em relação ao étnico, mas também como força autónoma capaz de deslocar e desfazer as fronteiras duma nação culturalmente territorializada. (Owen, 2006:315)

A última variante auto-etnográfica na obra de Paulina Chiziane encontra-se na polaridade entre o homem e a mulher. Nesta vertente, o elemento feminino, consciente das funções que lhe são atribuídas na sociedade patriarcal, faz uma tentativa de auto-explicação do seu ser perante o masculino. Porém, visto que esta interpretação de auto-etnografia afasta-se visivelmente do tema da tradição, o seu desenvolvimento não cabe no espaço do presente trabalho.

No fragmento citado em cima, Mary Louise Pratt constata que os textos auto-etnográficos “envolvem uma colaboração com os idiomas da metrópole ou do conquistador e a apropriação dos mesmos” (p. 237). Julgamos que nas narrativas em análise a colaboração entre os idiomas é substituída pela colaboração entre os registos e as referências culturais. Reparamos que em ambos os romances tanto as personagens como os narradores recorrem nos seus comentários frequentemente aos elementos de cultura europeia para explicar (no caso dos narradores) ou entender (nos caso das personagens) os fenómenos culturais provenientes do universo cultural africano. Nestes

trechos, os elementos dos vários registos constroem as configurações comparativas e analógicas e juntam-se numa voz híbrida. Vejamos por exemplo a seguinte passagem:

No seu cansaço David avalia as palavras que escuta. Matar, odiar, sacrificar. Vêm-lhe à mente imagens do universo. Sacrificar para salvar. Deus e Cristo. Matar o pai e casar com a mãe. Rainha Jocasta, Édipo, rei e príncipe. Matar o filho para cumprir o juramento. Shaka. Sexo incestuoso para a fertilidade da terra. Mambos, Monomotapas. Sacrifício de sangue para a fertilidade da terra. Reis bantus. Cabeça humana como troféu. João Baptista, Salomé a dançarina, rei Herodes. Holocausto de milhões em defesa de ideais de loucura. Hitler, judeus, guerra mundial. (Chiziane, 2000:167)

Supomos que este tipo sincretismo linguístico-cultural tem duas funções. Por um lado, ele remete para uma situação de desenraizamento cultural do africano assimilado que conhece melhor os padrões da cultura europeia e é através deles que traduz a cultura dos seus antepassados. Por outro lado, podemos ler este amálgama como uma tentativa de mostrar que existem vários elementos que perpassam todas as civilizações, que afinal a diferença entre um herói mítico grego e um herói da narrativa tradicional africana não é tão significativa. Este sincretismo inscreve-se também no processo de revalorização da tradição dos povos moçambicanos em confronto com a tradição europeia. No processo de comparação, Chiziane várias vezes chega à conclusão de que as práticas ocidentais não diferem nem superam aquelas que tentaram “expulsar”. Veja-se por exemplo os trechos seguintes:

Lobolo é casamento. E como todos os casamentos do mundo é um contrato de desigualdade em que homem jura dominar a mulher, e a mulher jura subordinar-se e obedecer até ao fim dos seus dias. (Chiziane, 2000:90)

E mais adiante:

A transformação do religioso em profano é um processo universal. O Natal dos cristãos é uma festa comercial de pai natal, prendas e festas de loucura, onde as pessoas dão largas à devassidão, bebem, roubam, matam, mergulhando a sociedade inteira numa barbárie absoluta. A festa de baptismo, mesmo de um bebé, é celebrada com orgias de álcool. Nesta sociedade em decadência, tudo se

vende: a força humana, o sexo, os filhos, as filhas. O lobolo não podia escapar à regra. De cerimónia religiosa e social, depressa passou para um pequeno negócio, por vezes selvagem. (Chiziane, 2000:91-92)

Assumimos que às vezes as constatações de Paulina Chiziane e a linguagem que ela utiliza nas suas narrativas estão à beira de ingenuidade, enquanto a fusão das várias técnicas narrativas causa o efeito de desequilíbrio. Porém, como já assinalámos no início deste capítulo, suponhamos que isto pode ser um acto intencionado. Renata Díaz-Szmidt aborda este assunto numa forma pormenorizada:

Se Paulina Chiziane escreve utilizando muitas repetições, detalhadamente explica os acontecimentos e frequentemente volta aos mesmos assuntos dentro da mesma narrativa, faz isso propositadamente. A autora é consciente do facto que cria num país onde a maioria dos habitantes não termina o quinto ano da escolaridade, e onde muitas raparigas nem iniciam o processo da escolaridade. As histórias contadas têm que ser compreensíveis para os seus destinatários, pois o objectivo da escrita de Paulina é criar as histórias educativas e moralizantes que possam incentivar as mulheres para estas reflectirem sobre o seu destino e ganhassem coragem para muda-lo.²⁹ (Díaz-Szmidt, 2010:103)

O carácter moralizador das narrativas de Paulina Chiziane é profundamente ligado à tradição da narrativa oral moçambicana em que as histórias contadas tinham o papel educativo e unificador. Entretanto, como nos ensina Abiola Irele, vários géneros presentes na oralidade africana cumpriam funções diferentes:

While the minor forms of oral expression represented by folktales and moral fables provided a comprehensive normative reference for the moral life in precolonial African societies, the more extended forms, such as the praise poems, epics, and myths, functioned as the principal channels of historical awareness, as the imaginative commemoration of common past serving to celebrate the collective compact in the present. (Irele, 2001:103)

²⁹ Jeśli więc Paulina Chiziane pisze, używając wielu powtórzeń, szczegółowo objaśnia zdarzenia i powraca często do tych samych problemów w jednej narracji, to czyni to celowo. Autorka ma świadomość, że tworzy w kraju, w którym większość mieszkańców nie kończy piątej klasy szkoły podstawowej, a wiele dziewczynek nawet nie zaczyna edukacji. Opowiadane historie muszą być zrozumiałe dla ich adresatów, gdyż celem pisarstwa Pauliny jest budowanie pouczających historii z morałem, które zachęcą kobiety do zastanowienia się nad swoim losem i dodadzą odwagi do wprowadzania zmian. [tradução nossa]

Nos romances sob análise encontramos múltiplos exemplos de incrustação das formas orais pequenas, tais como o provérbio ou a canção, ou formas maiores como contos que são depois retomadas e desenvolvidas durante o processo narrativo.³⁰ N’*O Sétimo juramento* o fragmento de canção de Fani Mpfumo “Hlula mine/ U hlula tingonyamo/ U ta teka tiko, i dzako!” (Vence-me/ Vence também os leões/ E a terra será tua) aparece pela primeira vez como o mote. Ao longo da narrativa, torna-se o seu leitmotiv que ilustra e simboliza a luta dos protagonistas contra os poderes mágicos. Em *Niketche*, Chiziane introduz o conto ronga sobre Vuyazai, uma princesa que quis ter o estatuto igual ao dos homens e por esta desobediência às regras seculares foi estampada na lua para todo o sempre. O conto, cujo objectivo educativo continha o aviso para que as mulheres cumprissem as funções que a sociedade tradicional ronga lhes atribuía, é retomado e reinterpretado no fim do romance. Nesta segunda versão, Rami imagina a libertação de Vuyazi, cujos pecados foram perdoados. A princesa ronga, a mãos dadas com todas as esposas de Tony, dança *niketche* – uma dança de sedução oriunda do norte do país. Desta forma, a princesa é transformada em símbolo de libertação feminina através da união cultural revalorizante do sul e do norte.

Resumindo, percorrendo nas suas narrativas vários espaços de cultura tradicional existentes no seu país e confrontando-os constantemente com o mundo disforme de modernidade assimilada na base dos modelos alheios, Paulina Chiziane faz uma proposta de repensar, sob o novo olhar feminino, o lugar da tradição dentro do conceito da identidade cultural moçambicana. Lança também um desafio para encontrar uma unidade na diversidade, uma unidade construída nas base de escolha crítica dos elementos tradicionais culturalmente divergentes e a sua adaptação para uma modernidade autenticamente moçambicana.

³⁰ O tema de utilização das pequenas formas provenientes da tradição orai foi já analisado no Capítulo 2

Considerações finais

A literatura moçambicana, como todas as literaturas africanas, formou-se na sombra do sistema colonial. Por isso, desde o início uma das suas características mais fortes era a necessidade de delimitar o campo identitário próprio, dar a voz ao moçambicano até então silenciado pelo colonizador. Como referimos no primeiro capítulo, desde os anos 30 do século XX até a independência surgiram várias vozes, na maioria poéticas, que tendiam “africanizar” ou “moçambicanizar” a escrita literária, preparando o solo para a identidade cultural da futura nação. Nos tempos de pós-independência, este papel foi cada vez mais retomado pelos prosadores. Inicialmente dedicados ao conto, esses autores, sucessivamente, passaram a enveredar pelo caminho do romance.

Comparando com outros países africanos, onde o romance é muito mais enraizado, em Moçambique, apesar da crescente produção romanesca e do interesse que suscita, este género ainda não criou uma forte tradição. Analisando as literaturas africanas anglo- e francófonas Anthony Kwame Appiah propõe a seguinte tese:

Africa's postcolonial novelists – novelists anxious to escape neocolonialism – are no longer committed to the nation (...). But what they have chosen instead of the nation is not an older traditionalism but Africa – the continent and its people. (Appiah, 1995:123)

Será isso verdade também para a literatura moçambicana?

A análise das obras de cinco importantes romancistas moçambicanos, que apresentamos neste trabalho, revela que a literatura moçambicana, principalmente do ponto de vista temático, permanece profundamente ligada ao seu território “natal”. Recorrendo constantemente aos temas enraizados na realidade moçambicana e levantando questões importantes/problemáticas da sociedade dentro da qual surge, o romance em Moçambique continua a participar no programa de fortificação da identidade cultural/nacional. Cada um dos autores realiza este projecto literário focando diferentes aspectos da vida nacional, compondo um mapa de singularidades da literatura moçambicana.

No caso de Mia Couto, é a língua que se torna o espaço de reflexão sobre a ideia

de moçambicanidade. O autor preenche este espaço com os elementos provenientes das várias línguas presentes em Moçambique, incrustando-as dentro do corpo da língua portuguesa, por sua vez também sujeita aos processos de modificação a vários níveis. Desta forma, a linguagem utilizada nos livros de Couto revela uma sensibilidade nova, uma maneira muito pessoal de retrabalhar a multifacetada herança cultural deste país pós-colonial no campo de literatura. Ungulani Ba Ka Kossa, João Paulo Borges Coelho e Lília Momplé, escolheram a história como o seu material de trabalho. Todos eles, utilizando várias técnicas narrativas, procuram as formas de repensar o passado para poder reflectir sobre o presente e, inclusive, sugerir os caminhos para o futuro da nação moçambicana. O questionamento da história é, nas suas obras, uma forma de reconstruir os mitos nacionais (*Ualalapi*), de evocar o surgimento da consciência nacional (*O olho de Hertzog*) e de desenvolver uma crítica sócio-política (*Neighbours*). Paulina Chiziane, por sua vez, foca a questão de incorporação dos elementos tradicionais/étnicos na contemporaneidade do seu país.

No entanto, neste mosaico de singularidades observa-se uma constante, pois todos estes elementos são interdependentes. Embora na obra dos autores particulares um ou outro destes pontos ganhe maior destaque, os restantes temas também estão presentes. Em todas as obras analisadas, encontramos traços de oralidade, crítica social, questionamento do passado e resgate das tradições ancestrais.

Julgamos então que a literatura moçambicana continua a desempenhar o papel complementar no processo de consolidação da identidade cultural deste país. O foco nas questões directamente ligadas com a ideia de nação demonstra que o romance não só representa esta “comunidade imaginada” (Anderson, 2005), mas também ajuda a formá-la. Pois, como argumenta Anthony Smith:

As nações baseiam-se em “comunidades impressas” em vernáculo, isto é, nos leitores de línguas e literaturas impressas em vernáculo – principalmente romances e jornais que retratam a comunidade política imaginada em termos sociologicamente expressivos e facilmente identificáveis. (Smith, 2006:119)

Tomando em consideração as questões apresentadas, a acima citada proposta de Appiah não parece apropriada para o caso da narrativa moçambicana contemporânea. Os escritores ainda continuam a levantar a questão da identidade nacional como o eixo principal das suas obras. Porém, as técnicas narrativas por eles usadas não se limitam a

reproduzir os modelos locais, sejam eles oralidade africana ou literatura produzida nos restantes países africanos, mas entram em diálogo com várias tendências presentes na literatura mundial.

Gostaríamos de terminar a nossa reflexão com a seguinte citação do artigo de Fátima Mendonça, ilustração perfeita dos meandros da formação da narrativa moçambicana pós-colonial:

Como a literatura emergente ou pós-colonial (com tudo o que estes epítetos podem significar), a literatura moçambicana tem a sua prática/praxis inserida num passado de conflitualidade traduzido em várias oposições binárias de onde lhe advém a necessidade de afirmação identitária. Mas, em simultâneo, impõem-se-lhe várias formas de relativismo trazidas por concepções do mundo, tendentes a desconstruir os vínculos que a inseriam num espaço e num tempo históricos. (Mendonça, 2008:32)

Bibliografia

- ACHEBE, Chinua: The African Writer and the English Language. In (eds.) Patrick WILLIAMS, Patrick, CHRISMAN, Laura: *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*. London: Harvester Wheatsheaf, 1993, p.428-434.
- AFONSO, Maria Fernanda: *O conto moçambicano. escritas pós-coloniais*, Lisboa: Caminho, 2004.
- AGUALUSA, José Eduardo: *Milagrário pessoal*. Lisboa: Edições Dom Quixote, 2010.
- AGUÉSSY, Honorat: Visões e percepções tradicionais. In BALGOUN, Ola, AGUESSY, Honorat, DIAGNE, Pathé, SOW, Alpha I.: *Introdução à cultura africana*. Lisboa: Edições 70, 1977 p. 95-136.
- ALÓS, Anselmo Peres: Memória cultural e imaginário pós-colonial: o lugar de Lília Momplé na literatura moçambicana In *Caligrama*, vol.16, n.1, Belo Horizonte, 2011, p. 137-158.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo* (trad. Catarina Mira). Lisboa: Edições 70, 2005.
- ANDRADE, Mário de: *Macunaíma o herói sem nenhum caráter*. Edição crítica de Telê Porto Ancona Lopez, Brasília, DF:CNPq, 1988.
- APPIAH, Kwame Anthony. The Postcolonial and the Postmodern. In (eds.) ASHCROFT, Bill, GRIFFITHS, Gareth TIFFIN, Helen. *The Post-Colonial Studies Reader*. London, New York: Routledge, 1995, p. 119-124.
- ASHCROFT, Bill, GRIFFITHS, Gareth TIFFIN, Helen: *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. London – New York: Routledge, 1989.
- BENJAMIN, Walter: The task of the translator. In (eds.) BULLOCK, Marcus, JENNINGS, Michael W. *Walter Benjamin. Selected Writings, vol.1, 1913-1926*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2004.
- BHABHA, Homi K.: *The Location of Culture*. London – New York: Routledge, 1994.
- BRYDON, Diana: The White Inuit Speaks: Contamination and Literary Strategy. In (eds.) ASHCROFT, Bill, GRIFFITHS, Gareth TIFFIN: *The Post-Colonial Studies Reader*. London – New York: Routledge, 1995, p. 136-142.
- CAN, Nazir Ahmed: *História e ficção na obra de João Paulo Borges Coelho: discursos, corpos, espaços*. Tese de doutoramento (texto poli-copiado), Universitat

- Autònoma de Barcelona, Facultat de Lletres, 2011.
- CAVACAS, Fernanda: *Mia Couto. Brincadeira vocabular*, Lisboa: Mar além, Edição de Publicações & Instituto Camões, 1999.
- CECUCCI, Piero: A revisitação da história moçambicana em *Ualalapi* de Ungulani Ba Ka Khosa, In CRISTOVÃO, Fernando (coord.): *Nacionalismo e regionalismo nas literaturas lusófonas*. Lisboa: Edições Cosmos, 1997, p. 121-125.
- CHABAL, Partrick: *Vozes moçambicanas*, Lisboa: Vega, 1994.
- CHIZIANE, Paulina: *O sétimo juramento*, Lisboa: Caminho, 1992.
- _____: *Niketche. Uma história de poligamia*, Lisboa: Caminho, 1999.
- CLIFFORD, James: *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*. Cambridge – Massachusetts – London: Harvard University Press, 1994.
- _____: *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge – Massachusetts – London: Harvard University Press, 1997.
- _____: Sobre a autoridade etnográfica (trad. Carlos Branco Mendes). In SANCHES Manuela Ribeiro (org): *Deslocalizar a “Europa”, antropologia, arte, literatura e história na pós-colonialidade*. Lisboa: Cotovia, 2005, p. 101-142.
- COELHO, João Paulo Borges: *O olho de Hertzog*. Alfragide: Leya, 2010.
- COUTO, Mia: *Vozes anoitecidas*. Lisboa: Caminho, 1987.
- _____: *O último voo do flamingo*. Lisboa: Caminho, 2004 (4ª ed.).
- CRAVEIRINHA, José: *Karingana ua karingana*. São Paulo: Edições 70, s/d.
- _____: *Obra poética I*. Lisboa: Caminho, 1999.
- DÍAZ-SZMIDT, Renata: *Muthiana orera, onroa vayi? Dokąd idziesz piękna kobieto? Przemiany tożsamości kobiecej w powieściach mozambijskiej pisarki Pauliny Chiziane*. Warszawa: Biblioteka Iberyjska, 2010.
- DURING, Simon: Postmodernism or Post-Colonial Today. In ASHCROFT, Bill, GRIFFITHS, Gareth TIFFIN (eds.). *The Post-Colonial Studies Reader*. London – New York: Routledge, 1995, p. 125-129.
- DUTRA, Robson: Ungulani Ba Ka Khosa: literatura e eficácia. In *Via Atlântica* Nº16, 2009, p. 79-91.
- FERREIRA, Manuel: *Que futuro para a língua portuguesa em África?*. Linda-a-Velha: ALAC, 1988.
- _____: *O discurso no percurso africano I*. Lisboa: Plátano Editora, 1989.

- FONSECA, Ana Margarida: *Projectos de encostar mundos*. Algés: DIFEL SA, 2002.
- FONSECA, Maria Augusta: A carta pras Icamiabas. In ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Ed, crítica de Telê Porto Ancona Lopes, Brasília, DF:CNPq, 1988, p. 278-284.
- GILSSANT, Édouard: *Poetics of Relation* (trad. Betsy Wing). Ann Arbor:University of Michigan Press, 2006.
- HALL, Stuart: New Ethnicities. In MORLEY, David, CHEN, Kuan-Hsing (ed.) *Stewart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*. London – New York: Routledge, 1996, p. 441-449.
- HAMILTON, Russel G.: *Literatura africana, literatura necessária, II – Moçambique, Cabo Verde, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe*. Lisboa: Edições 70, 1984.
- HONWANA, Luis Bernardo: *Nós matamos o cão tinoso*. Lisboa: Edições Cotovia, 2008.
- HUTCHEON, Linda: *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção* (trad. Ricardo Cruz). Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.
- _____. Circling the Downspout of Empire. In (eds.) ASHCROFT, Bill, GRIFFITHS, Gareth TIFFIN: *The Post-Colonial Studies Reader*. London – New York: Routledge, 1995, p. 130-135.
- IRELE, Abiola: *The African Imagination: Literature in Africa and the Black Diaspora*. New York: Oxford University Press, 2001.
- JORGE, Silvio Renato: Entre guerras e narrativas: percursos da escrita de Paulina Chiziane e Lília Momplé. In RIBEIRO, Margarida Calafate, MENESES, Maria Paula (orgs.): *Moçambique: das palavras escritas*. Porto: Edições Afrontamento, 2008, p. 177-186.
- JULIEN, Eileen: The Extroverted African Novel. In MORETTI, Franco (org.): *The Novel, vol. I*. Princeton: Princeton University Press, 2006, p. 667-700.
- KHOSA, Ungulani Ba Ka: *Ualalapi*. Lisboa: Caminho, 1987.
- KRAKOWSKA, Kamila: Os caminhos d'O Olho de Hertzog. In *Navegações*. v.4, n.1 Junho/Julho 2011, p.127-128.
- LABAN, Michel: *Moçambique - encontro com escritores (vol. I, II, III)*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1998.
- LEITE, Ana Mafalda: *Oralidades & escritas nas literaturas africanas*. Lisboa: Edições Colibri, 1998.
- _____: *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Lisboa: Edições Colibri,

2003.

- LOBO, Almiro: *Niketche. Uma história de poligamia: a moçambicanidade revisitada*. In CHAVES, Rita, MACÊDO, Tania (orgs.): *Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa*. São Paulo: Alameda, 2006, p. 77-82.
- LOPES, José de Sousa Miguel. Cultura acústica e cultura letrada: o sinuoso percurso da literatura em Moçambique. In LEÃO, Ângela Vaz (org.): *Contatos e ressonâncias. Literaturas africanas de língua portuguesa*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2003, p. 265-310.
- LUKÁCS, Georg: *The Historical Novel* (trad. Hannah e Stanley Mitchell). Aylesbury: Pelican Books, 1981.
- MATA, Inocência: *Ficção e história na literatura angolana: o caso de Pepetela*. Lisboa: Edições Colibri, s/d.
- MATUSSE, Gilberto: *A construção da imagem de moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khossa*. Maputo: Livraria Universitária, Universidade Eduardo Mondlane, 1998.
- MENDES, Orlando: *Portagem*, São Paulo: Edições 70, s/d.
- MENDONÇA, Fátima: *Literatura moçambicana, a história e as escritas*. Maputo: Faculdade de Letras/Núcleo Editorial Universidade Eduardo Mondlane, 1988.
- _____: Literaturas emergentes, identidades e cânone. In RIBEIRO, Margarida Calafate, MENESES, Maria Paula (orgs.): *Moçambique: das palavras escritas*. Porto: Edições Afrontamento, 2008, p. 19-33.
- MOMPLÉ, Lília: *Neighbours*. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, 1999, (2ª edição).
- NEWITT, Malyn: *História de Moçambique* (trad. Lucília Rodrigues, Georgina Segurado). Mem Martins: Publicações Europa-América, 1997.
- NOA, Francisco: O Absurdo em Machado de Assis e Mia Couto. In *A Escrita Infinita*. Maputo: Livraria Universitária, Universidade Eduardo Mondlane, 1998.
- _____: *Império, mito e miopia. Moçambique como invenção literária*. Lisboa: Caminho, 2002.
- _____: Tendências da actual ficção moçambicana. In LARANJEIRA, Pires, SIMÕES, Maria João, XAVIER, Lola Geraldine (orgs.): *Estudos de literaturas africanas. Cinco povos, cinco nações*. Coimbra: Novo Imbondeiro e ILLP, 2006, p. 283-288.
- OWEN, Hilary: A narração da nação em *Nikeche – uma história de poligamia* de Paulina

- Chiziane. In LARANJEIRA, Pires, SIMÕES, Maria João, XAVIER, Lola Geraldés (orgs.): *Estudos de literaturas africanas. Cinco povos, cinco nações*. Coimbra: Novo Imbondeiro e ILLP, 2006, p. 311-316.
- _____: *Mother Africa, Father Marx: Women's Writing Of Mozambique, 1948-2002*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2007.
- _____: As mulheres à beira de um império nervoso na obra de Paulina Chiziane e Ungulani Ba Ha Khosa. In *Via Atlântica* Nº17, 2010 p. 43-56.
- PADILHA, Laura Cavalcante: Literaturas africanas e pós-modernismo: uma indagação. In *Novos pactos, outras ficções: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002, p. 317-330.
- PETROV, Petar: O universo romanesco de Mia Couto. In LARANJEIRA, Pires, SIMÕES, Maria João, XAVIER, Lola Geraldés (orgs.): *Estudos de literaturas africanas. Cinco povos, cinco nações*. Coimbra: Novo Imbondeiro e ILLP, 2006, p. 672-680.
- PRATT, Mary Louise: Transculturação e auto-etnografia: Peru 1615/1980 (trad. João Catarino). In SANCHES, Manuela Ribeiro (org): *Deslocalizar a "Europa", antropologia, arte, literatura e história na pós-colonialidade*. Lisboa: Cotovia, 2005, p. 231-258.
- RANGER, Terence: The Invention of Tradition in Colonial Africa. In (eds.) HOBSBAWM, Eric, RANGER, Terence: *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, p. 211-262.
- ROSA, Patrícia Simões de Oliveira: A metamorfose do olhar – o lírico e o satírico em O último voo do flamingo. In LARANJEIRA, Pires, SIMÕES, Maria João, XAVIER, Lola Geraldés (orgs.): *Estudos de literaturas africanas. Cinco povos, cinco nações*. Coimbra: Novo Imbondeiro e ILLP, 2006, p. 661-671.
- ROTHWELL, Phillip: *A Postmodern Nationalist: Truth, Orality and Gender in the Work of Mia Couto*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2004.
- RUSHDIE, Salman: The Empire Writes Back with the Vengeance. In *The Times*. 3 July 1982, p. 8.
- SAID, Edward W.: Traveling Theory. In *The World, the Text, and the Critic*. Massachusetts: Harvard University Press, 1983, p. 226-247.
- _____. Reconsiderando a teoria itinerante (trad. Manuela Ribeiro Sanches). In SANCHES, Manuela Ribeiro (org). *Deslocalizar a "Europa", antropologia, arte, literatura e história na pós-colonialidade*. Lisboa: Cotovia, 2005, p. 25-

- SANTANA, Eugénio: *Moçambicanidades disputadas*. Lisboa: Fim de século, 2011.
- SANTOS, Boaventura de Sousa: Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade. In *A gramática do tempo: para uma nova cultura política*. Porto: Edições Afrontamento, 2006, p. 211-255.
- SAÚTE, Nelson: *Os habitantes da memória. Entrevistas com escritores moçambicanos*. Praia/Mindelo: Centro Cultural Português, 1998.
- _____ (org.): *Nunca mais é sábado. Antologia de poesia moçambicana*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2004.
- SENGHOR, Leopold Sedar: *Antologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*. Paris: Presses Universitaires de France, 1948 (4^a ed. 1977).
- SILVA, Rosania da. A literatura de tradição oral moçambicana – caminhos para a modernidade. In LARANJEIRA, Pires, SIMÕES, Maria João, XAVIER, Lola Geraldine (orgs.): *Estudos de literaturas africanas. Cinco povos, cinco nações*. Coimbra: Novo Imbondeiro e ILLP, 2006, p. 706 -714.
- SMITH, Anthony D: *Identidade nacional* (trad. Cláudia Brito), Lisboa: Gradiva, 1997.
- _____. *Nacionalismo* (trad. Conceição Moreira). Lisboa: Teorema, 2006.
- SOUSA, Luís Manana de: A Interversão do código linguístico em Mia Couto. In *Babilónia* n.º6/7, 2009, p. 127-144.
- STROUD, Christopher, GONÇALVES, Perpétua: *Panorama do Português Oral de Maputo, vol. IV*. Maputo: Instituto Nacional de Desenvolvimento e Educação, 1997.
- THIONG'O, Ngugi wa: The Language of African Literature. In (eds.) WILLIAMS, Patrick, CHRISMAN, Laura: *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*. London: Harvester Wheatsheaf, 1993, p. 435-455
- TRIGO, Salvato: As Literaturas africanas de expressão portuguesa – um fenómeno do urbanismo. In *Ensaio de literatura comparada afro-luso-brasileira*. Lisboa: Vega, 1990.
- VILHENA, Maria da Conceição: *Gungunhana no seu reino*. Lisboa: Edições Colibri, 1996
- _____: *Gungunhana. Grandeza e decadência de um império africano*. Lisboa: Edições Colibri, 1999.
- WALLERSTEIN, Immanuel: *World-Systems analysis: an introduction*. Durham: Duke University Press, 2004.

WESSELING, Elisabeth. *Writing History as a Prophet: Postmodernist Innovations of the Historical Novel*. Amsterdam – Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1991.

WHITE, Hyden: *Figural Realism. Studies in the Mimesis Effect*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1999.

_____: *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura* (trad. Alípio Correia de Franca Neto). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2001.